

Академия за музикално, танцово и изобразително изкуство  
„Проф. Асен Диамандиев“ – Пловдив



Факултет „Изобразителни изкуства“  
Катедра „Приложни изкуства“

**А В Т О Р Е Ф Е Р А Т**  
на дисертационен труд за придобиване  
на образователна и научна степен  
„Д о к т о р“

*на тема:*

**„ВРЕМЕ И ТРАНСФОРМАЦИЯ ВЪВ ФОТОГРАФИЯТА“**

Професионално направление 8. 2. Изобразително изкуство  
Докторска програма „Приложни, изящни изкуства и дизайн“

**Мариана Тодорова Камбурова**

Научен ръководител: доц. д-р Борис Минков

Пловдив, 2021 год.

## КРАТЪК ОПИС НА СЪДЪРЖАНИЕТО НА ДИСЕРТАЦИОННИЯ ТРУД

ДАТА НА ПРОВЕДЕНО ОБСЪЖДАНЕ НА ДИСЕРТАЦИОННИЯ ТРУД НА  
КАТЕДРЕН СЪВЕТ: 24 септември 2021 г.

### СЪСТАВ НА НАУЧНОТО ЖУРИ

Вътрешни:

1. Проф. д-р Галина Лардева
  2. Доц. д-р Никола Лаутлиев
- резерва: Доц. д-р Александър Гьошев

Външни:

1. Проф. д-р Светозар Бенчев, НХА
  2. Доц. д-р Калина Христова, НБУ
  3. Проф. д-р Антоанета Анчева, ВТУ
- резерва: Доц. д-р Атанас Тотляков, ВТУ

### ДАТА НА ПУБЛИЧНАТА ЗАЩИТА

ИНФОРМАЦИЯ ЗА ДЕПОЗИРАНЕ НА РАЗРАБОТЕНИЯ ТРУД В БИБЛИОТЕКАТА НА АМТИИ

## СЪДЪРЖАНИЕ

ВРЕМЕ И ТРАНСФОРМАЦИЯ ВЪВ ФОТОГРАФИЯТА	4
Обект на изследването	6
Въпроси на дисертационния труд	7
Сфери и състояние на досегашните изследвания	8
<b>ГЛАВА 1.</b>	<b>11</b>
<b>НАУКАТА В ПЛЕН НА ФОТОГРАФСКОТО ВРЕМЕ</b>	
1.2 ДА ФИКСИРАШ СЯНКАТА	16
1.3 ДЪЛГОТО ЕКСПОНАЦИОННО ВРЕМЕ КАТО ПРОБЛЕМ ПРИ ПОРТРЕТА	18
1.4 ПРИЗРАЧНИ МОМЕНТИ	20
1.5 ВРЕМЕТО КАТО ТЕХНИЧЕСКИ ФАКТОР	22
1.6 ОТЧИТАНЕ НА ВРЕМЕТО ЧРЕЗ ДВИЖЕНИЕТО	23
1.7 СТЕРЕОГРАФСКО ИЗОБРАЖЕНИЕ – „ПРОЗОРЦИ КЪМ ВЕЧНОСТТА“	24
1.8 ДА УЛОВИШ ВРЕМЕТО – ХРОНОФОТОГРАФИЯ	25
<b>ГЛАВА 2. ФОТОГРАФСКИ ТЕОРИИ</b>	<b>27</b>
2.1 ВРЕМЕ, ПРОСТРАНСТВО, ТРАНСФОРМАЦИЯ, ПАМЕТ	27
2.2 ТРАНСФОРМАЦИЯ НА ФОТОГРАФИЯТА ОТ ОБЕКТИВНА В СУБЕКТИВНА	28
2.3 ТЕОРЕТИЧНИ ПРЕДСТАВИ ЗА ВРЕМЕТО ВЪВ ФОТОГРАФИЯТА	29
<b>ГЛАВА 3.</b>	<b>34</b>
<b>ФОТОГРАФСКИ ИНТЕРПРЕТАЦИИ НА ВРЕМЕТО</b>	
3.1 ТРАНСФОРМИРАНЕ НА ВРЕМЕТО ВЪВ ФОТОГРАФИИТЕ - МЯСТО И РОЛЯ НА ВРЕМЕВИТЕ ТРАНСФОРМАЦИИ В „НАМЕРЕНАТА ФОТОГРАФИЯ“	34
3.2 ПРЕМИНАВАЩО ВРЕМЕ	38
ЗАКЛЮЧЕНИЕ	40
ПРИНОСИ	41
БИБЛИОГРАФИЯ	43

## ВРЕМЕ И ТРАНСФОРМАЦИЯ ВЪВ ФОТОГРАФИЯТА

Проблемът за времето винаги е бил съществен фокус на изследванията на природата на фотографския образ. При това този проблем обхваща паралелно множество различни аспекти: технологичното време на експонацията, времевият интервал между момента на фотографиране и момента на наблюдаване на фотографията, отделянето на спрения миг от изображението спрямо безспирния поток на протичащото време. Общият сегмент в тези различни аспекти е възприемането на времето като отношение, обект на трансформации и носител на фотографската медия. Проблемът за времето се разглежда в редица фотографски изследвания, като при това техните търсения обхващат различни смислови перспективи и равнища: от техническия смисъл на времето за експонация през проблемите на дистанцията между времето на заснемане и времето на възприемане на изображението, на досега с „билото“, до битийния смисъл, в който образното присъствие на фотографското изображение настоява на паралелната аргументацията на оттеглянето, на отсъствието на непосредствено човешкото, на арбитража на смъртта.

Във връзка с тази дълбоко залегнала във фотографския образ смислова парадоксалност изследванията на неговата природа се обединяват около тезата, че колкото повече присъства пространството като градиент на изображението, толкова повече понятието време ще се възвръща, за да изгражда връзките между субектите и обектите и да трансформира пространството. Според Сюзън Зонтаг „Около фотографския образ се изгражда ново понятие за информацията. Снимката е тесен отрязък от пространството и времето. В свят, управляван от фотографски образи, всички граници (рамки) изглеждат произволни“<sup>1</sup> [Зонтаг, 2013, с. 31]. Ето защо с този проблем, но не в смисъла на необходимост от разрешаване, а като „природа на фотографския образ“, според Зонтаг, може да се справи само фотографското изображение, което съхранява времето и преосмисля идеята за фотографията като пространствено оформяне на изображения обект. По този начин времето се явява определящо

---

<sup>1</sup>Зонтаг, Сюзан, За Фотографията, Второ (София: „Изток-Запад“, 2013), с.31

и създава целостта на феномена фотография. Съвременните фотографски изследвания започнаха да следват визуалното сходство между фотографии със социално значение и новите артистични подходи на медията, което определя фотографията вече не като обикновена технология, а като социална практика, която разширява значението на това, което се проучва. Във фотографията проблемът за времето може да бъде визуализиран по различни начини, което я оформя като сложен процес, който не е просто само техника, изкуство или начин на създаване на някакво изображение, а също така може да бъде представена идея, лична история, спомен, документ, събитие – значения, които се преплитат и се трансформират във времето.

Настоящият дисертационен труд е насочен изцяло към изследване на представите за времето във фотографията и трансформацията на обектите в пространството, които са подвластни на времето чрез изразните средства на фотографския език – както технически, така и артистични.

Много изследователи на фотографията си поставят въпроса за темпоралността на фотографското изображение и неговото представяне като образ. Ролан Барт споделя, че „същественото в снимката притежава констативна сила, и че констативността на фотографията цели не предмета, а времето“<sup>2</sup> [Барт, 2001, с.103].

Необходимостта от теоретично изследване на представите за времето се налага поради факта, че все още при изучаването на художествената фотографията в българските учебни заведения проблемът за времето като част от фотографското изследване, документиране и разказване на истории и събития с чисто социален и дори интимен характер е недооценен. За разлика от това дисциплини като социология, културология, етнология и пр. отдавна се занимават с разработки, фокусирани върху фотографски изображения от архиви, музеи, частни колекции, които биват представяни както пред българска, така и пред международна научна аудитория. Тези изображения обаче се разглеждат в съвсем друг аспект на фотографското познание. Те настояват за антропологическата

---

<sup>2</sup> Барт, Ролан, CAMERA LUCIDA - Записка за фотографията, ред Тодор Тодоров, Първо (София: Агата-А, 2001), с. 103

представа за протичането на времето като същностна съставка на фотографския образ.

### **Обект на изследването**

Предмет на настоящия дисертационен труд са концепциите за времето като математическа величина за експонация на фотографския образ при физико-химическия процес за снимане и обработка, от дагеротип, колодиум, суха плака, филм и неговото въздействие върху изображението като предпоставка за възникване на артистични фотографски образи. Също така изследването ще подреди и систематизира фотографските теории, в които се разглеждат и анализират времето, пространството, паметта и свързаните с тях фотографски трансформации на образа. Ще бъдат разгледани концепциите за времето и пространството във фотографията на автори като Г.К. Пондопуло, Луи Делюк, Всеволод Пудовкин, Валтер Бенямин, Андре Базен, Юрий Богомолов, Сюзън Зонтаг, Ролан Барт, Цочо Бояджиев.

Въз основа на разгледаните по-горе автори и техните произведения ще предложим и едно ново понятие – *фотохронотон* – за единството на времето и пространството в снимката.

Обект на изследването ще бъдат и някои нови фотографски подходи за трансформиране на времето във фотографиите и по специално при работата с „намерена фотография“. Ще проследим също така и развитието на фотографския образ при автори, които използват концептуален подход за пресъздаване на времето и пространството в своите творби.

Изследването ще разгледа тази връзка чрез наблюдения в историята на фотографията, тенденциите, стиловете и авторските интерпретации. Разработката ще направи опит да подреди и систематизира фотографските представи, в които се разглеждат и анализират времето, пространството, паметта и свързаните с тях фотографски трансформации на образа.

## Въпроси на дисертационния труд

В дисертационният труд поставяме въпроса за присъствието на времето във фотографията, защото неговото влияние в технически и в артистичен контекст е пренебрегван или недооценяван от изследователите в областта на визуалната медия. Хартмут Роза споделя „убеждението, че всички събития, обекти и състояния в социалния свят имат динамична или процесуална природа и затова времето е ключова категория на всеки реалистичен анализ“<sup>3</sup> [Хартмут, 2005, с. 22]. С напредване на технологиите фотографията все повече започва да се вглежда в движението на подвижните обекти. Направените фотографии на галопиращи коне (сн.3) от Майбридж чрез революционен фотографски подход доказват тезата, че има скрити моменти, в които конете не стъпват едновременно с четирите си краката на земята. Динамичната природа на движението фотографът раздробява на фрагменти, които човешкото око успява да улови в линии и форми, невидими преди това.

Ще дадем отговор на въпроса за изключително важната роля на времето във фотографията и неговото решаващо значение за изграждане и идейно развитие на фотографското изображение. Може ли времето да бъде решаващ фактор за появата и фиксирането на фотографското изображение? Тук проучването се фокусира върху появата на фотографските процеси, като разглежда историческото развитие на фотографската технология от пионерите на медията като Нисефор Ниепс, Луи Дагер, Уилям Хенри Талбот, Едуард Майбридж, Харолд Едгъртън, с чиято тогавашна работа се установява фотографската медия в значителна степен във връзка с начина, по който тя третира времето. Води ли идейното преосмисляне на фотографското време до различни подходи в артистичното пресъздаване на действителността? Може ли фотографското време да бъде многолико? Андрей Тарковски в своята книга „Уловеното време“ цитира героя на Достоевски Кирилов от романа „Бесове“: „Времето не е предмет, а идея, ще угасне с ума“<sup>4</sup> [Тарковски, 2019, с.65]. Тук, провокирани от големия режисьор, задаваме въпроса:

---

<sup>3</sup> Роза, Хартмут, Ускоряване. Промяната на времевите структури в модерността (София: Критика и хуманизъм, 2005), с.22

<sup>4</sup> Тарковски Андрей, Уловеното време (София: Колибри, 2019), с.65

Може ли времето да бъде заключено в рамката на фотографското изображение, съхранявайки паметта? Не може да говорим, обаче, за време, без да зададем въпроса за трансформацията на образите в медията. В своята темпоралност образите в заобикалящия ни свят винаги търпят някаква промяна, трансформират се като състояния на съществуване и са изменчиви под напора на времето. Трансформира ли времето образите и как? За да отговорим на въпроса, ще разгледаме семейни фотографии от различни архиви, частни и държавни. Тезата ни е подкрепена и от фотографско изследване, реализирано във фотографска книга със заглавие „Ние бяхме тук“, последвана от фотоизложба „Време и трансформация на едно училище в село Хвойна“.

### **Сфери и състояние на досегашните изследвания**

Времето е основно понятие в нашия живот. То се изучава от много области на познанието – физика, философия, история на изкуството, психология, литература и други. Времето е от изключителна важност при създаване и интерпретиране на фотографското изображение. Времето като технически фактор (време за експонация и проявяване) съпътства фотографията от самото ѝ създаване, и без неговото участие появата на изображението би било немислимо. Ето защо за нашето изследване от съществена значимост ще бъде да проследим въздействието на представите за времето върху развитието на фотографското изображение в исторически план.

Има няколко стойностни издания в тази област. Първото от тях е книгата „История на световната фотография“ на Наоми Розенблум. Друг литературен източник, полезен за нашето изследване, е книгата „Историята на фотографията от 1839 г. до днес“ на Бомонт Нюхол. Изданието ни предоставя информация за това как дългите експонационни времена при снимането са повлияли за развитието на портрета. "Това е история на медията, а не на техниката, наблюдавана през очите на онези, които се борят не да я овладеят, а да я разберат и да я превърнат в свое видение. Фотографията е едновременно наука и изкуство, като двата аспекта са неразделно свързани помежду си чрез удивителният ѝ стремеж да



заменя уменията на ръката със самостоятелна форма на изкуството" казва Бомон Нюхол

Фундаменталният колективен труд „Нова история на фотографията“ с автори Мишел Фризо, Пиер Албер и Колин Хардинг се опитва да преосмисли традиционните подходи към фотографските изображения за изследване и развитие на фотографията. Тук времето е поставено като проблем единствено в качеството си на математическа величина за появата на фотографското изображение и последствията от различните експерименти за артистичната част на фотографията.

Сборникът от есета „Време и фотография“, издаден от белгийското издателство „Лоувен юнивърсити прес“ през 2010 г., разглежда времето като важен елемент от фотографското изображение. Изданието обединява различни гледни точки за времето във фотографията и ги разглежда в серия от есета, които се фокусират върху автори със забележителен принос към медиата. Авторите са признати международни специалисти, редактори, културолози. В книгата са поместени девет есета в три раздела, чрез които авторите формулират своята представа за фотографията, като включват много важни, но все още недостатъчно разработвани аспекти на времето, културата и изкуството. Тези фотографски изследвания предлагат нов подход към историята на медиума не само като технология, но и като съвременна артистична и социална практика.

От особена важност за докторския труд е да разгледаме представите за времето във фотографията от различни гледни точки. Интересна интерпретация на времето ни дава един от френските идеолози на киното Луи Делюк. В своята книга „Фотогения“, публикувана за първи път в Париж през 1920 г., авторът обръща внимание на иманентното свойство на обектите да бъдат представяни чрез рефлексия на светлината. В киното това свойство намира своя характерен израз чрез смяната на състоянията, чрез преминаването между различни осветености и гледни точки и особено в самата разлика между кадрите.

Известен теоретик и практикуващ кинематограф е Всеволод Пудовкин, който в своята статия „Времето в близък план“<sup>5</sup> [Пудовкин], написана през 1932 г. доразвива темата на Делюк, като към истинността и реалността той добавя времето във фотографията „пространствено във форма и времево в движение“<sup>6</sup> [Пондопуло, 1982, с.79].

Един от най-ярките философи на нашето време Валтер Бенямин развива своите виждания за фотографията в две знакови произведения – „Кратка история на фотографията“<sup>7</sup> [Йотов, 2011] и „Художественото произведение в епохата на неговата техническа възпроизводимост“<sup>8</sup> [Бенямин]. В тези две произведения се появяват следните ключови понятия за време, трансформация, пространство: автентичност, аура, култова стойност и изложителна стойност на фотографското произведение.

Андре Базен в „Онтология на фотографския образ“<sup>9</sup> [Базен, 1972, с.17] въвежда понятието „мумифициране“ на мига. Образът на нещата става за пръв път и образ на тяхното съществуване във времето. Времето във фотографията е многопластово. Базен сравнява фотографиите с мумиите в Египет като олтари на паметта, които носят в себе си спомена за изчезналия живот.

В своята статия „Времето във фотографията“, публикувана през 1979 г. в сп. Советское фото, бр.1, Ю. Богомоллов извежда понятието историческа гледна точка – това е мигът във фотографията, който спира не само механично, но и естетически. Всичко това предполага, че снимката е генератор и вид трансформатор на времето, че пространствено-времевата структура на изображението е многопластова и че източникът на въображаемия потенциал на фотографията трябва да се търси в диалектиката на фотографското пространство и време. "Човекът не се ражда с чувство за време,

---

<sup>5</sup> Пудовкин В., „Время крупным планом | Теория кино | Студия «КиноКафе»“ <<https://www.kinocafe.ru/theory/?tid=9088>> [отворен на 9 Август 2018].

<sup>6</sup> Г.К. Пондопуло, Фотография, (Москва: Издательство „Искусство“, 1982), с.79

<sup>7</sup> Йотов, Стилиян, Когато медиите не бяха постмодерни, Първо (София: Агата-А, 2011).

<sup>8</sup> Бенямин, Валтер, Художественото произведение в епохата на неговата техническа възпроизводимост, 1936 <[https://liternet.bg/publish18/v\\_beniamin/hudozhestvenoto.htm](https://liternet.bg/publish18/v_beniamin/hudozhestvenoto.htm)> [отворен на 12 Април 2018].

<sup>9</sup> Базен, Андре, „Онтология фотографического образа“, в Книга IV Эстетика действительности : неореализм (Москва: Искусство, 1972), с. 17

неговите времеви и пространствени понятия винаги се определят от културата, към която принадлежи"<sup>10</sup> [Богомолв]. Човек се развива според времевата ориентация в живота си, която играе все по-важна роля и заедно с това човешките усещания за пространство и време стават все по-сложни.

През 1980 година в Париж е публикувана книгата „Записка за фотографията“<sup>11</sup> [Барт, 2001] на Ролан Барт, която е една от най-често цитираните книги във визуалните изследвания и критичен размисъл за фотографията. Барт разглежда темите за присъствие и отсъствие, връзката между фотографията и театъра, историята и смъртта.

## ГЛАВА 1.

### НАУКАТА В ПЛЕН НА ФОТОГРАФСКОТО ВРЕМЕ

С появата си през 19 век фотографията предоставя непредставими до този момент възможности за визуализация на заобикалящия ни свят. Учени и изследователи на новия визуален метод започват да провеждат научни експерименти за все по-чувствителни материали и все по-качествени камери и обективи, които да могат да запаметят събитията, които се случват в реалния свят. Техният труд води до значителни промени във вида на направените изображения и начина, по който снимките започват да се използват.

Новата медия се превръща в нещо повече от документ, който запечатва конкретен отрязък от време. Тя се превръща в свидетел на събития и започва да съхранява историческата памет на обществото. Образите, които се появяват с помощта на камерата, придобиват особена жизненост, защото те изпълват техническите, културните и социалните нужди на обществото, които живописното изкуство не може да задоволи. „Снимката е крайната реакция на социален и културен апетит за по-точно и реално представяне на действителността, нужда, която произхожда от Ренесанса, когато

---

<sup>10</sup> Богомолв, Юри, „Как работи време?“, Советское фото, 1 (1979).

<sup>11</sup> Барт, Ролан, *Camera lucida* - записка за фотографията, Първо (София: „Агата-А“, 2001).

идеализираните представяния на духовната вселена, които вдъхват средновековния ум, вече не служат на целите на все по-светските общества, и техните места се заемат от живописни творби, които представят действителността с по-голяма правдоподобност<sup>12</sup> [Rosenblum, 2008, с.15].

Първите учени, които използват фотографията, виждат в нея възможност да запечатат своите резултати от научните експерименти, които провеждат. „Фотоапаратите започват да възпроизвеждат света точно, откакто в човешкия пейзаж настъпват главо-замайващо бързо промени: докато за кратко време се унищожават неизброими форми на биологическия и социалния живот, апаратът може да запечата всичко изчезващо“<sup>13</sup> [Сюзан, 2013, с.34]. Безкамерните фотографии на Ана Аткинс, красивите изображения на цветя, гипсовият модел на лунната повърхност и много други фотографии с научна цел оставят своя отпечатък в пластове на времето като „вкамелости и фосили, оживотворявани чрез погледа“<sup>14</sup> [Щиглер, 2015, с.87]., които се позиционират по-скоро в настоящето, отколкото в изминалото време. Тези фотографии са посредници-носители на една темпорална перспектива на науката. А науката винаги е била двигател на модернизацията. Според Хартмут Роза, „модернизацията е не само многопластов процес във времето, но и самата тя означава на първо място и преди всичко в структурно и културно отношение трансформация на структурите и хоризонтите на времето“<sup>15</sup> [Хартмут, 2005, с.28].

## 1.1 ПЪРВИ ОПИТИ ЗА ПРЕСЪЗДАВАНЕ НА ВРЕМЕВИ ОТ- РЯЗЪЦИ

През 1839 г. светът се сдобива с едно от най-дългоочакваните открития – фотографията. „Изобретяването на фотографията не е подвиг на някой самотник или резултат от блестящо прозрение. Тук ролята на икономически, политически, соци-

---

<sup>12</sup> Rosenblum Naomi, A World History of Photography (Abbeville Press, 2008)., с. 15

<sup>13</sup> Сюзан., 2013, с.23

<sup>14</sup> Щиглер., 2005, с.87

<sup>15</sup> Хартмут, Роза, Ускоряване. Промяната на времевите структури в модерността (София: Критика и хуманизъм, 2005)., с.28

ални обстоятелства е не по-малко роля от научните знания, случайните наблюдения и догадките на ентузиастите. Две изключително наситени години (1839–1840) стават период на изработване на основни стратегии, чиято ефективност и жизнеспособност - първоначално съвсем не е очевидна - ще определят техническото бъдеще и обхвата на фотографията<sup>16</sup> [Frizot, Albert, 1998, с.34]. Почти едновременно трима учени Нисефор Ниепс и Луи Жак Манде Дагер във Франция и Уилям Хенри Фокс Талбот в Англия успяват да уловят мимолетния образ и да го запечатат върху плака. Методът на Дагер включва създаването на един единствен високодетайлен образ върху медна плоча, покрита със сребърна сол. Изображението е позитивно и уникално - не може да бъде тиражирано. Процесът на Талбот е по-различен, при него първо се получава негативно изображение и след това позитивен образ на хартия. Предимството на този метод е, че от един негатив е възможно да се отпечатват много еднакви позитивни копия. И двете открития се основават на добре познати физикохимични принципи - реакцията на определени химични съединения върху светлината и придобиването на образ, когато светлината минава през отвор в тъмна стая или кутия.

Луи Жак Манде Дагер (1787-1851) е художник на декори и диорами в театрите на Париж. От 1822 до 1850 г. Луи Дагер заедно с художника Шарл-Мари Бутон (1781-1853) създават изключително успешни диорами в Париж и Лондон. Те изобретяват диорамите като изложби на живописни гледки с разнообразни ефекти, които постигат чрез промяна на осветлението и движението на изрисуваните платна. Първата диорама се появява през юли 1822 г. в Париж<sup>17</sup> [Belden, Adams, 2019, с.11]. Те представлявали огромни изрисувани прозрачни театрални платна с размери около двацет и два метра дължина на четиринайсет метра височина. Публиката, която се събирала да гледа зрелището, била многобройна. Диорамите изобразявали романтични пейзажи, катедрали, планински села, водопади, смяна на деня с нощта, изгрева на луната, смяната на сезоните, като пресъздавали състоянията на времето. Именно в

---

<sup>16</sup> Michel Frizot, Pierre Albert., 1998, с. 15

<sup>17</sup> Belden Kris -Adams, Photography, Temporality, and Modernity: Time Warped (Routledge, 2019).

тези диорами за първи път се създава илюзията за преминаване през времето. Дагер създавал тези видения за природни състояния като променял интензитета и цветността на осветлението. Той атрактивно пресъздавал промяната на деня с нощта, динамиката на движещите се картини карали някои образи да се появяват и изчезват, като умело използвал комбинации от цветни светлини, транспарантни бои, отразени светлини и различни сценични ефекти, с които успявал да пресъздаде дълъг период от време за театрално кратко време. Пресъздаденото време в диорамите на Дагер напомнят днешната таймлапс<sup>18</sup> фотография, където за кратък период



сн. 6 Диорама „Алпийска хижа – нощна сцена, 1836, Луи Жак Манде Дагер

от време ставаме свидетели на процеси от живота и природата, които се точат достатъчно дълго, за да бъдем търпеливи свидетели на тяхното действие във времето. Например облаците на приближаващата се буря могат да бъдат заснети за няколко часа, а покъсно небесният спектакъл да бъде пресъздаден от дигиталната техника в рамките на 2-3 минути. Така и диорамата на Дагер „Алпийска хижа“ (1836 г.) (сн.6) представлява последователности от концентрирани мигове. Например нощна сцена, която разкрива

---

<sup>18</sup> Снимане на последователни кадри, които изработени чрез средствата на новите технологии забързват времето – напр. бързо преминаващи облаци, разкъпване на цветя, градски трафик и т.н.



сн. 6.1 Диорама „Алписка хижа – сутринна сцена, 1836, Луи Жак Манде Дагер

алпийско село, сгущено в планината малко преди залез слънце. „В рамките на 15 минути Дагер премества светлинните ефекти, за да подобри някои части на картината за сметка на видимостта на другите. Това създава илюзията за цял нощен преход, представен в рамките на четвърт час. След това зрителите виждат резултатите от лавината през 1820 г., която погребва група от къщи на заден план. След тази сцена се появява алпийската хижа на сутринта“<sup>19</sup> (сн. 6.1) [Belden, Adams, 2019, с.11].

Диорамите на Дагер са първият опит в изкуството да се улови и визуализира времето концентрирано. Едва ли авторът е осъзнавал същността на своите пионерски експерименти, но несъмнено „движещите се картини“ на Дагер излъчват собствена аура, защото той пресъздава едно събитие като „странна плетеница от пространство и време“<sup>20</sup> [Йотов, 2011, с.228].. Тези живи картини са автентичен образ на пресъздаване на концентрирано време. Можем да кажем, че диорамите на Дагер пречупват и трансформират прост-

---

<sup>19</sup> Belden-Adams, Kris, *Photography, Temporality, and Modernity: Time Warped* (Ebook, Routledge, 2019), с.11

<sup>20</sup> Йотов., 2011г., с. 228.

ранството, за да пресъздадат едно събитие, като генерират многопластово времето.

Появата на новата медия и първите фотографии поставят и въпроса за времето във фотографията. Интерес будят разсъжденията на журналиста Иполит Гаухер, който първи публикува съобщението за новото изобретение, представено от Франсоа Араго на обществеността в изданието Газет дьо Франс. В публикацията от 6 януари 1839 г. Гаухер е впечатлен от връзката на фотографията „с времето и преносимостта на времето, като разстройва всички научни теории за светлината и оптиката, като предлага образи, които вече не са само преходни отражения на обекти, а са техният вечен отпечатък, което подобно на картина или гравюра остава независимо от присъствието на обектите“<sup>21</sup> [Belden, Adams, 2019, с.13].

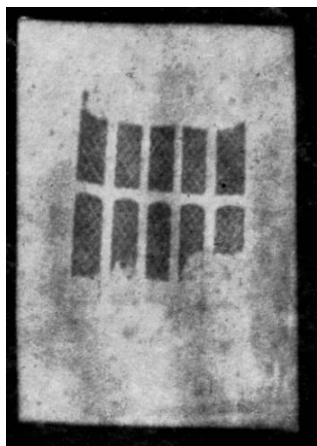
## 1.2 ДА ФИКСИРАШ СЯНКАТА

Едновременно и независимо от Луи Дагер над собствен фотографски процес работи и английският математик и лингвист Уилям Хенри Фокс Талбот (1800-1877). Концепцията на Талбот обаче е съвсем различна от тази на Дагер. Талбот получава негативно копие на хартия, а след това получава позитивно такова при контактно копиране. Той нарича своите образи „фотогенични рисунки“. Образите не били с особено високо качество за разлика от блестящия дагеротип, но в сравнение с Дагеровия способ при процеса на Талбот става възможно една и съща фотография да бъде размножавана безброй пъти. В началото Талбот експериментира с хартия, очувствена в разтвор на сребърен нитрат и натриев хлорид. Експонацията на материала е направена в камера-обскура. Времето за проявяването на негативното изображение при този процес бил в рамките на един час. Първите изображения на Талбот са на плоски предмети като листа, дантели или прозрачни предмети, които поставя върху очувствена хартия и ги излага на слънчева светлина, за да пресъздадат тонално обрънато изображение на хартия. През

---

<sup>21</sup> Belden-Adams, Kris, Photography, Temporality, and Modernity: Time Warped (Ebook Routledge, 2019), с.13





сн. 9

*Снимка на прозореца, 1835,  
Уилям Хенри Фокс Талбот*

1835 г. Талбот прави стъпка напред, когато успява да заснеме негативен образ на прозореца на своя кабинет в Лакок Аби (сн. 9).

В книгата „Моливът на природата“ Талбот споделя своите мисли за неуспешните опити да скицира езерото Комо през 1833 г. Това го кара да се замисли за „неподражаемата красота на природата: приказни картини, творения на мига, обречени на бързо изчезване ... хрумна ми една идея - колко очарователно би било, ако е възможно да накараме тези естествени образи да се отпечатаат трайно и да останат фиксирани на хартия“<sup>22</sup> [Talbot, 1844].

Според Майкъл Санд, един от изследователите на Талбот, новата медия има уникална способност да премине материално в различни точки на бъдещето, като се превърне в продукт на индустриалната революция. „В допълнение към обещанието си да "запази миналото и да участва в индустриалното настояще", фотографията също така дава възможност на настоящето да се предаде на бъдещето. Новият метод дава възможност калотипните изображения да бъдат публикувани в албуми и книги, което пък отваря ново зрително поле за интерпретация на преживени времена и моменти, като по този начин запечатаният образ присъства и в множество темпорални връзки.

---

<sup>22</sup> William Henry Fox Talbot, *The Pencil of Nature* (London: Longman, Brown, Green and Longmans, EBook, 1844).

### 1.3 ДЪЛГОТО ЕКСПОНАЦИОННО ВРЕМЕ КАТО ПРОБЛЕМ ПРИ ПОРТРЕТА

В началото на 19 век в някои по-силно индустриализирани страни независимо един от друг работят учени и експериментатори, които подготвят триумфа на фотографията. Възходящият път на третото съсловие подпомага това развитие и привилегиата на аристокрацията да се увековечава върху платната на живописците е заменен от общодостъпния фотографски портрет. Развитие на фотопортрета в основни линии съвпада с развитието на фотографското изкуство. Въпреки че фотографията е твърде млада, тя е призвана да отразява събитията и обществените изменения така, както преди това изобразителните изкуства са служили за огледало на живота. В своето творческо развитие фотографският портрет се опира на натрупания от живописца опит за пресъздаване на живописния човешки образ, но успоредно с това върви и по свой специфичен път. Новата медия стимулира отварянето на фотографски студия, в които независимо дали са направени за аматьорски или търговски цели, „фотографските портрети отразяват убеждението, че личността на индивида, интелектът и характерът могат да бъдат разкрити чрез изобразяването на лицевата конфигурация и израз“<sup>23</sup> [Rosenblum, 2008, с.39]. По време на Ренесанса портретите са ценени поради факта, че художниците се опитват да изразяват, както психологията, така и емоцията на портретирания. Фотографските студия се появяват в конкуренция на голяма част от художниците и карикатуристите, защото снимката започва да измества живописния портрет, тъй като е по-евтина и леснодостъпна за новата буржоазна класа.

Когато изобретението на дагеротипния процес е обнародвано през 1839 г., правенето на портрети е било немислимо, защото актуалната технология като използвана химия и недостатъчно светлочувствителни и остри обективи за камера-обскура изискват да се седи под лъчите на палещото слънце около 15-30 минути. Дагеротипът обаче бил тъй привлекателен, че много учени и аматьори се опитвали непрекъснато да го подобряват, за да направят портрета

---

<sup>23</sup> Rosenblum Naomi, *A World History of Photography* (Abbeville Press, 2008), с.39

възможен. Дагеротипията била предоставена за безплатно ползване, което спомогнало и за нейното подобряване като технология. Сред средствата, използвани за постигането на тази цел, са намаляването на размера на металната плоча, подобряването на обективите, съкращаване на времето на експозиция чрез добавяне на химически ускорители в процеса на очувствяване на металната плоча. Такива експерименти се провеждат предимно във Франция, САЩ, Германия и по-малко в Англия, където имало ограничения за работа по дагеротипния метод.

Още в началото на своите експерименти около 1835 г. Дагер изразява надеждата, че с помощта на новия изобразителен метод ще може да прави портрети. През януари 1838 г. той пише на своя съдружник Ниепс: „Аз направих няколко опита в портрета, които станаха достатъчно сполучливи, за да имам желанието да покажа един-два от тях на нашата изложба" [Rosenblum, 2008, с.39]. Най-голямата техническа пречка по това време е прекалено дългата експозиция, продиктувана от ниската светло чувствителност на използваните материали. Вероятно Дагер е направил първи в света фотографски портрет през 1837 г., но за съжаление той не е запазен. По-късно, през 1841 г., Талбот споменава за своите първи портрети. Съществен момент в неговия метод е по-късата експозиция: той експонира своите портрети само половин минута на директно слънце.

Най-голямото несъвършенство на бляскавия дагеротип е продължителното време на експонация. Неподвижното седене е трудно, още повече, че скобите които държат главата да не мърда съдействали за неестествения израз на лицето и скованата поза на тялото. „Ако случайно помръднеш, фотографията се разваля, ако не можете да се чувствате спокойни въпреки дискомфорта, резултатът е провал. Именно тези „провали“ довеждат до т. нар. „призрачни снимки“.

## 1.4 ПРИЗРАЧНИ МОМЕНТИ

Първите „призрачни“ снимки са направени случайно и са резултат от дългата експозиция, налагани от характерните особености на най-ранните фотографски процеси. Ако обектът се движи по време на експозицията, то образът се отпечатва в готовата снимка като прозрачна, разфокусирана, призрачна фигура. Талбот споделя в „Моливът на природата“, че „портрети на живи личности и групи от хора са от най-атраактивните теми на фотографията. Фотографията на призраци започва да става актуална в края на 19 век, когато спиритизмът си проправя път в Европа и Америка. Спиритуалистическото движение свързва съвременните промени в технологиите и науката като електричество, телеграфия и нови открития в химията и биологията като вид „сливане на псевдонаука и духовност“<sup>24</sup>. Известни са различни начини на общуване с духове на хора от отвъдното. Например „съвременните спиритуалисти посочват древни сведения за контакт с духове в Библията: посещенията на Саул, царят на Израел, на т.нар. вещица от Ендор, на която се е появил покойният пророк Самуил (I Самуил 28) и историята за Преображението, в която Мойсей и Илия се явяват на трима от апостолите на Исус (Матей 17, Марко 9). Други явления, свързани с медиумите, са описани през Средновековието във връзка с преследването на обладаните от дяволи, като левитация и говорене на непознати езици. Особена роля в европейската култура от първата половина на XIX век има явлението магнетизъм. В първите дни на фотографията някои хора вярват, че фотокамерата може да се използва като инструмент за свързване с духовния свят. Спиритистичните фотографии, както ги нарича Бернд Щиглер „отнасят като трофей кожата на духа в трезвия свят на видимото“<sup>25</sup> [Щерн, 2015, с.111].

Новото визуално изкуство създава добра почва за посяването на семената на мистичното и свръхестественото, „то се преживява

---

<sup>24</sup> Tom Gunning, Ken Jacobs, и O Tom, „Phantom Images and Modern Manifestations“, 1854 <<https://www.mendeley.com/reference-manager/reader/0224ea7c-8456-3d0f-9139-74e274510219/1f47bbf4-6a95-3f61-3643-284f029c713e>> [отворен на 18 Юни 2021]., с.44

<sup>25</sup> Щиглер, Бернд, Образи на фотографията, превод Цочо Бояджиев, Първо (София: Изток-Запад, 2015), с.111

и като необикновено явление, което сякаш подкопава уникалната идентичност на обектите и хората, като ги възпроизвежда безкрайно, и така създава паралелен свят на фантасмагорични двойници на реалния свят на сетивата, проверен от позитивизма. Докато процесът на фотографиране може да бъде обяснен подробно с химически и физически операции, културното приемане на процеса често го свързва с окултното и свръхестественото.

За хората, които вярват в духове, „призрачната“ фотографията се появява като виртуален прозорец и място, в което ограниченията на времето не съществуват. Фотографията на призраци сякаш доказва, че съществува безсмъртие в отвъдния живот. Луис Каплан в есето „Времени измерения на призрачната фотография“ споделя, че „ако някой иска да изобличи призрачната фотография като нищо повече от сериен трик или непочтена игра на двойно експониране, то това отхвърляне ще се намира в пространно-времените разединения на елементите, участващи в операциите с двойно печатане или монтаж. Това води до мислене за призрачната снимка като визуален анахронизъм. От друга страна, ако човек вярва в "красивите истини", изобразени от призрачната фотография, тогава такива преждевременни и невероятни ефекти произтичат от чудесната намеса на отвъдния живот в равнината на конвенционалната фотографска реалност“<sup>26</sup> [Gelder, Beatens, 2010].

Независимо дали тези фотографии са създадени случайно или умишлено, в тях срещаме две времеви пространства, обединени в една рамка. В едното времево пространство е този, който поръчва своя портрет, а във виртуалното духовно пространство се помества тъгата по любим човек, изобразен чрез призрочен лик. Мисълта, че може да бъдем заедно със изгубените близки дори в едно въображаемо място и време, носи удовлетворение от трансформирането на образите в двуизмерното пространство на фотографията. Само тук в тази фотография, било то чрез бавното време на експонация или чрез фотомонтажа, може да се пресекат две времеви пространства и в същото време да останат обединени от една и съща рамка на кадъра, за да се слоят в едно зрительно поле.

---

<sup>26</sup> Hilde van Gelder, Jan Baetens, Alexander Streitberger, Time and Photography (Universitaire Pers Leuven, 2010).

## 1.5 ВРЕМЕТО КАТО ТЕХНИЧЕСКИ ФАКТОР

Времето е един от най-значимите фактори за създаване на фотографското изображение. Още първите изобретатели установяват, че намаляването на времето за експонация чрез повишаване светлочувствителността на химичните материали, подобряване на конструктивните особености на обективите, и изобретяването на бързодвижещи се затвори ще доведе до значително повишаване качеството на фотографското изображение. Това ще ни помогне да открием и невидимото с просто око движение (хроно- и стробоскопска фотография).

В исторически план намаляването на времето за експонация е резултат от труда на много учени. Технологията поставя голямо предизвикателство пред учените и изследователите на новата визуална медия. Опитите да бъде намалено времето на експозицията, за да се получи по-верен образ на действителността, са водещи в разработваните технологични процеси. Дагеротипията, чието експонационно време е от порядъка на 15-30 минути, е подобро от талботипията, с която могат вече да се правят и портрети с експонационни времена от 1-2 минути. Подобрените конструкции на обективите намаляват времето до 10-60 секунди. По-късните процеси продължават тази посока и позволяват още по-бързи експозиции. Мокрият колодиев процес при добра осветеност на пейзажа свежда експонацията между половин и пет секунди. През 1878 г. е въведена желатиновата емулсия, която съкращава времето на половин секунда, което пък е допълнително намалено до  $1/250$  от секундата до 1900 година. Бомон Нюхол казва, че "съвършенството на желатиновата емулсия е довело до завладяването, анализа и синтеза на действието."

Успоредно с експериментите за повишаване светлочувствителността на фотографския материал вървят и подобренията във фотографската камера. Отначало капачката на обектива била свалена на ръка, но по-късно експериментаторът Едуард Майбридж конструира един от първите ролетни затвори, за да пресъздаде конски бяг. Техническото предизвикателство да бъде хванато движението в клопка е постигнато, както и задачата за замразяване на безкрайно малка част от времето. Повишената чувствителност на

негативния материал успява да съкрати времето до части от секундата. До края на века вече стават възможни експозиции до 1/5000 от секундата. След като е постигнато представянето на кратък миг от времето, то снимката означава, че се отнася до времето. Камерите на Ийстман Кодак, пуснати на пазара през 1888 г, имат време на експонация от 1/20 от секундата. Те създават аматьорите-фотографи и зрителите, които осъзнават, че снимката – достъпна за широка публика, работи по логиката на запаметеното време. През 20 век по-нататъшното фотохимично и техническо развитие позволява да се завладее дори пикосекундата (една трилиона част от секундата) в ръцете на Харолд Еджъртън.

## 1.6 ОТЧИТАНЕ НА ВРЕМЕТО ЧРЕЗ ДВИЖЕНИЕТО

Изследването на движението на хора, птици и животни става предмет на изучаване както за научни цели, така също и за забавления. В градовете се излагат гигантски циклорами, бойни панорамни картини с реалистично предадени сцени и диорами с драматично променящи се светлинни ефекти. Започват да се правят експерименти с пресъздаване на обекти или пейзажи чрез различни гледни точки или се добавят плъзгащи се и завъртащи се механизми към магически слайдове за фенери, за да може да оживяват истории, разказани чрез специални ефекти, които карали публиката да се смее. Движението вече било неизменна част от характера на столетието, но самото то убягвало от „клопката“ на новата медия. „Изображението може да бъде видяно едва само тогава, когато в процеса на съзерцанието идва незабелязаното“<sup>27</sup> [Belden, Adams, 2019, с.13]. Как обаче да се овладее това техническо предизвикателство? – необходимо е да се научи, как да се контролира скоростта по време на всички фотографски операции, да се поддържа строго фиксирано време – времето на снимането, времето на сюжета, времето на събитието. Ето защо са необходими все по-усъвършенствани устройства, способни да отчитат различните скорости.

---

<sup>27</sup> Belden-Adams, Kris, *Photography, Temporality, and Modernity: Time Warped* (Ebook, Routledge, 2019), с.13

Проблемът за заснемането на ефимерния миг е актуален и в ранните дискусии за фотографията, но винаги носи в себе си признаците на собствената си неуловимост“ [Beatens, Streitberger, 2010]. Самият Талбот пише в първото си официално описание на своето изобретение, че "най-преходните неща като сянката – пословична емблема на всичко, което е мимолетно и моментно, може да бъде пленена от заклинанията на нашата "естествена магия" и може завинаги да бъде фиксирана в позицията, в която е заснета." Дори тази сигурна позиция предполага дълбоки предизвикателства, които трябва да преодолеем: времевите ограничения върху възможните фотографски обекти, времето, необходимо за формиране на образа, и разпадането на изображението с течение на времето“ [Beatens, Streitberger, 2010]. Много от архивните фотографии са белязани от присъствието на случайни призраци: срещаме ги в тъпла от зрители пред сградата на кметството на Париж, която изгаря през май 1872 г., а също така и в снимки от началото на 20 век, при които е използвана камера с размери 18 x 24 cm, която изисква доста дълга експонация. Днес всички тези неясни, несъзнателно оставени следи ни изглеждат вълнуващи доказателства за живота, особено отчетливи на фона на неподвижността, с която фотографията толкова дълго е трябвало да се задоволява.

## 1.7 СТЕРЕОГРАФСКО ИЗОБРАЖЕНИЕ – „ПРОЗОРЦИ КЪМ ВЕЧНОСТТА“

В средата на 19 век калотипията позволява на стереоскопичното изображение да замрази движението на хора. Причината е, че върху малкия формат на снимката 8x8 cm движението може да бъде фиксирано дори в част от секундата. „Моментната фотография – желанието да се изобразят неща в движение. Това е било предизвикателство както за фотографите, така и за изобретателите. Не по-рано от края на 50-те години на 19 век се появява стереоскопската фотография, която събужда илюзията за улавянето на тъпци и действия“<sup>28</sup> [Кракауер, 2020, с.83]. Стереоскопията се явява пред-

---

<sup>28</sup> Зигфрид Кракауер, На прага на миналото (София: Агата\_А, Punctum 2000, 2020), с.83



шественик на киното, защото се опитва да фиксира движението в два последователни кадъра, като използва феномена на задръжка на ретината на окото – ако поред закриваме едно след друго очите си, то образът от снимките оживява. Ето защо в някои двойки снимки са се получавали големи недоразумения: на единия кадър е имало черен кон, а на другият конят е бял. Друга картичка показва двама човека, седящи пред фонтан под часовник, който в първия кадър показва 10,20 часа, а във втория – 10,30. Тези „комични“ ситуации се дължат именно на феномена „време“, който от своя страна изгражда фрагментирано движението.

Значителен брой учени проявяват интерес към този проблем. „Като приспособление за запис камерата беше предопределена да очарова умовете, търсеци научна обективност“ [Кракауер, 2020, с.82]. Сред тях е Анри дю Мон, който пише в патента си от 1861 г.: „движещите се обекти трябва да могат да бъдат възпроизведени във всички фази на тяхното движение и в съответствие с фазите в промеждутъка от време. При липсата на технически средства всички тези проекти, които са доста жизнено способни в своята концепция, остават само на теория в очакване на възможността да се направи моментна снимка с достатъчна скорост.“<sup>29</sup> В стереографското изображение откриваме първите опити за улавяне на времето чрез движението на заснетите обекти. (сн. 15, прил.).

## 1.8 ДА УЛОВИШ ВРЕМЕТО – ХРОНОФОТОГРАФИЯ

С появата и развитието на бързия транспорт, комуникациите и „улавянето на времето“ се променя и светогледът на хората. Обществото навлиза в ерата на индустрията, информацията и пътешествията. Железницата, телеграфът и фотографията ни отдалечават от света на неподвижните предмети и ни приближават към този на информацията и образите, които стават все по-бързи в своето движение. Времето вече не е обикновена хронология, а нещо, което може да бъде манипулирано - забързано чрез движещите се

---

<sup>29</sup> Патент номер 49520 издаден в Париж „за фотографски апарат пригоден за фиксиране на изображения за последователни движения“ Frizot, Michel., Nouvelle histoire de la photographie (A. Biro, 1994)

обекти като автомобила, железницата, аероплана или замразено чрез фотографията. Този белег на новото време пресъздава Едуард Майбридж, който чрез своите експерименти успява да запечата движещ се обект върху светлочувствителния слой на фотографската плака. В свое интервю за BBC писателката Ребека Солнит – негов биограф, коментира откритието на Майбридж: „Той прави разрез на времето. За първи път хората виждат по-бързо и повече отколкото с очите си. Светът се разделя на забавено движение, а това е един вид намеса в хода на времето.“<sup>30</sup> Майбридж усъвършенства метода и създава хиляди образи на движещи се животни, хора, птици. Новото фотографско откритие е в полза и за художниците, които дотогава познавали едва няколко пози, в които поставяли и рисували своите модели. Чрез фотографията на движението Майбридж заснема различни фази на движение с удивителна точност и показва огромното разнообразие от движенията на хора и животни.

И други учени, работят върху „улавянето на времето“ - френския учен зоолог, професор по медицина Етиен Жул Марей, фотографа Албер Лонде, Жан-Мартен Шарко, доктор по неврология. Отомар Аншуц е фотографът, обогатил хронофотографската история чрез своите разработки на специална фотокамера, която улавя движението на птици, хора и животни. Художникът-реалист Томас Ийкинс, който създаде своя собствена техника за пресъздаване на движението върху филм. Друг автор, който спира времето в един кадър, е Харолд Юджийн Еджъртън (Док). Той използва стробоскоп и супербърза камера, за да погледне времето и трансформацията на предметите в близък план.

Майбридж успява да свърже пространствено-временния ритъм със скоростта на снимане – за него движението, заловено с висока скорост, е чисто инженерно постижение, а за Пудовкин това е „способността да се покаже в едър план времето“. Във фотографиите на Еджъртън виждаме света в свръхблизък план и въпреки отката на „инженера Еджъртън“ да претендира за артистичност в работата си, ние можем да приемем неговите заснети фрагментирани движения за творчески акт.

---

<sup>30</sup> BBC, Genius of photography.

Хронофотографията поставя началото на кинематографията и е предшественик на нови артистични направления във фотографията и изобразителното изкуство. Пондопуло отбелязва, че „изображението на моментната фотография е от основно значение за развитие на самото фотографско изкуство, тъй като открива нови възможности за решаване на въображаеми проблеми. Това е особено очевидно при прилагането на високоскоростна фотография“ [Пондопуло, 1982 с. 55].

## ГЛАВА 2. ФОТОГРАФСКИ ТЕОРИИ

### 2.1 ВРЕМЕ, ПРОСТРАНСТВО, ТРАНСФОРМАЦИЯ, ПА- МЕТ

С появата си фотографията бележи началото на нова епоха в развитието на визуалните изкуства. Тя се явява нов вид творческо въображение, което изисква и нови технически средства. Потенциалът на фотографията се разкрива не само поради факта, че има общ обект с изкуството, но и въз основа на непосредствената функционалност на изображенията – на нейната диалектическа природа и съответно обстоятелството, че фотографията неизменно носи своя референт със себе си. По такъв начин снимката има общи черти с живописата, но се различава от нея, като изисква да се поставят нови въпроси относно нейните естетически настройки. „Изключително символично е, че авторът на снимката е изобретател и художник. Фотографската култура е продукт на синтеза на научно-техническия прогрес и класическата художествена традиция“ [Пондопуло, 1982, с.52], казва Пондопуло. Оттук можем да направим извода, че мястото на фотографията в обществото е между изкуството и технологията. В момента фотографската култура оказва активно влияние върху цялата сфера на визуалното изкуство. Следи от нейното влияние могат да бъдат намерени в много други видове изкуства, в различни области на човешката дейност. Естетическото съзнание на съвременното общество открива в нея съвременна форма на изразяване. В днешно време нито една научна, информационна или индивидуална дейност не може да се състои без присъствието на фотоапарата. В есето си „Пещерата на

Платон“ Сюзан Зонтаг говори за това, че „в крайна сметка най-великият резултат от появата на фотографията е чувството, което ни казва, че можем да вместим целия свят в мозъка си – като сбирка с образи“<sup>31</sup> [Зонтаг, 2013, с.7]. Фотографията свързва паметта ни с времето и пространството, като създава моментното фотографско изображение и документира факта.

## 2.2 ТРАНСФОРМАЦИЯ НА ФОТОГРАФИЯТА ОТ ОБЕКТИВНА В СУБЕКТИВНА

Как фотографията от механичен начин за възпроизвеждане на реалността се трансформира в субективно фотографско изкуство? Отговор на този въпрос ще потърсим чрез предпоставките за появата и развитието на фотографските теории. Полезен автор за изследването, който ни дава обзорен поглед върху историята на теориите, е професор Скот Уолдън – доктор по философия и водещ на фотографски курсове в Насау комюнити колидж, Ню Йорк. Спираме се на неговото изследване, за да дадем обща представа в рефлексията върху фотографските проблеми от началото на 20 век насам. Първият етап е свързан с проблема за фотографската обективност, т.е. с доминиращия въпрос за това обективен или субективен е процесът на регистрация на образи? „Предакадемичният дискурс тръгва от предполагаемата обективност, нагласата да се говори за това, че фотографията може или не може да бъде форма на изкуството или пък за това доколко фотографията може да бъде особено полезна в търсенето на прогресивна социална реформа и за целите на научните, антропологични изследвания“<sup>32</sup> [Hannavy, 2008, с.1245].

В новата медия се заражда и първият конфликт между субективното и обективното, от една страна стои желанието на множеството художници, артисти и аматьори, практикуващи новия метод, да създават творби с художествен характер, а – от друга страна, е

---

<sup>31</sup> Зонтаг, Сюзан, За фотографията, Изток-Запад, 2013, с.7

<sup>32</sup> Hannavy, John, Enciclopedia of the 19th Century Photography, PHOTOGRAPHIC THEORY, Scott Walden, (Routledge Taylor & Francis Group, 2008), с.1245

характеристиката на медията за обективно изразяване на времевата реалност.

В началото на 30-те години на 20 век се появява „Кратка история на фотографията“ (виж табл. 1) на философа Валтер Бенямин, което произведение е предвестник на академичния период, според класификацията на Скот Уолдън. Това разполагане има своето принципно основание: в рефлексията на Бенямин вече изцяло липсва въпросът от предакадемичния период дали фотографията е изкуство или не. Вместо това Бенямин извежда на преден план пластичните взаимовръзки между характеристиките на медията на фотографията, социокултурния профил на културния контекст на XIX век (и особено печатните медии) и обществените потребности. Във връзка с това Бенямин търси отношението между ритуална и изложбена стойност на художественото произведение и очертава нагласите към визуална активност на зрителя, които живописиста е управлявала до средата на XIX век, насочва се към възможностите на преминаване между техниката и магията въз основа на „оптично-несъзнателното“ в структурното определяне на мига (Бенямин 2011, 36-37). Това съчинение на Бенямин, методологически свързано с труда му „Художественото произведение в епохата на техническата му възпроизводимост“, има съществено значение за хуманитаристиката след Втората световна война и конкретно с пренасочването на фотографската мисъл от въпросите дали и доколко фотографията е изкуство към предмета за комплексните медийни характеристики на фотографията.

Можем да кажем, че съвременните фотографски теории интерпретират образа като знак, но поддържат и тясна връзка с предмета. Фотографията работи с въображение, което от своя страна предполага интерпретация на предмета на фотографиране.

## 2.3 ТЕОРЕТИЧНИ ПРЕДСТАВИ ЗА ВРЕМЕТО ВЪВ ФОТОГРАФИЯТА

Теоретичните представи за времето във фотографията, третиращи проблемите на времето, трансформацията, пространството и паметта, се откриват в редица публикации на философи, есеисти

и изкуствоведи от края на 19 и началото на 20 век - Теорията на фотографията, в която времето е представено като водещ фактор, откриваме в изданието „Фотография и съвременност“ на Г. К. Пондопуло, Луи Делюк, френски идеолог на киното, поставя в своята книга „Фотогения“ фотографията като водеща в създаването на образи чрез своя документален характер. Пудовкин в своята статия „Времето в близък план“ доразвива темата на Делюк за фотогеничността, като добавя времето във фотографията: „пространствено във форма и времево в движение“<sup>33</sup>. Авторът разглежда близкия план на детайлите в киното като изведено време на обект в близък план.

Немският фотограф Аугуст Зандер създава комплексен портрет на времето от края на Ваймарската република. Проектът е наречен „Лице на времето“, но за жалост е прекратен от нацистката власт. В история на фотографията има и други примери за визуално обобщаване на образи на времето, като например нюйоркското висше общество на Ричард Аведон, „Човешкият род“ на Едуард Стайхен, маргиналите на Доротейя Ланг, „Американците“ на Робърт Франк, мигрантите и децата-работници на Луис Хайн, образите на фермерите, заснети от групата на FSA.<sup>34</sup>

Валтер Бенямин въвежда нови понятия, за да обясни откъде идва влечението ни към дадена фотография. За пример той използва снимките на Йожен Атже, който „търси изчезналото и отнето“<sup>35</sup> [Йотов, 2011, с.46] из кварталите на Париж. Разглеждайки фотографиите на Атже, които сякаш „всмукват аурата на действителността“ се появява въпросът "Какво всъщност е *аура*? – странна плетеница от пространство и време" [Йотов, 2011, с.46], нещо достатъчно близко, но в същото време отдалечаващо се.

Андре Базен в „Онтология на фотографския образ“ въвежда понятието *мумифициране на мига*. Той съпоставя фотографското изображение с мумиите в Египет. Базен пише: "... фотографията, за разлика от изкуството, не създава от материята вечност, тя само

---

<sup>33</sup> Пудовкин В., Время крупным планом, Теория кино, Студия КиноКафе

<sup>34</sup> Farm Security Administration - американски правителствен фотографски проект по време на Голямата депресия (1935-1944) имащ за цел да покаже пораженията върху фермерите и техните семейства

<sup>35</sup> Йотов, Стилиан, Когато медиите не бяха постмодерни, Първо, Агата-А, 2011, с.46

мумифицира времето, като го предпазва от самоунищожение"<sup>36</sup> [Базен, 1972, с.45].

През 1979 г. в брой първи на сп. Съветско фото, излиза статията на руския теоретик на киното и фотографията Юрий Богомолов. В тази публикация той разглежда времето в исторически план. Според него сегашното време се трансформира в миналото и бъдещето и се оказва неразделна част от тях. Именно по този начин се открива историческата гледна точка в една фотография.

За Зонтаг снимките носят носталгия и "всички снимки са *memento mori*. Да заснемеш нещо или някого, означава да се приобщиш към неговата смъртност, уязвимост, променливост. Фотографът улава и замразява мига – и така свидетелства за неумолимия ход на времето"<sup>37</sup> [Зонтаг, 2013, с. 23]. Дали обаче определението *memento mori* (помни смъртта) е подходящо за снимката, запаметила миг живот? По-скоро бихме използвали „*memento vivere*” – помни живота. Защото когато разглеждаме една фотография, ние се „приобщаваме“ към миговете живот, които камерата е съхранила, моменти от най-истинската ценност, която притежаваме, а именно живота.

Книгата на Роланд Барт „Записка за фотографията“ със сигурност има отношение към фотографията и тленността. Когато гледаме снимка, се сблъскваме с това, което авторът отбелязва като „това е било“, което е свидетелство за съществуването на конкретно нещо на определено място в определено време. Снимката може да показва само миналото, но го представя по такъв начин, че се появява в настоящето. Тази своеобразност придава на всяка снимка нотка на носталгия или копнеж в „Записка за фотографията“.

Полезно за изследването е твърдението на проф. Цочо Бояджиев в неговата книга „Философия на фотографията“ за мига и неговото безвремие. Според автора мигът в човешката представа изгражда времето, но в една снимка винаги има миг, който съдържа в себе си „преди“ и „след“. Поради тази причина авторът определя *мига* като „*свърхвремие*, от което може да бъдат разгърнати

---

<sup>36</sup> Базен, Андре, *Онтология фотографического образа*, Книга IV *Естетика действительности: неореализм, Искусство*, 1972., с.45

<sup>37</sup> Зонтаг Сюзан, *За фотографията*, Второ, Изток-Запад, 2013, с.23

цялото минало, цялото настояще и цялото бъдеще“<sup>38</sup> [Бояджиев, 2014, с.221]. Следователно мигът концентрира в себе си миналото, настоящето и бъдещето. Философът дори нарича това време „*свърхуплътно*“, т.е. в една фотография откриваме запечатан миг от всички времена.

Съвременните теории за дефиниране на времето и пространството във фотографското изображение надхвърлят традиционното възприемане на снимката само като обект на технологията. Важен за дисертационното изследване е сборникът от есета „Време и фотография“, издаден от белгийското издателство „Лоувен юнивърсити прес“ през 2010 г. Негови автори са колектив от признати международни специалисти. В първата глава "Време и технологии / Устройства за време" се обръща внимание на цялата история на средата, в която възникват фотографските експерименти на Талбот от 19-ти век до навлизането на дигиталните технологии и тяхното използване от постмодерни автори. Те поставят различни въпроси: „Как да се определи времето? Как да спрем това, което е на ръба на изчезването? Как да направим изображение на мига?“ [Ramalingam, 2010, с.16].

Повечето автори дотук разглеждат фотографията като наследник на живописната традиция, която наследява някои нейни естетически проблеми, като например перспективата и светлината. Те изтъкват предимството на фотографията като безпристрастно техническо средство за интерпретиране на реалността. За първи път в пресъздаването на действителността няма посредник между камерата и обекта (предмета) на снимане. Въодушевени от развитието на технологиите напълно пренебрегват факта, че фотоапаратът е само инструмент да изобразиш нещо, също както четката за художника. Не бихме се съгласили авторът да бъде изключен напълно, защото фотографията, както и живописата, е „рамково“ изкуство. Самият факт, че поставяме нещо в рамка, означава, че автоматично пренебрегваме „другото“, което остава извън рамката, с което заявяваме нашето отношение към събитието, т.е. ние ясно показваме нашия избор чрез подбор на фотографската ситуация и композиция. Тогава фотографският кадър заприличва на извадка от

---

<sup>38</sup> Бояджиев, Цочо, Философия на фотографията, Първо (София: „Изток-Запад“, 2014), с.221



текст, или в случая на отрязък от събитие, предмет или субект, което съдържа историята и времето, в което се е случила снимката. Литературният цитат също има рамка, която се определя от избора и виждането на автора за определения контекст. Самият факт, че избираме част от текст, който да цитираме, означава, че ние вече сме определили рамката. Именно избраната фотоостечка на действителността можем да определим като „фотоцитат“ на събитието, обекта (предмета). Така както в литературата се използва терминът „хронотоп“ като „съществена взаимовръзка на времевите и пространствените измерения“<sup>39</sup> [Бахтин, 1985, с.35], „избраното“ от фотографа, а не от обектива на камерата парче от действителността, запаметено от светлочувствителната повърхност във фотографски кадър, можем да определим като *фотохронотоп*. Пространството и времето в снимката са свързани чрез знаците, които определят контекста. Точно тази конструкция от множество знаци, разположени в полето на пространството, ни помага да осмислим съдържанието на *фотохронотопа*. Така можем да определим фотохронотопа в снимката: това е единство на фотографско време и пространство, изобразено чрез виждането на фотографа за света.

Съвременните фотографски теории стъпват върху естетическите принципи на живописата, за да изградят своите концепции за новата медия. Езикът във визуалните форми е идентичен – принципите на изграждане на изображенията, които важат за композицията в живописата и фотографията, са почти еднакви. Има обаче една съществена разлика – с появата си фотографията освобождава живописата от стремежа си да бъде „двойник на видимия свят“. Това е една от причините след Първата световна война да появи модернизмът, който освобождава живописата от стремежа ѝ да прилага перспективата в своите произведения. Изкуството започва да навлиза в дебрите на абстракционизма, сюрреализма и освобождава формата конкретика. Отваря се безкрайно поле за фотографията, която да бъде обективен изследовател на реалния свят.

---

<sup>39</sup> Попов, З., Бояджиев, Ц., Идеята за времето - антология, Бахтин М., Из „Въпроси на литературата и естетиката“ (Наука и изкуство, 1985), с.382

## ГЛАВА 3.

### ФОТОГРАФСКИ ИНТЕРПРЕТАЦИИ НА ВРЕМЕТО

#### 3.1 ТРАНСФОРМИРАНЕ НА ВРЕМЕТО ВЪВ ФОТОГРАФИИТЕ - МЯСТО И РОЛЯ НА ВРЕМЕВИТЕ ТРАНСФОРМАЦИИ В „НАМЕРЕНАТА ФОТОГРАФИЯ“

През епохата на модернизма остротата на фотографското изображение намира много привърженици сред тези, които се занимават с новия изобразителен метод. Във фотографиите започват да се появяват случайни предмети като вилици, лъжици, трамвайни билети, чадъри, шевни машини, парцали и др. Този интерес сред авторите е провокиран от набиращите популярност сред артистичния свят дадаизъм и сюрреализъм. „Дадаистите настояваха за отпадане на умиращото изкуство от миналото; да се намерят нови теми и нови форми, които да изразят ирационалната природа на обществото. Тази нагласа отвори плодородни полета за всякакви визуални експерименти.“ [Rosenblum, 2008, с.393]

Снимката в днешно време се е превърнала в синоним на нашата култура и обществен статут. Всички ние, правим снимки за спомен почти ежедневно улеснени от новите дигитални технологии. Направените фотографии отбелязват най-често лични преживявания, но също така и широко разпространени социални конвенции. Образите които запечатваме са най-различни, но например снимка на любим човек може да предизвика дълбок емоционален резонанс. „Хората, които се занимават с изкуство и култура имат склонност да пренебрегват снимката за спомен - тя е твърде разпространена, твърде обикновена, твърде лична. Снимката е не само запис на междуличностната интимност, но и средство за свързване на личните символи на вътрешната хармония с обществените идеи за социално съответствие“<sup>40</sup> [Zuromskis, 2013] Може ли времето да бъде заключено в рамката на фотографското изображение, съхранявайки паметта?

През последните години се засили интересът към семейния албум от страна на куратори, музеи, галерии. Появи се терминът

---

<sup>40</sup> Zuromskis Catherine, Snapshot photography. The lives of images (Cambridge: MIT Press, 2013).

„намерена фотография“ – фотография, направена от непрофесионални фотографи, които запечатват ежедневието на своето семейство. На битпазара Монтръой, в кутиите и куфарите на дилъра Арман, Мишел Фризо и Седрик дьо Вежи, учителят и ученикът, откриват стотици снимки и негативи на аматьори. Това са незначещи образи, без естетическа или документална амбиция и въпреки това те изненадват. Изображенията в книгата „Photo trouve“ на Мишел Фризо са избрани поради своята уникалност, което позволява да разглеждаме онова, което само фотографията може да заснеме, това което е специфично за човешката природа. Според Мишел Фризо „Човекът, разбира се, е същество от думи, но може би преди всичко същество от образи. Психиката работи върху натрупване на образи, понякога се сблъсква с образи, които са продукт на нашето зрение. Фотографията позволява тази среща между зрителя и неговото собствено психологическо функциониране“. Тези любителски снимки стоят на антропологичен кръстопът. Те надхвърлят естетическия въпрос за „красива рамка“ или „красива светлина“. Облекченият поглед на препратките към културата на образите е погълнат от емоция. Просто разпознаваме познат жест, наблюдавайки този възрастен мъж, който тича след дете, което прави първите си стъпки, или се усмихва, когато види изражението на тази двойка, лежаща в тревата ...“<sup>41</sup> [Frizot, Cedric, 2006].

В света на фотографското изкуство през последните няколко години освен да бъдат колекционирани стари фотографии се появи нова тенденция, която даде нов живот и нов прочит на „намерената фотография“ и на снимката за спомен. Авторите, които поеха тази инициатива, успяха да трансформират миналото в настоящето като реконструират „намерените фотографии“, използвайки модерни методи за обработка и презентация. Тези артисти поставиха новите образите, които създават в съвременен контекст, чрез трансформиране на времето от миналото в настоящето като използват алтернативни фотографски техники, колаж, монтаж и др.

За целта на това изследване разгледахме съвременни артисти като френско-мароканската фотографка Кароле Бенита изследва паметта, семейството и преминаването на времето, като сдвоява

---

<sup>41</sup> Cédric De Veigy, Michel Frizot, 'Photo Trouvée' (Paris: Phaidon, 2006).

стари семейни снимки чрез ръчно изработени акценти като бродерия, рисуване, апликиране на мъниста или копчета.

Ейми Френд също като Кароле Бенита се намесва ръчно върху повърхността на намерени фотографии, в които пробива дупчици с карфица като по този начин ги съживява за нов живот. Чрез ръчната намесата на автора, фотографиите се трансформират в нов обект, който свързва минало и настояще.

Канадският визуален артист Уилям Мокрински използва стари негативи, чрез които създава нови изображения, опирайки се на фотографското минало, като по този начин превръща снимката в „портал към нова реалност“<sup>42</sup>. Мокрински се интересува от способността на медиата да използва визуални отрязъци, които вградени в снимката да внушат нещо от миналото.

Проблемът за реконструкцията на спомените вълнува и унгарският медиен артист Дейвид Шоудер. В серията „Неуспешна памет“ авторът поставя проблема за дигитализацията на паметта и нейната трансформация в бъдещето.

Пол Херц използва загубата на паметта, като една от ключовите си теми. Той работи с изображения от обществени архиви, публикации в медии, учебници по история и др., за да изрази своята идея за изгубената памет.

Френският фотограф Томас Хаузър създава серия фотографски скулптури със заглавие „Събуждането на праха“ като превръща спомените в пространствени обекти. Авторът също използва портрети от семейния архив, които многократно манипулира, копира, изрязва и отново отпечатва с всякакви несъвършенства.

JR използва градските стени, като ги превръща в музеи на открито. Той поставя гигантски изображения върху фасадите на сградите, които се трансформират в изложбени пространства. След редица провокиращи изяви, като нелегалната изложба Expo 2 Rue (2001г.), 28 millimeters, Portraits of Generation, Woman are Hero, Wrinkles of the city, Face to Face, през 2010 г. се ражда проекта Unframed. За този проект артистът използва архивни фотографии от музеи, архиви, частни колекции и семейни фотоалбуми. Тези фотографии, някои от които направени от известни фотографи, а

---

<sup>42</sup> <http://www.wmokrynski.com/> [accessed 31 July 2020].

други от анонимни автори, поставени в обществените градски пространства придобиват ново значение. Снимките залепени върху сгради трансформират времето, в което са направени, и придобиват нов смисъл третирайки съвременни, и местни проблеми.

„Да си представяме означава да започнем да променяме света, а да снимаме света, независимо от начина на разпространение, означава да променим нашето възприятие за този свят. В този смисъл работата на JR е почит към въображението и по-специално към споделянето му, жив ангажимент към фотографията във вечна трансформация, която чрез демократизиране на изкуството ѝ придава смисъл и величие.“<sup>43</sup>

Фотографията ни предлага начин да пренесем нашите действителни преживявания и опит през времето, като ги трансформираме във „фрагментирани моменти, които можем да притежаваме и натрупваме“ [P. Marcella Anwandter]. Моментите, които запечатваме на хартия или дигитална матрица имат възможността да трансформират събитията от нашите мимолетни преживявания в материални обекти (снимки) „продукт на човешката дейност. Но техният чар е в това, че сред купищата отпадъци се сдобиват със статуса на намерена вещ – неподправено късче от околния свят. По този начин заиграват едновременно с престижността на изкуството и магията на реалността.“ [Зонтаг, 2013, 89] Тези физически останки, които Зонтаг нарича „артикул за потребление“ се превръщат в артефакти и са материално доказателство за мястото на което сме били. Материалният фотографски отпечатък, който оставяме като следа обединява историята на нашия живот чрез фрагментирани моменти репродуцирани на хартия, които събираме в албуми, или трупаме в кутии. Сборът от всички тези фотографии ни помага да направим връзка при възстановяването на действителността, паметта и собствената ни идентичност. “Фотографията е дълбоко обвързана с нашите чувства към преходността, времето и смъртността, както нашата, така и чуждата. Популарният дискурс казва, че снимките запазват спомени или по-точно е да кажем, че конст-

---

<sup>43</sup> JR Momentum.

руираме индивидуални и групови разкази за себе си и живота си”<sup>44</sup> [Ames, 2008, с.57].

### 3.2 ПРЕМИНАВАЩО ВРЕМЕ

Идейното използване на фотографското време води до различни подходи в артистичното пресъздаване на действителността. Времето като идея присъства в работата на множество съвременни визуални артисти, които използват скоростта и промяната на обектите в пространството, за да превърнат концепцията за времето в своя водеща посока за изследване на заобикалящия ни свят. Чрез техните работи те доказват, че времето в изкуството е пряко свързано с реалния живот. Авторите привличат вниманието към човешкото съществуване по отношение на времето като темпорална същност. Времето винаги предполага движение и промяна, то не стои на едно място. Под неговият напор се променят и обектите в пространството. Нашите мисли и действия са в постоянния поток на времето. Съвременните технологии предоставят големи възможности да се вгледаме отблизо във времето и да успеем да го визуализираме.

Концепцията за изразяване на времето във фотографското изкуство започва да се очертава през 60-те години на 20 век, когато се заражда т.нар. концептуална фотография. „Способността на фотографията да записва действие, дадена последователност от събития или линейна прогресия на времето и пространството, доведе до превръщането ѝ в централна среда за концептуална художествена практика“<sup>45</sup> [Hannavy, 2008]. Визуалните артисти вече имат поглед върху историята на фотографията и знаят, че това изкуство носи в себе си възможността за работа с манипулативни техники. Появата на тези техники е наблюдаваме в периода между двете световни войни, когато се заражда модернизма и всичките произхождащи му „изми“. Едни от най-ярките представители в този период и почитател на новото движение футуризъм са братята

---

<sup>44</sup> Morgan Golata Ames и Morgan Ames, „The Social Life of Snapshots The Past, Present, and Future of Personal Photography“ (Visual Communication, Vol. 7, (2008), с. 57-76.

<sup>45</sup> Hannavy, John Encyclopedia of the 19th Century Photography (Routledge Taylor & Francis Group, 2008).

италианци Антон и Артуро Брагалья. През 1913 г. Артуро Брагалья издава книгата „Футуристичен фотодинамизъм“ (Fotodinamismo futurista, 1913). В нея той представя своята гледна точка за обектите и техните движения във времето и пространството.

Полето на концептуалната фотография е изключително плодотворно за развитието на онези визуални артисти, които избират да работят и изследват идеята за времето, пространството и трансформирането на обектите в тях. И, ако трябва да перифразираме Карл Юнг, който казва, че „човек използва изречената или написана дума, за да изрази смисъла на онова, което иска да предаде“<sup>46</sup> [Юнг и съавт., 2015, с.17], то концептуалните фотографи-артисти използват изписаният със светлина образ, за да изразят смисъла на онова, което искат да споделят.

Визуалният артист, германецът Клаус Ринке е заинтригуван от концепцията за времетраенето и преходното. Той е първият немски артист, който поставя като централна тема в своята работа идеята за времето и пространството. За да илюстрира своите идеи, използва в творбите си часовници и вода (сн. 80, прил).

Времето и преходността на живота се среща в творчеството на френският артист от полски произход Роман Опалка (1931-2011). Неговите работи са подчинени изцяло на течението на времето. Цифрите, които той рисува през по-голямата част от съзнателния си живот са метафора на „машината-време“ и сякаш са олицетворение на построения от него свят.

Друг автор използващ възможностите на фотографията като „брояч на времето“ е американският фотограф Никалъс Никсън, които снима четирийсет портрета в продължение на четирийсет години на сестрите Браун.

Майчинството се явява водеща тема в творчеството на Ани Уанг от град Тайпе, Тайван. С фотографската серия „Майката като създател“, авторката извежда на преден план времето на създаване и отглеждане, на грижата и любовта към детето.

---

<sup>46</sup> Аниела Яфе, Карл Юнг, М.Л. фон Франц, Дж. Хендерсън, Йоланде Якоби, Човекът и неговите символи, Второ издание (София: Лего Артис, 2015), с.17

В българското фотографско изкуство времето като предмет на интерпретиране го срещаме в поредицата на Соня Станкова „В дома на мама и в дома на мама — 10 години по късно“

Правенето на една и съща снимка през годините означава обмен на постоянство на впечатления с това на житейско виждане, което поддържа фотографското поле живо. „Концептуалната фотография е съвременен подход, който разглежда медията като начин да направи изявление сама за себе си, а не за обекта пред обектива. Тя се основава на убеждението, че фотографите в своята същност са неизменни записи на информация, а не емоционално нюансирани преживявания или произведения на изкуството“ [Rosenblum, 2008]. Въпреки това, изображенията, които регистрира фотографът имат по-скоро интелект, отколкото смисъл. Само артистичните подходи за изобразяване, и знанията ни извън изображението, могат да ни позволяват да „прочетем“ записа на времето и пространството, който артиста представя.

## ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Докторският труд „Време и трансформация във фотографията“ представлява лична гледна точка, чрез която разглеждаме времето и трансформирането на обектите в контекста както на историята на медиума, така и интерпретациите им в полето на фотографското изкуство. Тяхното разбиране обаче не може да бъде прието, без да стъпим на фотографските идеи и теории, които съвсем логично се появяват с развитието на фотографията и нейното категорично присъствие в обществения живот. Това изследване се основава и на установените аргументи, че фотографията има повече от един начин на изразяване на времето, което се явява освен математическа величина и очертаващо характерен сложен начин на представяне на временността. В историята на фотографията откриваме технологични постижения, които са допълнени от уникалните времеви култури, в които различните практики са използвани като експресивна среда за изразяване на идеи, истории, спомени. Проучването се фокусира върху анализи на специфични фотографски практики, като стереографското изображение, фрагментиране на



движението при Майбридж, появата на „призрачната фотография“, стробоскопичните снимки на Едгъртън, снимките за спомен трансформирани в нов жанр на „намерена фотография“ и различни артистични подходи. Трудът селектира, анализира и систематизира автори с фотографски теми, заложили времето като водещо в своите творби, което може да послужи за бъдещи проучвания в очертаването на ново фотографско поле. Изследването не предоставя подробно и пълно проучване на всички възможни начини, по които фотографията може да изрази времето, защото както времето е безкрайно, така и неговото многообразие също е безгранично.

В обобщение може да кажем, че се обръщаме към фотографията като към среда, чрез която можем да изследваме времето и трансформацията на обектите в него. Фотографията е медия, която е въплъщение на модерността и очертава различни образи на времето. Идейното изразяване на времето във фотографията е явление, което изразява връзката на фотографското изкуство с фотографските технологии, за да изгради ново фотографско поле. Тези тенденции се оформят от статуса на средата като една от многото технологии, които предефинират времето и трансформацията на субектите, като от своя страна очертава съдържанието чрез формата.

## ПРИНОСИ

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

1. Докторатът е първото теоретично изследване на времето и трансформацията във фотографията в България.
2. Селектира, анализира и систематизира автори с фотографски теми, заложили времето като водещо в своите творби, което може да послужи за бъдещи проучвания в очертаването на ново фотографско поле.

3. Извежда и систематизира в таблица основни понятия за разбирането на времето от разгледаните фотографски теории, което ще послужи за по-лесното изучаване на материята.
4. Разгледани са и съвременни актуални теории за времето и трансформацията на фотографията от съвременни автори.
5. Въвежда понятието фотохронотоп.
6. Докторският труд може да се използва в обучението на студентите по фотография във висшите училища в България.
7. Освен теоретичния си характер, трудът предлага на фотографи и артисти в България знания за артистични подходи при прилагане на времето като теоретичен и артистичен елемент, от което могат да имат и практически резултат в творчеството си.

## БИБЛИОГРАФИЯ

- Барт, Ролан, *Camera lucida - Записка за фотографията*, ред. Тодор Тодоров, Първо (София: Агата-А, 2001)
- Гаймер, Петер, *Теории на фотографията* (София: Изток-Запад, 2011)
- Зонтаг, Сюзан, *За Фотографията*, Второ (София: „Изток-Запад“, 2013)
- Йотов, Стилиян, *Когато медиите не бяха постмодерни*, ред Стилиян Йотов, Първо (София: Агата-А, 2011)
- Китанов, Димитър, Семерджиев К., *Практическо ръководство по фотография* (София: Техника, 1969)
- Кракауер, Зигфрид, *На прага на миналото* (София: Агата-А, Punctum 2000, 2020)
- Константинов, Венцеслав, *Немски есета и студии от XX век*, ред превод на български: Венцеслав Константинов (Варна: LiterNet)

- Попов, Здравко, и Бояджиев Цочо., *Идеята за времето*, Първо (Наука и Изкуство, 1985)
- Роза, Хартмут, *Ускоряване. Промяната на времевите структури в модерността* (София: Критика и хуманизъм, 2005)
- Русева, Иглена., *Приключение на фотографския образ. Хабилизационен труд* (София: НАТФИЗ 2002 г.)
- Степанова, Мария, *В памет на паметта* (Пловдив: Жанет 45, 2019)
- Щиглер, Бернд, *Образи на фотографията*, превод Цочо Бояджиев, Първо (София: Изток-Запад, 2015)
- Юнг, Карл, М.Л. фон Франц, Дж. Хендерсън, Йоланде Якоби, Аниела Яфе, *Човекът и неговите символи*, Второ (София: Лега Артис, 2015)
- Арнхейм, Рудолф, *Искусство и визуално възприятие* (Москва: Прогрес, 1974)
- Базен, Андре, „Онтология фотографического образа“, в *Книга IV Эстетика действительности: неореализм* (Москва: Искусство, 1972)
- Делюк, Луи, *Фотогения кино* (Москва: Новъе вехи, 1924)
- Пондопуло, Г.К., *Фотография изкуство* (Москва: Издателство „Изкуство“, 1982)
- Богомоллов, Юри, „Как работат времето?“, Советское фото, 1 (1979)
- Adam, Hans Christian, Eadweard Muybridge, *The Human and Animal Locomotion Photographs* (Koln: Tacshen, 2010)
- Ames, Morgan Golata, и Morgan Ames, *The Social Life of Snapshots The Past, Present, and Future of Personal Photography*, (Visual Communication, Vol. 7, (2008), p. 57-76.)
- Baetens, Jan., Alexander. Streitberger, и Hilde van Gelder, *Time and photography* (Leuven University Press, 2010)
- Belden-Adams, Kris, *Photography, Temporality, and Modernity: Time Warped* (Routledge, 2019)
- Brookman, Philip, Marta Braun, Corey Keller, Rebecca Solnit, Andy Grundbergheios, *Eadweard Muybridge in a Time of*

*Change* (Steidl, 2010)

- Hannavy, John, *Enciclopedia of the 19th Century Photography* (Routledge Taylor & Francis Group, 2008)
- JR, *JR Momentum* (Paris: Clementine de la Feronniere, 2018)
- Michel Frizot, Pierre Albert, Colin Harding, *A New History of Photography*, (Konemann, 1998)
- Michel Frizot, Cédric De Veigy, *Photo trouvée* (Paris: Phaidon, 2006)
- Newhall, Beaumont, *The History of Photography: From 1839 to the Present* (The Museum of Modern Art, New York, 1982)
- Rosenblum, Naomi, *A World History of Photography* (Abbeville Press, 2008)
- Talbot, William Henry Fox, *The Pencil of Nature* (London: Longman, Brown, Green and Longmans, EBook, 1844)
- Taylor, Traill, *The veil lifted* (London: Whittaker & co., 1894)
- William, Johnson, Mark Rice, и Karla Williams, *A History of Photography: From 1839 to the Present* (The George Eastman House Collection), Taschen 25 (Taschen GmbH, 2005)
- Zuromskis, Catherine, Snapshot photography. *The lives of images* (Cambridge: MIT Press, 2013)
- BBC, *Genius of photography*
- „В дома на мама · Соня Станкова“  
<<https://sonyastankova.com/exhibitions/domanamama/>>  
[отворен на 8 Април 2021]
- „Вестник „Култура“, бр.13, 28 март 2003 г.“  
<[https://newspaper.kultura.bg/media/my\\_html/2268/kozel.htm](https://newspaper.kultura.bg/media/my_html/2268/kozel.htm)>  
[отворен на 19 Јуни 2021]
- „Лицата на Пловдив · Соня Станкова“  
<<https://sonyastankova.com/projects/peopleofplovdiv/>>  
[отворен на 29 Јануари 2021]
- „Намерена фотография. Разговор с Тихомир Стоянов“  
<<http://www.kultura.bg/article/111-namerena-fotografiya-razgovor-s-tihomir-stoyanov->> [отворен на 3 Февруари 2021]
- „Простори“  
<[http://www.prostori.com/RIndex.jsp?counter\\_id=35&article\\_id=178&FormArticles\\_Page=2](http://www.prostori.com/RIndex.jsp?counter_id=35&article_id=178&FormArticles_Page=2)> [отворен на 21 Септември

2020]

- Пудовкин В., „*Время крупным планом | Теория кино | Студия «КиноКафе»*“  
<<https://www.kinocafe.ru/theory/?tid=9088>> [отворен на 9 Август 2018]
- „| *PARIS PHOTO 2019 | solo show by Thomas Hauser | Booth SC12* |“ <<https://www.un-spaced.com/paris-photo-solo-show-by-thomas-hauser-booth-sc12/>> [отворен на 31 Юли 2020]
- „| *Thomas Hauser | Biography, sculpture and photography selection | Un-Spaced* |“ <<https://www.un-spaced.com/artists/thomas-hauser-biography-sculpture-photography/#biography>> [отворен на 31 Юли 2020]
- „*A Photographer’s Vision of Being a Mother and an Artist, Year After Year | The New Yorker*“  
<<https://www.newyorker.com/culture/photo-booth/a-photographers-vision-of-being-a-mother-and-an-artist-year-after-year>> [отворен на 8 Април 2021]
- „*Beijing Silvermine* ☆ 北京银矿“  
<<https://www.beijingsilvermine.com/>> [отворен на 13 Септември 2020]
- „*Carolle Benitah: Сувенири със снимки - списание „Окто на фотографията”*“  
<<https://loeildelaphotographie.com/en/carolle-benitah-photos-souvenirs/>> [отворен на 30 Юли 2020]
- „*Celebrating Photographic Garbage - Photographs found by Joachim Schmid | LensCulture*“  
<<https://www.lensculture.com/articles/joachim-schmid-celebrating-photographic-garbage>> [отворен на 24 Септември 2020]
- „*Dare alla Luce: Bring to the Light - Photographs and text by Amy Friend | LensCulture*“  
<<https://www.lensculture.com/articles/amy-friend-dare-alla-luce-bring-to-the-light>> [отворен на 31 Юли 2020]
- „*David Ariel Szauder*“ <<http://www.davidarielszauder.com>> [отворен на 1 Август 2020]
- „*Failed Memory by david szauder - IGNANT*“

- <<https://www.ignant.com/2013/10/28/failed-memories-by-david-szauder/>> [отворен на 1 Август 2020]
- „*Futurist Photodynamism (1913) - Anton Giulio Bragaglia - 391.org*“ <<https://391.org/manifestos/1913-futurist-photodynamism-anton-giulio-bragaglia/>> [отворен на 28 Февруари 2019]
  - *Gunning, Tom, Ken Jacobs, and O. Tom, „Phantom Images and Modern Manifestations“*, 1854  
<<https://www.mendeley.com/reference-manager/reader/0224ea7c-8456-3d0f-9139-74e274510219/1f47bbf4-6a95-3f61-3643-284f029c713e>> [отворен на 18 Јуни 2021]
  - „*Mokrynski, William - Thomas Kellner*“ <<https://www.thomaskellner.com/links/mokrynski-william.html>> [отворен на 31 Јули 2020]
  - „*Mythologies of Loss | Room Magazine*“ <<https://roommagazine.com/issues/mythologies-loss>> [отворен на 24 Септември 2020]
  - „*Niépce's Catalog of Works - Nicéphore Niépce's House Museum*“ <<https://photo-museum.org/catalog-works-niepce/>> [отворен на 29 Март 2021]
  - „*Remnants & Confessions | LONSDALE GALLERY*“ <<https://lonsdalegallery.com/exhibitions/remnantsandconfessions/>> [отворен на 31 Јули 2020]
  - „*Roman Opalka: Painting ∞ - Lévy Gorvy*“ <<https://www.levygorvy.com/exhibitions/roman-opalka-painting/>> [отворен на 16 Февруари 2021]
  - „*Skulpturenpark Waldfrieden: Klaus Rinke > DERZEIT - On time and having no more time*“ <<https://skulpturenpark-waldfrieden.de/en/exhibitions/current/details/klaus-rinke-derzeit-ueber-zeit-und-keine-zeit-mehr-zu-haben.html>> [отворен на 6 Април 2021]
  - „*Statement — William Mokrynski*“ <<http://www.wmokrynski.com/statement>> [отворен на 31 Јули 2020]
  - „*The art of Nicholas Nixon might break your heart - The*

*Washington Post*“

<[https://www.washingtonpost.com/entertainment/museums/the-photographs-of-nicholas-nixon-might-break-your-heart/2018/02/08/70e67400-0aa9-11e8-8b0d-](https://www.washingtonpost.com/entertainment/museums/the-photographs-of-nicholas-nixon-might-break-your-heart/2018/02/08/70e67400-0aa9-11e8-8b0d-891602206fb7_story.html)

[891602206fb7\\_story.html](https://www.washingtonpost.com/entertainment/museums/the-photographs-of-nicholas-nixon-might-break-your-heart/2018/02/08/70e67400-0aa9-11e8-8b0d-891602206fb7_story.html)> [отворен на 7 Април 2021]

- „*The Wake of Dust: Contemporary Ruins in the Age of Photography - Interview by Cat Lachowskyj* | *LensCulture*“  
<<https://www.lensculture.com/articles/thomas-hauser-the-wake-of-dust-contemporary-ruins-in-the-age-of-photography>>  
[отворен на 19 Септември 2020]
- „*When cameras captured ghosts* | *Popular Photography*“  
<<https://www.popphoto.com/when-cameras-captured-ghosts/>>  
[отворен на 16 Юли 2019]