

## ВЪОБРАЖАЕМОТО ФОТОГРАФСКО ПРОСТРАНСТВО НА АНАМОРФОЗИТЕ В АРХИТЕКТУРНА СРЕДА

Лиляна Караджова

**Резюме:** Статията развива тезата, че анаморфозите в архитектурна среда постигат своето въздействие на пространствени илюзии чрез фотографски особености. Инсталациите възпроизвеждат характеристики на фотографското въображаемо пространство като гледната точка и илюзията за дълбочина. Анаморфозите са интерпретираны с идеята на Рудолф Арнхайм за частична илюзия, както и в концепцията на Никлас Луман за маркирано и немаркирано пространство. Изследването се съсредоточава върху работата на Жорж Русе и Феличе Варини, които реализират своите инсталации в административни и сакрални сгради, интерпретирайки тяхната композиция, характерни елементи и семантика. Анаморфозите на Варини взаимодействат със сакралната архитектура, която ги кодира като обект насочен към трансцендентните пространства. Текстът разглежда как семантиката на религиозните сгради създава поетични метафори за фотографското.

**Ключови думи:** фотография, архитектура, инсталация, илюзия, сайт-спесифик, психология, гещалт, сакрално

## THE IMAGINARY PHOTOGRAPHIC SPACE OF ANAMORPHOSES IN AN ARCHITECTURAL ENVIRONMENT

Lilyana Karadzhova

**Abstract:** is text offers a general theoretical overview of the signs and symbolic meaning of material in the context of human objects. Material as a starting point in the production of decorative and applied arts, folk art or artistic crafts is a basic prerequisite for their functions and

purpose. The text discusses the importance of basic materials, used to make objects, such as clay (earth); stone (including gemstones and semi-precious stones); metal (copper, bronze, iron, silver, gold); bone, leather, fur, wool and wood (various types). Emphasis is placed on their physical qualities and the symbolism to which they refer. There have been beliefs all over the world since ancient times that these qualities are tied to the function of the work, and thus passed on to the person who uses it. The symbolism of the material mainly has apotropaic functions, but it could also influence in the direction of certain religious, spiritual, emotional, transcendental and other searches.

**Keywords:** material, sign, symbol, decorative and applied arts

В съвременното изкуство спецификите на фотографията често биват присвоявани от други форми на изказ, търсещи оригинален език. Според американския критик Розалинд Краус фотографията има водеща роля в разрушаването на класическите категории и жанрове на изкуството. Това води до разширяването на полето на фотографската медия, а в по-широк план и до постмедийното състояние на изкуството. По тази линия Краус развива своята концепция за *фотографското* – понятие, което е приложимо към художествени произведения създадени с различни медии, техники и изразни средства. В есето си „Фотографските условия на сюрреализма“ Краус разглежда осем фотографски форми на сюрреализма, и дава примери с живописца на Макс Ернст и скулптурата на Марсел Дюшан (Краус, 1981). Развивайки идеята тя дефинира *фотографското* като сбор от специфични характеристики за всяко изкуство с фотографски документален код и индекс. *Фотографското* е модел на визуалното изкуство, чието откриване позволява оригинална интерпретация на творби в различни медии и техники.

През 1979 г. Краус публикува ключовата за постмедийната линия статия „Скулптура в разширеното поле“, която през 2005 г. историкът на изкуството и критик Джордж Бейкър продължава с концепцията за „разширено поле на фотографията“ (Вагер, 2005: 120). Според Бейкър в кризата на медията схващането за снимки е заменено с това за фотографски обекти. Независимо дали въздействат със специфични на фотографията или на други изкуства, снимките са отворени към смесване с класически и с нови медии, съединявайки взаимозключващи се естетически компоненти.

Взаимовръзките между фотографията и останалите изкуства през XXI век позволява понятието за *фотографското* да бъде разглеждано

спрямо други характеристики на медията, извън посочените от Краус документален код и индекс. Такава е психологическата перспектива и отношенията субект – обект, снимка – памет, дихотомията между фотографската повърхност и прозрачност, между реалност и илюзия, дейността на въображението, особеностите на възприятието за време и пространство, преобразуването на субективните образи и характера на субективната проекция. Откриването на тези специфики извън фотографията е основа за оригинална интерпретация, в която моделите на *фотографското* търпят критическо осмисляне. Един сравнително нов и слабо познат жанр в съвременното изкуство отваря такава възможност. Това са анаморфозите в архитектурна среда, които постигат своето специфично въздействие на пространствени илюзии чрез фотографски особености. Те възпроизвеждат характеристики на фотографското въображаемо пространство като фиксираната гледна точка, илюзията за дълбочина и прозрачността на повърхността. Анаморфозите могат да бъдат интерпретирани в идеята на Рудолф Арнхайм за *частична илюзия* специфична за фотографските образи (Arnheim, 1986). Според Арнхайм най-големите недостатъци и достоинства на камерата са това да превръща триизмерното в двуизмерно, с което заплита процеси във възприятието и въображението. Със своята пост-медиаалност, анаморфозите попадат и в концепцията на Никлас Луман за маркирано и немаркирано пространство (Luhmann, 2000). Тези два подхода изясняват изключителното въздействие на тези привидно прости инсталационни рисунки посочвайки тяхното съответствие с психологически особености на фотографското.

В „Новото виждане“ Ласло Мохולי-Наги отбелязва, че фотографията определя и променя начина на виждане, което влияе както върху ежедневно виждане, така и върху възприятието на художествени произведения, в това число и на анаморфозите. Ласло Мохולי-Наг разглежда осем разновидности произтичащи от специфики на камерата (Moholy-Nagy, 1932). Линда Хенчел продължава тази идея на Мохולי-Наг, уточнявайки, че фотографията не просто въздейства върху начина на виждане, а възпитава възприятието (Hentschel, 2001). Според Хенчел кодовете на камерата се пренасят върху цялостния зрителен процес. Възприятието на пространството в снимката поражда фиксирани отношения между обектите, но също така възпитава проективно конструиране. В резултат обектите в реалния свят и тези върху живописната равнина могат да бъдат кодирани с особености принадлежащи на фотографския начин на виждане. При възприемането на анаморфични илюзии, с фиксирането на гледна

точка в изграждането, това важи в още по-голяма степен. Това е предпоставка за интерпретацията на анаморфозите с положения дефинирани спрямо специфики на фотографското, като определението на Арнхайм за *частична илюзия*, като образи, които могат да бъдат възприети едновременно като реалност и като илюзия.

Анаморфозите се развиват като част от изкуството на инсталацията от 70-те години насам, под влиянието на оп-арта, стрийт-арта и сайт-спесифик интервенциите. Това са перспективно изчислени рисунки в архитектурна среда, които пораждат пространствена илюзия за двуизмерност на триизмерната среда. Въздействието се постига с перспективните правила на *trompe-l'oeil*, със стенописни техники и фотографски прийоми. Анаморфичните рисунки събират различни планове в пространството, групирайки ги в обща фигура, която е изпълнена в отчетлив цвят. Фигурата се конструира с перспективно изграждане от фиксирана гледна точка и след завършването на произведението, това е единствената позиция в пространството, от която илюзията е видима. Презгрупирването на елементите от различните плоскости следва гещалтните принципи, които редуцират пространството в двуизмерна фигура. Извън конструктивната гледна точка изобразените фигури са разпадат или променят своите пропорции. Най-изявените автори са Жорж Русе и Феличе Варини, които реализират своите инсталации в градска и в интериорна среда, в административни и сакрални сгради. В изграждането на всяка сайт-спесифик инсталация те интерпретират особености на пространството, неговата обща композиция, характерни елементи и семантика. Анаморфозите на Феличе Варини, реализирани в църкви, осъществяват сложно, интересно и многопланово взаимодействие със сакралната архитектура. Религиозно-соларната семантика кодира анаморфозата като обект, който взаимодейства с трансцендентните пространства в църквата. Откриването на гледната точка, която конструира илюзията, въздейства като илюминация водеща към груго, сакрално измерение и създава поетична метафора за фотографското.

### ВЪОБРАЖАЕМОТО ПРОСТРАНСТВО В АНАМОРФОЗИТЕ НА ЖОРЖ РУСЕ И ФЕЛИЧЕ ВАРИНИ

Жорж Русе и Феличе Варини изграждат пространствени илюзии използвайки прости геометрични фигури, изпълнени в активен, наситен или ярък цвят. По този начин, следвайки гещалтните принципи на групиране, частите на инсталационната рисунка, които са разположени на различни планове, се събират в привидно

плосък образ. Търсейки отчетливо разграничение между фигурата и фона, Русе и Варини избират подходящи геометрични и цветови решения, с които да постигнат въздействие в избраното от тях пространство. Инсталациите в реалистични и богати на детайли образи и морфемни насочват вниманието към своето съдържание, докато абстрактните фигури насочват към феномена на илюзията и нейното взаимодействие със спецификата на пространството.

Процесът на възприятие започва с гещалтното правило на pregnантността – стремежът към най-простата и ясна форма в определена визуална среда. То формира образи, следвайки принципа на намаленото зрително напрежение. Гещалтните принципи на организация на елементите определят доминантните особености на композицията и различната степен на включеност на елементите. Зрителят възприема цели структури и образът е повече от сбора на своите части, защото съдържа техните отношения. Геометрично правилните и прости фигури създават илюзия за изпъкналост спрямо фона, с което постигат по-силно въздействие.

Жорж Русе и Феличе Варини работят с прости фигури като кръг, квадрат и триъгълник в чисти и наситени цветове, но постигат различно внушение. Жорж Русе конструира плътни фигури с голяма визуална тежест, чиито контури и обем обособяват ново, добавено пространство в автентичната среда. Това пространство е монохромно и плоско, сякаш вторично и добавено. В съпоставка Варини изгражда фини фигурални очертания с визуална лекота и прозрачност, които запазват реалността на автентичното пространство и обогатяват неговите семантични пластове. Кръгът е фигурата, която преимуществено преобладава в инсталациите на Русе и Варини и постига силно въздействие със своята съвършена симетрия и завършеност. Фигурата има излъчващ характер и внушава устойчивост, която не подлежи на деформация или съпротива в околната среда (Dobrev, 2013). Кръгът в анаморфозите поражда динамичен опит и неговото откриване въздейства като навлизане във визуалната реалност на съвършената фигура, без начало и край, посока или ориентация. Преживяването на фигурата във въображаемото е опит за съвършенство, вечност и безтегловност. Така съчленяването и разпадането на анаморфозите, които се получават при движението на зрителя, въздействат като резки преходи от хаоса към реда, и обратно. В съпоставка окръжността има по-олекотен и динамичен характер. Въпреки геометричните прилики, семантично двете фигури са различни. Окръжността внушава състояние на преминаване и движение през тунел. Плътният контур засилва гравитацията на невидимия център, а тънкият – усещането за ротация и цикличност.

Жорж Русе създава анаморфози в изоставени индустриални сгради, недостъпни за публика, като заснема тези анаморфози и ги представя във фотографски изложби. Експозициите включват предварителни скици, снимки от процеса на изграждане и от различни гледни точки, включително такива, в които илюзията се разпада. По тази причина, въпреки че фотографите могат да се разглеждат като самостоятелни произведения, тук те са анализирани като документи за сайт-специфичен намес.

При възприемането на анаморфичната илюзия възприятието групира всички сегменти в избрания ярък цвят, с което оптически ги извежда на преден план и отделя от хаотичния индустриален фон. Кръгът пренася своята семантична стойност върху вписаните обекти, които добиват устойчивост, съвършенство и изключително значение. Анаморфозата в Руселхайм създадена през 2003 (ил.1)<sup>1</sup> и тази в Бордо от 2014, изграждат въображаемо пространство в пространството, изолирано от автентичната среда. Обектите вписани в плътните окръжности на анаморфозите създадени в Шамбор (ил. 2)<sup>2</sup> и Марсилия се възприемат с променени пропорции. В тях действа оптичната илюзия известна като „Пръстенът на Кофка“, според която окръжност, пресечена от двуцветен фон, поражда илюзия за различна широчина и плътност на описващите линии. В конкретното произведение този ефект действа като въображаемо обло „пространство в пространството“, което противопоставя обектите в автентичната среда и тези в добавената реалност. Окръжността внушава преминаване през идеалния геометричен свят и попадане в друга фактическа реалност, откъсната от изоставената индустриална среда. Чак в когнитивния етап на възприемане, натрупаните когнитивни модели разгадават илюзията. Тогава вписаното в кръг индустриално пространство възвръща своята реалност. Такива преходи между илюзия и реалност, прозрачност и повърхност са характерни за дейността на въображението при възприемането на снимки, но тяхното протичане не е задължително и зависи от когнитивните способности на зрителя. При анаморфозите тези преходи от илюзия и реалност възникват по необходимост, защото са даденост на възприятието.

Феличе Варини интерпретира автентичната архитектурна композиция и семантика на галерии, дворци и сакрални пространства.

---

<sup>1</sup> Retrieved on 6 January 2020, from <https://www.georgesrousse.com/en/selections/serie/geometries/>

<sup>2</sup> Retrieved on 6 January 2020, from <https://www.georgesrousse.com/en/archives/article/georges-rousse/>

За разлика от произведенията на Русе, тези на Варини са осъществени в места, отворени за посещение. По тази причина в неговите инсталации зрителите се движат свободно, могат да откриват конструктивната гледна точка многократно и по различни пътища. Възприятието действа с качествата константност и активност, които съдействат за съчленяването на илюзията и при нейното разпадане поражда усеждане на развитие на опита в пространството. Анаморфозата в абатството Сен Жан в Шато д'Олон изградена през 2006 г. (ил. 3)<sup>3</sup> и тази в капелата на Жана д'Арк в Туар, Франция от 1999 г. (ил. 4)<sup>4</sup> не се разпадат внезапно при напускане на конструктивната гледна точка, а по-скоро губят цялост постепенно. Константността на възприятието и опитът да се съхрани съвършената фигура поражда субективни елементи – контури, линии и обеми. Тези елементи засилват зрителската дейност и усеждането за включеност в пространството (Uttal, 1981). Двете илюзии са изключително интересни, защото попадат в контекста на западно-църковната архитектура и неминуемо смесват семантиката на фигурата с тази на автентичното пространство. Кръгът, който внушава съвършенство, вечност и безтегловност, попада в архитектурните кодове на сакралното, трансцендентното и отвъдното.

Базиликата в Сен Жан в Шато д'Олон е еднокорабна каменна сграда без купол, с издължен свод и множество контрафорси, продълговати елипсоидни прозорци и тъмна пясъчна земна настилка. Възможно е контрафорсите да са оребрани в по-късен етап от използването на сградата, като промените, извършени в хода на времето, дават допълнителен контекст на произведението. Липсата на йерархична точка във вертикалната композиция и затвореното пространство създават усеждане за тежест. Вписаната анаморфоza е насочена към това сякаш вкопано пространство на базиликата. Инсталационната рисунка свързва стените, сводовете, вратата и прозореца в група бели концентрични окръжности. Със своята искряща светлина на фона на тъмните тухли, линиите се очертават силно и графично. Окръжностите се събират в допирателна точка, която е композирана като кулминация на вертикалната ос в един от сводовете.

Бялата анаморфоza разширява обема в базиликата и внася илюзия за купол – визуална алегория, която отваря сакралното небе в храма. Семантично куполът е събирателна точка на Небето, Земята и Ада,

---

<sup>3</sup> Retrieved on 6 January 2020, from <http://www.varini.org/varini/02indc/22indch99.html>

<sup>4</sup> Retrieved on 6 January 2020, from <http://www.varini.org/varini/02indc/29indcf06.html>

от която изхожда движението и се разгръща светът. Конструираната фигура наподобява „Илюзията на Херниг“, според която когато две успоредни прави линии в активен цвят са пресечени от радиални линии в друг цвят, те вече изглеждат изкривени. Според това правило нарисуваните окръжностите пораждаат оптическо напрежение и илюзия за огъване на сводовете нагоре. Тук действа и „Илюзията на изпъкналите образи“, според която активните и контрастни цветове пораждаат усещане за сближаване на фигурата и отдалечаване на фона. Анаморфозата в базиликата поражда илюзия, че пространството очертано от концентричните форми (в случая анаморфичния небесен купол) се приближава към зрителя. Белите линии изпъкват на тъмния фон, сякаш се отделят от стените и се сближават. Събирателната точка на окръжностите във върха на свода формира доминираща вертикална ос в композицията, поражда илюзия за светъл тунел, позволяващ движение нагоре и навлизане в купола. Белите окръжности наподобяват слънчев сноп в древно светилище.

Анаморфозата на Феличе Варини в капелата на Жана д'Арк в Туар внушава движение в противоположна посока и засилва присъствието на сакралното пространство в пъстрия земен свят. Инсталацията интерпретира сложната интериорна среда и изгражда образ, който сякаш засилва проникването на божественото начало надолу – в богатата и многообразна земна реалност. Капелата е в късен готически стил, с оребрени сводове, арки и контрафорси, бели стени от каменни блокове, колони, които напомнят за коринтския ордер, големи розетни прозорци, цветни витражи и бял каменен под. Варини изгражда инсталация от червени криви, които формират илюзията за фини допиращи се окръжности. Те се докосват до централния розетен прозорец, сякаш гравитират около него, придават му характер на голяма притегателна окръжност, която се отличава с богати стъклописни детайли. Инсталационната рисунка запълва пространството като фина и заплетена дантела. Фигурата внушава тоталната взаимосвързаност на всички елементи и насочва вниманието към семантичната стойност на розетния прозорец. Тук действа „Илюзията на Ебинхаус“, според която окръжност обградена от по-малки окръжности внушава по-голям обем от реалния. Така розетният прозорец разширява своето действие в композицията и се отваря за взаимодействие с останалите елементи, с които е свързан посредством инсталационната рисунка. Гравитационният център на обекта е по-слаб от този, който се формира в група концентрични кръгове, с което конструираната мрежа от окръжности изразява идеята за земното многообразие.



## КОНЦЕПЦИЯТА ЗА ЧАСТИЧНА ИЛЮЗИЯ НА РУДОЛФ АРНХАЙМ И ВЪОБРАЖАЕМОТО ПРОСТРАНСТВО ВЪВ ФОТОГРАФИЯТА И В АНАМОРФОЗИТЕ

Анаморфичните инсталации изграждат специфично отношение между двуизмерното и триизмерното, между прозрачността и повърхността. Те онагледяват двойствената характеристика на снимките, които се възприемат едновременно като повърхност и като образи с дълбочина. Така те дават оригинална интерпретация на въображаемото фотографско пространство.

Рудолф Арнхайм разглежда фотографското пространство като сродно на кинематографичното, като създадено от камерата и носещо съответните особености. В „Киното като изкуство“ Арнхайм разглежда неговите ключови характеристики и посочва, че камерата поражда фактори на различаване и частична илюзия (Arnheim, 1986). Той посочва, че оптичното трансформиране на триизмерното пространство в плосък двуизмерен образ е най-голямото достойнство и недостатък на фотографията. Факторите на различаване са особеностите, които филмовото изображение губи по отношение на действителността. Това са обективни характеристики като обема на предмета, неговото място в пространството и дълбочината на перспективата. Освен това камерата анулира света, останал в извънкадровото поле и прекъсва пространствено-времевата непрекъснатост. Според Арнхайм, когато този недостатък се интерпретира художествено, неговото преодоляване развива езика на камерата и се превръща в достойнство. Загубите спрямо реалното триизмерно пространство водят до художествени компенсации и развиват специфики на изразните средства. „Когато се изгуби триизмерното впечатление, изчезват и други явления, известни на психолозите като неизменност на формата и размера“, отбелязва Арнхайм (Arnheim, 1986: 263). Изгубената в повърхността на снимката дълбочина, се изгражда във въображението на зрителя посредством различните обеми, светлосенки, острота и разфокусиране. Дълбочината в анаморфозите се възвръща по по-директен начин, във възприятието на зрителя, чрез неговата активност в разграничаването на контурите на съчленените сегменти. И в двата случая действа *частична илюзия*, която възвръща обема и дълбочината, с което двуизмерната равнина се разгръща във въображаемо триизмерно пространство. „Зрителят може да възприеме измеренията на пространството като истински и същевременно като въображаеми, като реални обекти и като най-обикновени светли петна върху екрана“, пише Арнхайм (Arnheim, 1986: 275).

В съпоставка с останалите визуални изкуства, пространството във фотографията носи тази характерна, трудна за проумяване, двойственост между реалното и въображаемото. Пространството в рисунката е единствено въображаемо, напълно откъснато от реалното, а това в снимката (също въображаемо) е композирано от фактическите особености на пространството, от възможностите и настройките на камерата. Затова и Арнхайм го определя като *частична илюзия*, в която реалното е уловено и трансформирано механично, без художествено вмешателство. Въображаемото пространство в снимката е подобно на това в рисунката, но носи обективно изчислим код за фактическото пространство в реалността. Анаморфозите се доближават към кодирането на фотографско пространство по отношение на така формулираната *частична илюзия*. Тези инсталации извършват преход от триизмерното поле към двуизмерната равнина с фиксираната гледна точка и перспективно точен характер. Съчленяването и разпадането на фигурата сплесква и възвръща дълбочината на пространството, поражда динамично отношение между реалността и илюзията. Така анаморфозите интерпретират дълбочината като относителна величина, преминаваща от фактическа към въображаема. Цветните сегменти в пространството изграждат цялостта на фигурата, но поради разположението си върху различни равнини те запазват своите контури и пораждат усещане за прозрачност. Тази особеност е още една прилика с проявлението на фотографския образ като прозорец, през който се гледа.

В анаморфозите преходът между триизмерното и двуизмерното е основен похват на въздействие и е интерпретиран в архитектурна среда и живописна фигура. Така основната характеристика на фотографското пространство е развита със средствата на инсталацията и е възприемана от зрителя извън камерата. Във фотографията този опит е съзидателен и деликатен, отчасти проблематичен поради натрупаните шаблони във възприятието, които тривиализират *частичната илюзия* и отношението между двуизмерното и триизмерното. В инсталациите тази илюзия е нестандартна, оригинална и действа агресивно спрямо шаблоните на възприятието. За разлика от замръзвания образ в снимката, конструираното въображаемо пространство на анаморфозата има динамичен характер, то се съчленява и разпада, подлежи на намеса и проверка. Анаморфозите реабилитират времето във фотографското пространство като динамично и живо измерение, противоположно на фотографското извлечение на образ от реалността извън времето,

метафорично отпращащо към вечността. Анаморфозите позволяват потапяне, нахлуване и движение под повърхността на образа, които при фотографията са възможни единствено в полето на въображаемото. При гледането на снимка дълбочината на остро изобразително пространство, гледната точка и извънкадровото пространство са полета, които зрителят проектира във въображаемото. Но в анаморфозите тези фотографски специфики се разгръщат като реална гаденост в големия формат на инсталацията и получават семантиката на избраната среда – от индустриални сгради до сакрални пространства.

Анаморфозите на Жорж Русе и Феличе Варини интерпретират *частичната илюзия* в отношението между триизмерно и двуизмерно със специфичен език за обозначаване на пространството. Възприятието за дълбочина е конструирано перцептивно изживяване, което подлежи на манипулиране. Дълбочината във фотографията е илюзорна и е породена от дейността на въображението. В противоположност, в анаморфозите достъпността на пространството за възприятието се прекъсва и възстановява посредством точни математически принципи. Линейно-осовата организация на пространственото е преобразувана в двуизмерна композиция, в която елементите се групират спрямо гецалтните правила за цвят, близост, обща посока и завършеност. Така анаморфозите променят архитектурната организация от обем, степенуване на елементи и фактура на плоскостите в организация чрез гледна точка, фигура и колорит, с изразните средства на фотографията и на живописата. *Частичната илюзия* се появява и изчезва в цвят и форма, като живописна персонализация на абстрактен феномен, обогатена от семантиката на архитектурната среда, колорита и фигурата.

Инсталацията в базиликата Сен Жан в Шато д'Олон създава въображаемо пространство, което съответства на фиксираната гледна точка и постигната единичност. Семантичните пластове на инсталацията кодират това пространство на *частичната илюзия* като едновременно абсолютно и релативно, божествено и дефектно, въздигащо се и вкопано в материалната тежест на сградата.

При напускането на конструктивната гледна точка окръжностите се разпадат на елипси и криви. Протяжните линии пораждат усещане за плавност, спрямо което процесите на възприятие се адаптират. Това намалява въздействието на гецалтните, които съчленяват фигурата и засилва когнитивните шаблони, натрупаните ментални процеси, аперцепция и концепти (Tsanev, 2008). На това ниво илюзорният купол може да премине от абстракция във въображаем обект, пълен

със субективни проекции на зрителя. Така в когнитивния етап на възприятие анаморфичният конус от бели окръжности може да добие метафорично значение. Яркия светлинен сноп навлизащ през малка дупка в тъмното пространство прави аналогия с оптичния феномен камера обскура и въздейства като метафора за фотографията. Инсталацията кодира дълбочина на фотографското пространство като трансцендентна, а лъчът светлина като бял и божествен.

Инсталацията в капелата на Жана д'Арк в Туар създава въображаемо пространство обогатено от елементи в архитектурната среда и дантелена рисунка, които внушават многообразие. Това произведение обозначава пространството на относителната и разнородна действителност, която изисква поредица от снимки, направени с малка подвижна камера. В когнитивния етап на възприятие инсталацията внушава съзерцание на божествен промисъл, който прониква в пъстрия земен свят и с активно включената субективност на зрителя може да добие конкретна характеристика.

Анаморфозата в капелата е метафора за фотографията като изкуство насочено към близкото, конкретното и винаги променливото.

Тези два начина на фотографско виждане в анаморфозите определят двете крайни положения в *частичната илюзия*, едното разположено във въображаемостта и идеалното, а другото във фактическото и конкретното.

## ДВОЙНСТВЕНОСТТА НА ФОТОГРАФИЯТА И АНАМОРФОЗИТЕ В ИДЕЯТА ЗА МАРКИРАНО И НЕМАРКИРАНО ПРОСТРАНСТВО НА НИКЛАС ЛУМАН

Пространството във фотографията не е било самостоятелен обект на задълбочено психологическо изследване, но попада в концептуалната рамка развита от Никлас Луман за въображаемостта в изкуството. Луман разглежда маркирано и немаркирано пространство, които са характерни за всяко художествено произведение (Luhmann, 2000). При двуизмерните произведения рамката конструира въображаемо пространство, което се разгръща отвътре навън. Субективните проекции на зрителя постепенно изключват рамката и творбата се разширява извън материалните си граници. Триизмерните произведения нямат рамка, която да насочва вниманието към вътрешността, поради което въображаемостта е непосредствено продължение на произведението. Фотографиите и анаморфозите по любопитен начин попадат и в двете категории на двуизмерното и триизмерното.

Отношението между маркирано и немаркирано пространство

В анаморфозите не е фиксирано, а променливо. Маркираното пространство на съчленената двуизмерна фигура е напълно различно от това на разпадналата се в пространството сайт-спесифик инсталация. Като двуизмерен обект анаморфозата разширява своето въображаемо пространство от маркираната фигура към немаркирания фон. Като триизмерен обект анаморфозата преминава от ясна маркираност към тотална немаркираност. Опитът за хомогенно пространство се прекъсва от неочакваното редуциране на дълбочината и е заменен от опит за пространство с променлива и разнородна консистентност. При изместване на зрителя извън конструктивната гледна точка, гецалтът престава да работи, пространството губи организация и фигурата се разпада. Това засилва субективните проекции и когнитивните схеми, проекциите на обем и перспективни изменения. В снимките на Русе субективната проекция на зрителя внася рязка граница между илюзорната плоска фигура и сложните триизмерни обеми на индустриалните пространства. Семантичните отношения между фона и фигурата, между автентичното и новото пространство се развиват в контрапунктове. В инсталациите на Варини субективната проекция е постъпателна и внася нови ракурси и дълбочини. Семантичните отношения между архитектурната среда и конструируания обект се взаимонадграждат.

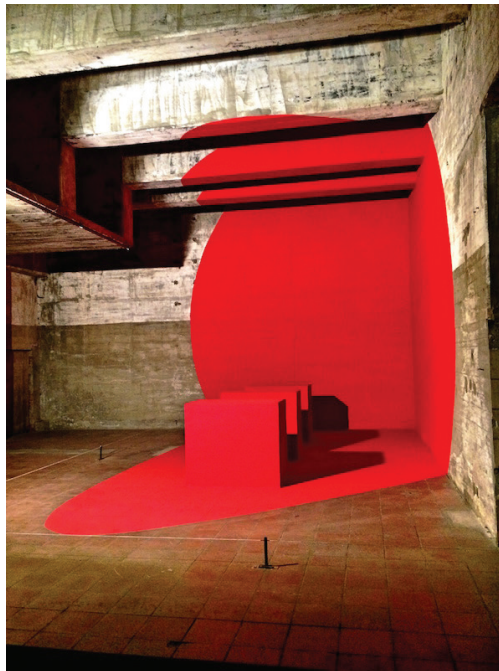
Анаморфозите функционират едновременно като двуизмерни и триизмерни произведения, което заплита гецалтните шаблони и менталните проекции. Те се възприемат като двуизмерно произведение, което парадоксално няма рамка, начало или край, и въздейства с цялото зрително поле извън фигурата. В разграниченията дефинирани от Никлас Луман анаморфозите се заявяват като двуизмерни произведения, но нахлуват във възприятието с агресивната експанзия на триизмерен обект. Добрият гецалт внушава двуизмерност, а натрупаната аперцепция разпознава триизмерност. В този процес зрителят може да възприеме илюзията пасивно (единствено като двуизмерна) и да остане на нивото на гецалта. Или чрез действието на своите когнитивни модели да реконструира триизмерно пространство в образа. Така се осъществява една фундаментална борба между материалната форма и субективните проекции. Илюзията може да бъде сведена до оптичен трик, което би се случило при зрители с нисък капацитет на възприятелни понятия и склонност към статични конфигурации. Интересът вероятно ще се изгуби още в мига на разгадаване на оптичeskата схема. Ако процесът на активно възприятие продължи, субективната проекция на менталните схеми има капацитета обратно да трансформира двуизмерния образ в

триизмерен. Според Арнхайм този процес е естествен за личности с крайно себе-центрирана рамка на мислене, която налага своята собствена ориентация като централна ос в ситуацията (Arnheim, 1988). Така динамиката между маркираното и немаркираното в анаморфозите поражда опит за пространство, което (подобно на фотографското) редуцира и реконструира цяло едно измерение. Но ако във фотографията това изживяване е изцяло породено от активната включеност на зрителя, то при инсталациите отместването в пространството, извън конструктивната гледна точка, въздейства като външен фактор. Инсталационната рисунка има характера на прозрачна повърхност, в която субектът навлиза и сякаш по принуда изгражда въображаемо пространство, което да изпълни със своите ментални модели.

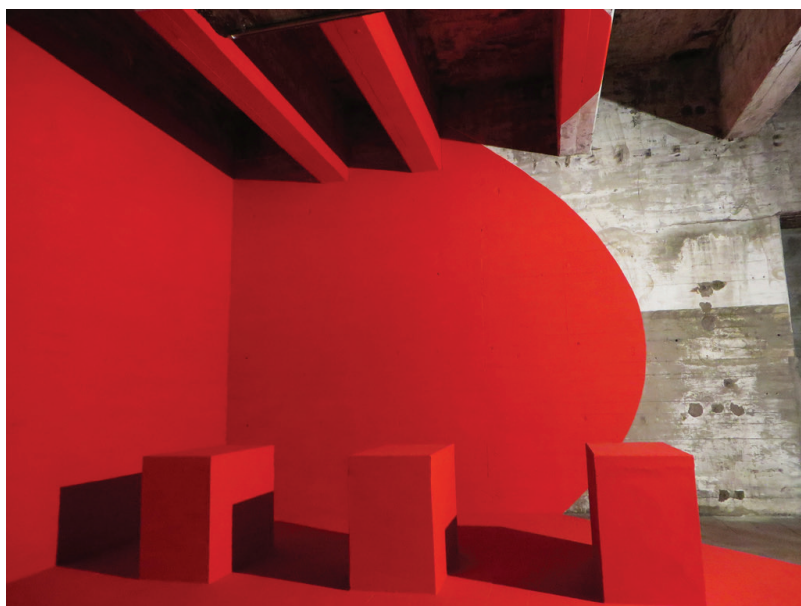
Темата за спецификата на фотографското пространство в снимките е банализирана от масовостта на съвременната фотография. Възприятието е изработило шаблони, спрямо които *частичната илюзия* на фотографията губи своята теоретична актуалност и поражда все по-малко въпроси. В съпоставка анаморфозите са сравнително слабо познати за масовата публика, лишени са от строго определен критически дискурс и са отворени за интерпретации. Тяхното пространство е динамично и поражда трансформации, които имат характера на събития с изключителен физически мащаб и въздействие. Това разгръщане на фотографския пространствен модел извън камерата онагледява неговите особености като субективната проекция на дълбочина и обем, перспективните изменения и изграждането на ментални взаимовръзки между обектите. По тази причина контекстът има определяща роля в процесите на проекция. Анаморфозите в градска и индустриална среда въздействат с ефекта на изненадата, тези в галериите въздействат върху нагласата за концептуални параметри на художественото произведение, а тези в сакралното пространство – с проектирането на трансцендентно пространство и ментална схема за преход в друго измерение. Всяко от тези три вида пространства придава различна семантика на въображаемото фотографско пространство. В градската среда то е сякаш обикновено, но възниква неочаквано, в експозиционната зала то е тривиално, но отговаря на съвременни естетически модели, а в сакралните сгради то е извънредно и кодира трансцендентния абсолютен и земното многообразие като метафора за фотографското.



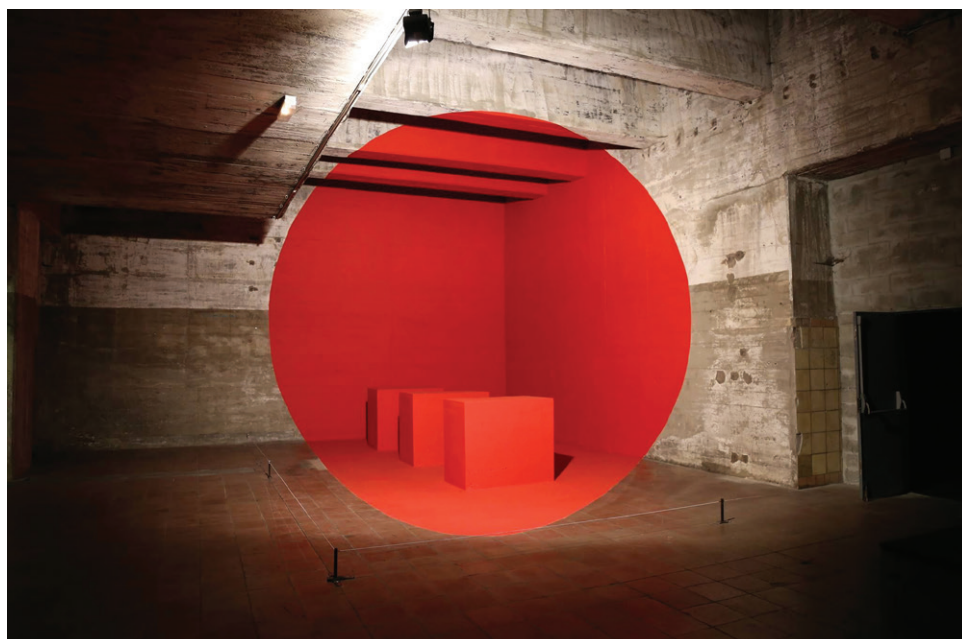
Ил. 1. Анаморфоza на Жорж Русе в Руселхайм, Германия, 2003 г., заснета от конструктивна гледна точка



Ил. 2а. Снимки от процеса на изграждане на анаморфоza на Жорж Русе в Бордо, Франция, 2014 г.

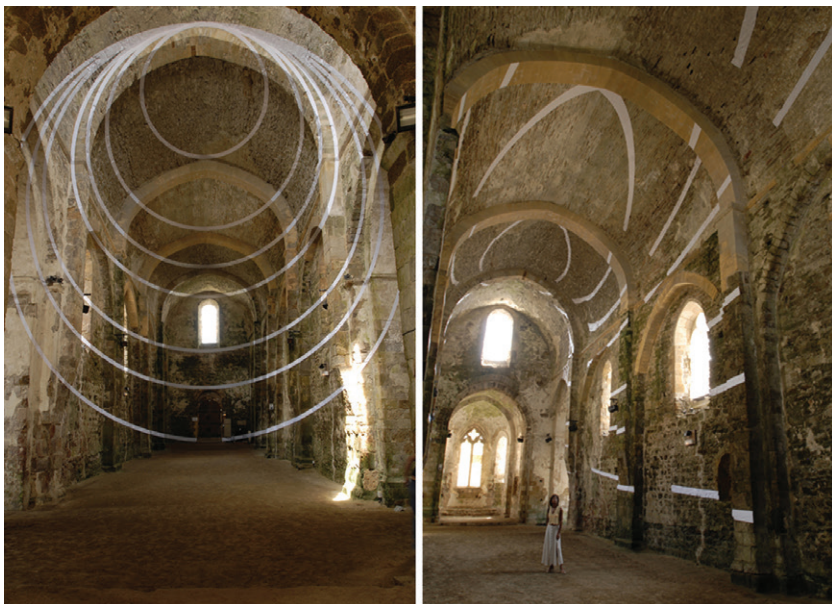


Ил. 26. Снимки от процеса на изграждане на анаморфоза на Жорж Русе в Бордо, Франция, 2014 г.

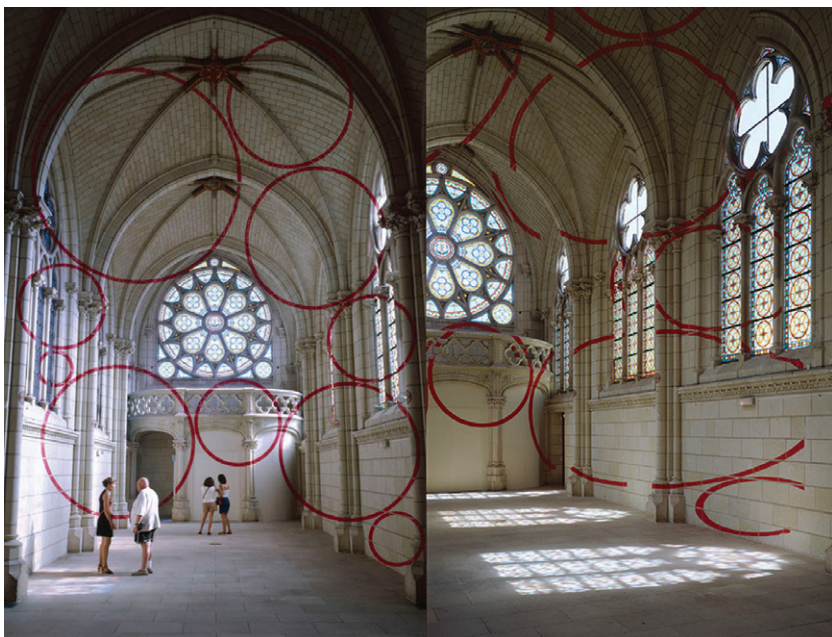


Ил. 2В. Снимки от процеса на изграждане на анаморфоза на Жорж Русе в Бордо, Франция, 2014 г.





Ил. 3. Анаморфоza на Феличе Варини в експозиционната част на абатството Сен Жан в Шато д'Олон, 2006 г.



Ил. 4. Анаморфоza на Феличе Варини в Център за съвременно изкуство в Капелата на Жана д'Арк в Туар, Франция, 1999 г.

## ЛИТЕРАТУРА

- Arnheim 1986: Arnheim, Rudolf. Киното камо изкуство. – Из историята на филмовата мисъл: От Луи Люмиер до Кристиан Мец. Антология. Част 1 (състав. Ив. Знеполски), С., Наука и изкуство, 1986, 256 – 278. [Kinoto kato izkustvo.. – Iz istoriyata na filmovata misal: Ot Luis Lumiere do Christian Metz. Antologiya. Vol. 1 (Ed. by Iv. Znepolski), Sofia, Nauka i izkustvo, 1986, 256-278].
- Arnheim 1988: Arnheim, Rudolf. The Power of the Center: A Study of Composition in the Visual Arts. Berkeley: University of California Press, 1988.
- Baker 2005: Baker, George. Photography's Expanded Field.. – October, 114, 2005, 120-140.
- Dobrev 2013: Dobrev, Boyan. Принципи на визуалната композиция, С., Bulged, 2013. [Printsiipi na visualnata kompozitsiya, Sofia, Bulged, 2013]
- Hentschel 2001: Hentschel, Linda. Pornotopische Techniken des Betrachtens. Raumwahrnehmung and Geschlechterordnung in visuellen Apparaten der Moderne. Marburg, Jonas Verlag, 2001.
- Krauss 1981: Krauss, Rosalind. The Photographic Conditions of Surrealism,. – October, 19, 1981, 3 - 34.
- Luhmann 2000: Luhmann, Niklas. Art as a Social System. Palo Alto, Stanford University Press, 2000.
- Moholy-Nagy 1932: Moholy-Nagy, László. The New Vision: From Material to Architecture. New York, Breuer, Warren, Putman Inc, 1932.
- Tsanev 2009: Tsanev, Peter. Психология на изкуството. С., НХА, 2009. [Psihologiya na izkustvoto. Sofia, NHA. 2009]
- Uttal 1981: Uttal, William R. Taxonomy of Visual Processes. New Jersey, Lawrence Erlbaum Associates, 1981.

---

### *Данни за автора:*

г-р Лиляна Караджова е преподавател в НБУ и НХА по история и теория на фотографията, класически и алтернативни фотографски процеси, гост преподавател в Университет Абат Олиба (СЕУ), Барселона. Изследователски интереси в психологическите подходи в теорията на фотографията. Тя е фотограф и куратор, автор на три самостоятелни изложби и участник в колективни изложби в България, Италия, Испания, Франция, Великобритания, Полша, САЩ, Канада; E-mail: info@lilyanakaradjova.com