

СЪЗДАВАНЕ НА ЦИФРОВИ ИЗОБРАЖЕНИЯ – ФОТОГРАФИЯ И ПРИНТ

Възможности за манипулиране на образа, промени
и новости в областта на колажните и монтажните
фотографски техники от втората половина на ХХ век

Йоана Ангелова

Резюме: Погледът назад във времето разкрива редица блестящи примери на взаимно проникване между наука, изкуство и технологии. Така формулираната тема – „Създаване на цифрови изображения – фотография и принт. Възможности за манипулиране на образа, промени и новости в областта на колажните и монтажните фотографски техники от втората половина на ХХ век”, разглежда съществен етап от развитието на визуалните изкуства и има за цел да се потвърди автономния характер на фотографията като изкуство и в частност да легитимира фотографията като форма на съвременно изкуство. Темата е особено актуална поради технологичния подем и масовото внедряване на дигиталните технологии в живота на съвременния човек. Вследствие на това възниква и естествената необходимост тази ситуация да се осмисли чрез новите проявления в изкуството и фотографията, а след това и теоретически. Организираща изложението мисъл е дълбокото убеждение, че благодарение на дигиталните технологии фотографията намира едно по-широко поле за изява, което трудно би могло да се опише накратко. Затова целта следва да бъде фокусиране върху конкретен проблем, в настоящото изследване – потенциалът за манипулиране при дигиталния носител, и по-специално различните колажни и монтажни техники във фотографията от втората половина на ХХ век.

Ключови думи: дигитализация, фотография, фотоколаж, фотомонтаж, фотоманипулация

Извън съмнение е колко съществен е въпросът за дигиталните технологии като инструмент. **Кристиан Пол** – автор на прочутата книга за дигиталното изкуство, предлага интересен поглед върху темата. Според нея използването на дигиталните технологии в почти всяка област на всекидневния живот значително се увеличава през първото десетилетие на ХХ век, вследствие на което се развиват спекулации, че всички форми на изобразителното изкуство рано или късно ще бъдат погълнати от

цифровия носител – или чрез дигитализация, или чрез използването на компютри при специфичен вид обработка на съществуващ образ или създаване на нов продукт¹. Наистина все повече художници използват дигиталните технологии като инструмент в творческия процес. В някои случаи тяхното изкуство носи отличителните характеристики на цифровия носител и отразява именно неговия език и естетика. В други случаи използването на технологията е толкова изкусно, че е трудно да се определи дали художественото произведение е създадено чрез цифрови или аналогови процеси.

Дигиталните технологии като инструмент

Съществуват някои основни характеристики, присъщи на цифровия носител. Една от главните е, че той дава възможност за множество манипулации и майсторско комбиниране на различни форми на изкуството, което може да доведе до размиване на различията между тях. Както отбелязва Кристиан Пол, „фотографията, филмите и видеото винаги са включвали манипулация – например на времето и мястото чрез монтажа – но при дигиталния носител потенциалът за манипулиране винаги се засилва до такава степен, че „това, което е“ в действителност постоянно подлежи на обсъждане във всеки един момент”². Поставянето в нов контекст чрез заемки или колажиране, както и взаимоотношенията между копието и оригинала също са отличителни характеристики на цифровия носител. Докато заемките и колажирането (техники, произхождащи от кубистите, дадаистите и сюрреалистите в началото на ХХ век) имат дълга история в изкуството, цифровият носител многократно увеличава възможностите им и ги извежда на ново ниво³. Тук е важно да се спомене и забележителното есе на **Валтер Бенямин** (1892–1940) от 1936 г. „Художественото произведение в епохата на неговата техническа възпроизводимост”⁴, разглеждащо влиянието, което тогавашните нови форми – фотографията и филма, оказват върху репродуцирането.

Традиционните изображения (например картините) са предимно уникални физически обекти⁵. В резултат, те могат в даден момент да бъдат

¹ **Paul**, Christiane. *Digital Art*. Farnborough: Thames & Hudson Ltd, 2015, p. 27.

² Пак там [Ibid.].

³ Пак там [Ibid.].

⁴ **Бенямин**, Валтер. Художественото произведение в епохата на неговата техническа възпроизводимост [онлайн]. *LiterNet*. 14 април 2006, № 4. https://litenet.bg/publish18/v_beniamin/hudozhestvenoto.htm (прегледан на 16.09.2020). [**Benyamin**, Valter. *Hudozhestvenoto proizvedenie v epohata na negovata tehnichecka vazproizvodimost* [online]. *LiterNet*, April 14, 2006, № 4. https://litenet.bg/publish18/v_beniamin/hudozhestvenoto.htm (accessed 16 September 2020).

⁵ По въпроса за традиционните изображения виж: Wollheim, Richard. *Art and Its Objects: With Six Supplementary Essays*. Cambridge: Cambridge University Press, 2015.

показвани само на едно единствено място. Наистина многобройни копия на снимката могат да бъдат показани на много места едновременно, но остава ограничението, че повечето снимки имат предварително определен брой отпечатъци, направени от самия фотограф. И макар да е вярно и това, че репродукциите на картини и фотографски отпечатъци могат да се разпространяват много широко (в книги, плакати и други), репродукцията на една картина не е същото като картината, както и възпроизвеждането на една фотография не е същото като нейния отпечатък.

За разлика от традиционно разбираното произведение, цифровите изображения могат да се мултиплицират. Тъй като изображението, което виждаме в интернет например, се генерира от цифров файл, същото изображение може да бъде показано на безброй различни компютри и „всяко едно от тези изображения на екрана е автентичен образ на творбата, а не репродукция”⁶. Трябва да приемем, че копията се различават незначително, тъй като компютърните екрани се предлагат в различни размери и се калибрират различно. Същото важи и за фотографските отпечатъци: възможно е две копия на една снимка да се различават, защото са били манипулирани по различен начин в тъмната стая. Така една снимка или едно цифрово изображение може да има много копия, които не изглеждат идентично. Все пак само цифровото изображение може да се прехвърля на друг носител.

Фотография и принт (печат)

В наши дни фотографи и художници разширяват възможностите на средството отвъд най-смелите мечти на пионерите на фотографията. Всяко приложение е като богат и вълнуващ начин за откриване и създаване. Едновременно като документ и като художествен образ, фотографията запечатва и интерпретира света и нашите мечти за него. Фотографията се оказва едно от художествените средства – едновременно достъпно и сложно, в които експериментът играе водеща роля.

При всички технически и художествени постижения, които фотографията постига след 1839 г., в ерата на цифровите образи работата на **Абелардо Морел** (р. 1948 г., Куба) остава фотографията там, където е започнала, тъй като той работи с помощта на камера обскура. Вместо кутия Морел преобразува цели стаи в контейнери на образи от светлина, блендата му е 0.9525-сантиметров отвор в покрит прозорец. **„Изображение на къщи през улицата в нашата спалня чрез камера обскура”** (1991)⁷ разкрива процеса в първичния му вид – в проекцията на

⁶ **Lopes**, Dominic. *A Philosophy of Computer Art*. London: Routledge, 2010, p. 5.

⁷ **Abelardo Morell**. *Camera Obscura – Houses Across the Street in Our Bedroom, Quincy*. Gelatin silver print, 1991. 1991.]. <https://www.abelardomorell.net/project/camera-obscura/> (accessed 16 September 2020).

камера обскура се появява обърнато изображение и точно него Морел фотографира с помощта на голямоформатна камера, поставена на статив, като експозициите отнемат около осем часа. „Самите основи на фотографията могат да бъдат въздействащи и чудновати”, обяснява Морел как решава да използва най-стария принцип на фотографията. „Така че защо да не направите снимки на самото средство?”⁸

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

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

Трябва да се отбележи, че създаването на цифровите изображения е обширна област, която включва и произведения, създадени или манипулирани дигитално, но след това отпечатани по традиционния начин, както и изображения, които са създадени без използването на цифрова технология, но след това отпечатани чрез дигитален процес. Тези два подхода в изграждането на образа, които разграничава Кристиан Пол, от една страна, дължат много на развитието на фотографията, на изящните изкуства и на видеото, а от друга – на използването на дигиталните технологии.

Към средата на 60-те години на ХХ век новото поколение творци започва да търси начин да разшири експресивния речник на фотографията извън този на „чистия”⁹ черно-бял отпечатък. Много млади фотографи, като например **Джери Уелсман** (р. 1934, САЩ), възобновяват по-ранните техники за манипулиране на изображения, за да създадат произведения, които съзнателно и често хумористично изтъкват изменчивостта на фотографското изображение. В същото време художниците концептуалисти използват камерата, за да заснемат краткотрайни

⁸ Renner, Eric. *Pinhole Photography: From Historic Technique to Digital Application*. Amsterdam: Focal Press, 2009, p. 112.

⁹ В средите на фотографите художници, работещи в ранния следвоенен период, е дълбоко вкоренена естетиката на „чистата” фотография, която гледа неогрубително на голямото количество манипулации в тъмната стая.

действия и ситуации без следа от вълнение, за да подкопаят претенциите на фотографията за документална достоверност. Други художници пък насочват вниманието си към наситената с медии култура на следвоенния свят. „Пикчър Дженерейшън”¹⁰ (Поколение на картините) работят в областта на фотографията, филма, видеото и перформанса. Вдъхновена от философи като френския литературовед и писател **Ролан Барт** (1915 – 1980), който поставя под въпрос самата идея за оригиналност и автентичност в манифеста си „Смъртта на автора”¹¹ (1968 г.), тази отворена група художници се заема да прави изкуство, което отразява връзката им с попкултурата и медиите.

Първите компютърни системи за обработка на снимки стават достъпни в началото на 80-те години на миналия век и бързо започват да се използват от вестници, списания и рекламни агенции. Персоналните компютри и настолните издателски програми прехвърлят средствата за печат и медийно производство в ръцете на отделния човек. През 1990 г. *Adobe Systems* пуска *Photoshop 1.0*. Първоначално предлаган на графични дизайнери, *Photoshop* скоро след това се използва и от рекламните фотографи, после от художниците и фотожурналистите. А с пускането в края на 90-те години на пазара на цифровите фотоапарати, предназначени за потребителското равнище на любителите, *Photoshop* започва да се използва от милиони хора, като възможностите за манипулация на фотографския образ нарастват неимоверно.

Фотоманипулацията обаче заплашва да разруши „истинността на фотографския образ” или да промени коренно отношението ни към нея, защото снимките вече не са преки и надеждни записи на реалността. Обработката на образа е прилагана още от зората на развитието на фотографията. И докато някои корекции са очевидни (и е било планирано да бъдат забелязани), други остават трудни за откриване.

Дигитална фотография

Развитието на дигиталната фотография води началото си от средата на XX век, когато са създадени първите цифрови технологии. Редно е да споменем имената на няколко бележити учени във връзка с техните открития и постижения. Например **Ръсел Куриш**, който през 1957 г. изобретява дигиталния скенер и създава първото сканирано и

¹⁰ „**Picture Generation**” – група американски художници, които достигат зрялост в началото на 70-те години на XX век и които са известни с критичния си анализ на медийната култура.

¹¹ **Барт**, Ролан. Смъртта на автора [онлайн]. *Литературен клуб*. 25 юни 2003. <http://www.litclub.bg/library/kritika/bart/dead.html> (прегледан на 17.09.2020). [**Bart**, Rolan. *Smartta na avtora* [online]. *Literaturen klub*, June 25, 2003. <http://www.litclub.bg/library/kritika/bart/dead.html> (accessed 17 September 2020).

едновременно с това дигитално изображение. Той представя сканирана снимка на 3-годишния му син с резолюция 176 × 176 пиксела приблизително две десетилетия преди първата цифрова камера да бъде сглобена.

Голям принос в науката имат и учените **Уилард С. Бойл** и **Джордж Е. Смит**, които през 1969 г. изобретяват първия сензор, способен да регистрира изображения, превръщайки светлината в цифрова информация. Двамата физици работят в прочутите Лаборатории „Бел“ (*Bell Laboratories*), където създават т. нар. CCD технология (*Charge-Coupled Device*). CCD сензорът е устройство, което позволява да се правят снимки директно в цифров формат – от светлинния поток направо се получава файл с изображение. Изобретението на Бойл и Смит отдавна е навлязло в ежедневието ни под формата на най-различни цифрови камери и фотоапарати, като първата цифрова камера е сглобена през 1975 г. от инженера **Стивън Сасън**, работещ в „Ийстман Кодак“ (*Eastman Kodak*). Тя има разделителна способност от 0.01 мегапиксела и записва черно-бяло изображение, а информацията се запазва на касета с магнитна лента. Изображението се гледа на телевизионен екран, може да се копира и изтрива. Няколко години по-късно – през 1989 г., Сасън и колежата му **Робърт Хилс** създават първия цифров огледално-рефлексен фотоапарат, който изглежда и функционира подобно на съвременните професионални модели.

За разлика от традиционния лентов фотоапарат, който използва филм за регистрация и запазване на изображението, цифровата камера записва информацията върху електронен сензор – светлочувствителна матрица. Принципното действие на дигиталните фотоапарати не се различава много от устройството на филмовите. Експозицията отново се определя от произведението на количеството светлина, преминало през обектива, и времето, за което тя действа върху светлочувствителния материал. Основната разлика е в носителя на информация и в начина, по който тя се запазва.

Макар че технологиите не възпрепятстват създаването на документално вярна снимка, с навлизането на дигиталната фотография се поставя под въпрос истинността на фотографското изображение, неговата достоверност. В началото на XXI век фотографите са по-резервирани спрямо новата цифрова технология, но за няколко години тя превзема почти всички сфери на фотографията – най-вече фотожурналистиката, рекламната и комерсиалната фотография. В действителност онова, което отличава настоящето от миналото, е, че информацията, под каквато и да е форма, днес рядко се предава без снимки или филми – дигиталната фотография с безграничното си копиране играе ключова роля в глобалната комуникация.

Приложение на дигиталните фотографски технологии в областта на съвременното изкуство

Що се касае до приложението на дигиталните фотографски технологии в областта на съвременното изкуство, разбира се, то е широко, но нека най-напред да кажем, че до края на 60-те години на XX век за статута на фотографията като изцяло изкуство се води битка, която е до голяма степен успешна. Средството сполучливо имитира живопис, а също така утвърждава себе си, изследвайки своите уникални способности¹². След като фотографията в значителна степен прониква на територията на „високото изкуство“, фотографите започват да я използват, като се обръщат към това, което музеите и университетите традиционно не разглеждат – обществените медии. В края на краищата, повечето хора ежедневно са засипани със снимки от телевизията, вестници и списания, а не са запознати или не се интересуват от академичния дебат дали това средство с толкова приложения в практиката е способно на същото експресивно влияние като живописта. Информиранието на това поколение е и прецедентът, създаден от **Джон Хартфийлд** (1891 – 1968) и **Александър Родченко** (1891 – 1956), които използват вече съществуващи изображения, текст и графичен дизайн, за да предават политически и лични послания чрез творби, които не са замислени непременно като изцяло изкуство.

След появата на дигиталните технологии редица автори задълбочено работят в тази посока. Изключително интригуващ пример е творчеството на **Сузан Блум** (р. 1943 г., САЩ) и **Едуард Хил** (р. 1935 г., САЩ), които започват съвместна работа като „MANUAL“ през 1974 г. Тяхното произведение „**Знание/Примамка**“ („Lore/Lure“, 1987)¹³ използва за основа рекламно изображение от списание „LIFE“ от 40-те години на XX век, върху което се изгражда коментара за консуматорството и половите стереотипи в рекламата и маркетинга. При удвояването на образа жената е уголемена, но компютърната пикселизация я вади от фокус, като буквално размива нейната идентичност. Използвайки компютър, „MANUAL“ дигитално наслагват очертания на модел на дом, очевидно без врати или прозорци, което силно намеква, че няма изход от този домашен капан¹⁴.

По подобен начин, изображението „**Без име**“ („**Вие сте неволни**

¹² Трябва да отбележим обаче и това, че именно през 60-те се появява фотореализмът, при който процесът е в обратната посока – от фотографията към живописта. Казано с други думи, процесът всъщност е двупосочен.

¹³ MANUAL (Suzanne Bloom & Ed Hil). *Lore / Lure*. Color print, chromogenic development (Ektacolor) process, 1987. <https://www.manualart.net/lore-lure/> (accessed 16 September 2020).

¹⁴ **Johnson**, William. *A History of Photography. From 1839 to the Present (The George Eastman House Collection)*. TASCHEN, 2005, p. 724.

зрители)¹⁵ на **Барбара Крюгер** (р. 1945 г., САЩ) използва сток фотография на мъж, който поставя сватбена халка на пръста на жена. Снимката е покрита от изявлението: „Вие сте неволни зрители” като критика към безрезервното приемане на патриархалния ред, особено когато той дава като обещание бижута. Текстът на Крюгер подвежда зрителя, който се впуска в разказа, изгарящ от желание да разбере какво се случва след това. Нейният опит като редактор на женски модни списания играе съществена роля за дизайна и оформлението му и показва колко ефективно предава съобщението една проста, силна графика, съчетана с дръзко писмено изявление. Графично нейната работа напомня на **Хартфийлд** и **Родченко** – Крюгер създава феминистка, постмодерна пропаганда, която разбива културните икони¹⁶.

Но нека се върнем по-назад във времето, през 1962 г., когато германският художник **Волф Фостел** (1932 – 1998) основава “Dé-coll/age: Bulletin Aktueller Ideen” – списание, посветено на теоретичните съчинения на художници, участващи в хепънинзи, Флукус¹⁷, новия реализъм¹⁸ и попарта. Година по-късно той използва термина *деколаж*¹⁹, като поставя поредица от хепънинзи под заглавието “**Nein 9 Decollagen**”, включващи телевизионни изображения, които Фостел „деколажира”, като „отлепва” от екрана и отново ги представя²⁰. Художествената философия на Фостел се основава на идеята за „разрушителната” тенденция през XX век. Най-известното му художествено изобретение, **електронният Dé-Coll/age**, се състои във вземането на изображения от телевизионни реклами, изолирането и „повторното им сглобяване” в нови и оригинални поредици.

Този принцип на работа е добре познат във фотографията. Става дума за фото-колажа и монтажа, за широкото им приложение в изобразителното изкуство, във фотожурналистиката, експерименталната и приложната фотография, за оформяне на рекламни материали и много други.

¹⁵ Barbara Kruger. Untitled (You are a captive audience). Gelatin silver print. 1992. <https://collections.eastman.org/objects/80430/untitled-you-are-a-captive-audience/> (accessed 16 September 2020).

¹⁶ Пак там [Ibid.].

¹⁷ **Флукус** е международна авангардна група или мрежа от художници и композитори, основана през 60-те години на XX век.

¹⁸ **Nouveau réalisme** – френско движение, което може да се разглежда като европейското съответствие на попарта.

¹⁹ Въпреки че терминът „**деколаж**” се появява за пръв път в печата в „Кратък речник на сюрреализма” (“Dictionnaire Abrégé du Surréalisme”) през 1938 г., той обикновено се използва в контекста на новия реализъм (nouveau réalisme). “Décollage” е френска дума, означаваща буквално отлепване (излитане), обикновено свързана с метода, използван от художници от движението на новия реализъм, който включва „правенето” на изкуство от плакати, свалени от стените.

²⁰ Виж Décollage. In: *Art Terms: Tate's online glossary*. <https://www.tate.org.uk/art/art-terms/d/decollage> (accessed 20 September 2020).

Ключова роля играе и трансформацията на фотографията от аналогова в цифрова.

Вътрешна основа на дигиталната фотография е манипулирането на видимите неща и факти с цел увеличаване на визуалното въздействие на изображенията. Дигиталната фотография като че ли заличава дистанцията между фотографиране и рисуване. Изведнъж фотографи и художници започват да съчетават действителни изображения с компютърна графика. Ярък пример в това отношение е **Лорета Лукс** (р. 1969, Германия). Възникват нови понятия, като например „дигитално изкуство” и „дигитален художник”, целта на които е да изразят новите аспекти на изкуството. Налице е и друг много съществен момент – а именно как ръчното копиране върху фотохартия е заменено от дигитализираните технологии. Тяхната употреба рязко се засилва, вследствие на което и техниките на принтиране се развиват значително.

Дигиталните фотографски технологии са широко прилагани в съвременното изкуство. В **“Tokyogaze III”** (2000) на **Кейси Уилямс** (р. 1947, САЩ) фотографията прелива в абстракция от типа „живопис на цветните полета”. Вдъхновени от естетиката на индустриализма, изображенията на Уилямс са отпечатани върху платно, което компенсират по-гладката текстура и нюансираност на мастиленоструйния отпечатък и допринасят за усилването на характерни за живописиста качества.

Карл Фъдж (р. 1962, Великобритания) използва дигитална технология, за да разгърне геометрични модели на линии и равнини с удивителен колорит. В своите ситопечати **„Те са навсякъде”** (2002)²¹ и **„Татуирано синьо”** (2002)²² Фъдж дигитализира и манипулира изображенията на изграчка робот от аниме (вид японска анимация) и полегло голо тяло. Отпечатъците се разгъват като деконструирани цветни полета със зашеметяващ калейдоскопски ефект.

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

Фотографското манипулиране е познато явление в дигиталната ера. От добавяне на хора към (или премахването им от) снимките до изфабрикуването на събития, които никога не са се случвали – почти всеки тип манипулация, която днес свързваме с редактиращите образа

²¹ Carl Fudge. *They're Everywhere*. 2002. Screenprint on paper. https://www.galerierichard.com/en_photogrande.php?id=42&numero=6 (accessed 20 September 2020).

²² Carl Fudge. *Tattooed Blue*, 2004. Framed screenprint on paper. https://www.galerierichard.com/en_photogrande.php?id=42&numero=5 (accessed 20 September 2020).

програми, също е част от пред-дигиталния репертоар на фотографията²³. В действителност желанието и решителността да се промени заснетият от камерата образ са толкова стари, колкото самата фотография – само методите са се променили.

В началото на 90-те години на XX век компютърът замества ръчните техники като доминиращо средство за манипулиране на снимки. Независимо дали са променени в услуга на изкуството, политиката, забавлението или рекламата, манипулираните изображения приемат безпроблемно реалистичния облик на конвенционалните фотографии. Те имат за цел да убедят око, дори и умът да се бунтува при представите, които поражда. Възможността да се създават изображения, подлагащи под съмнение отношението на фотографията към факта, привлича редица художници, като холандското дуо “Inez & Vinoodh”, работещо в областта на модната фотография. **Инес ван Ламсверге** (р. 1963 г.) и **Винуд Мамагун** (р. 1961 г.) са пионери на дигиталната обработка на изображенията в началото на 90-те години на миналия век. Те прилагат фотомонтаж, за да „присадят” дигитално кожа на своите модели.

Компютърните технологии се използват от десетилетия за съставяне на различни видове художествени образи, наслагване или сливане на визуални изображения. **Нанси Бърсън** (р. 1948 г., САЩ) е сред пионерите в областта на компютърно генерираните композитни фотографии и има голям принос за развитието на техниката, известна като „морфинг”²⁴ (трансформацията на един образ или обект в друг чрез композитни изображения), която днес често е използвана от органите на реда за състаряване или за промяна на лицевата структура на изчезнали лица или заподозрени. Понятието „композитен портрет” има пряко отношение към изследванията на английския учен и роднина на Чарлз Дарвин – Франсис Галтън (1822 – 1911). Скандално известен със своите идеи за подобряване на генетичния състав на човечеството (така наречената „евгеника”), Галтън разработва техниката на композитния портрет като инструмент за визуализиране на различни човешки „типове”.

Творчеството на Бърсън последователно се занимава с наложените представи за красота. Нейните **„Композитни фотографии на красотата”** / “Beauty Composites” (1982) които сливат лицата на филмовите звезди Бет Дейвис, Огри Хепбърн, Грейс Кели, София Лорен и Мерилин Монро (в първото фотографско композитно изображение – „Първи композит”) и Джейн Фонда, Жаклин Бисе, Даян Кийтън, Брук Шийлдс и Мерил Стрийп

²³ Повече за манипулираната фотография от 40-те години на XIX век до началото на 90-те години на XX век виж в: **Fineman, Mia. Faking It: Manipulated Photography Before Photoshop.** Metropolitan Museum of Art (New York, N.Y.), National Gallery of Art (U.S.) & Museum of Fine Arts, Houston, 2012.

²⁴ На английски: *morphing* – плавно преминаване от един образ в друг.

(„Втори композит“)²⁵, са проучвания за красотата, които се фокусират върху съставните елементи на дефинираните в културата идеали. Оттук насетне се очертава проблемът за конструирането на красотата. Възможно ли е да има универсална красота? Както пише Кристиан Пол, „лицето буквално се превръща в топографски запис на човешката естетика, документ и история на стандартите за красота, които в същото време потискат индивидуалността“²⁶.

Друг пример, илюстриращ същия случай, е творбата на **Джойс Нейманас** (р. 1944 г., САЩ) – художничка, използваща смесени медии. **„Лифтинг на лицето“**²⁷ от поредицата **„Легенди за безсилните“** (1993) наслоява изображения на жени, взети от различни епохи, и ги поставя пред огледало или показва отражението им като овално изображение. Текстът, който снимката „казва“ – „На мен ли говорихте“, е препратка към филма „Шофьор на такси“ (1976), в който таксиметровият шофьор Травис Бикъл се изправя пред огледалото и произнася своя известен монолог с едно изречение, „На мен ли говориш?“, което повтаря отново и отново, ставайки все по-развълнуван, агресивен и опасен. Думите на Нейманас, изречени в минало време, внушават, че „чрез посредничеството на жената, която пресъздава себе си в собственото си изображение, скритата заплаха вече не съществува“²⁸.

Проучването и съпоставката на структурни и композиционни елементи изиграват основна роля и в творчеството на **Луиан Шварц** (р. 1927 г., САЩ), която използва компютъра като инструмент за анализ на произведенията на различни художници. Известното ѝ изображение **„Мона / Лео“** (1987), съставено от лицата на Леонардо да Винчи и Мона Лиза, „предлага измамно просто решение на въпроса за идентичността на обекта на художника, като същевременно размива границите между личността на художника и неговото творение“²⁹.

Най-общо казано, снимката може да се манипулира по различни начини, ако се съхранява на компютър в дигитализиран вид. Австрийският художник **Диетер Хубер** (р. 1962 г.) използва тази възможност, за да създаде своята серия **„Клонинги“** / “KLONE”³⁰. Компютърът променя традиционните техники за колажиране по такъв начин, че достоверността

²⁵ Nancy Burson. *First and Second Beauty Composites*. 1982. https://www.nancyburson.com/portfolio/G0000Vk2soDvV_Fc/I0000YUs.A89wmr8 (accessed 20 September 2020).

²⁶ **Paul**, Christiane. Op. cit., p. 29.

²⁷ Joyce Neimanas. *Face Lift*. 1993. Inkjet print. <https://collections.eastman.org/objects/79642/face-lift?ctx=940b426a-a65c-481d-bbc4-7732360a67da&idx=14> (accessed 20 September 2020).

²⁸ **Johnson**, William. Op. cit., p. 726.

²⁹ **Paul**, Christiane. Op. cit., p. 29.

³⁰ Dieter Huber. *KLONE #10*. Computergenerierter/digital C-Print, Alucupond / UV Schutzfolie/ protection foil. 1993-1994. http://dieter-huber.com/gallery/klonen_and_landshapes/ (accessed 20 September 2020).

на изображението вече се явява реалистична вероятност. В основата на серията „Клонинги”, която изобразява технологично преобразувани растения, хора и пейзажи, е „концепцията за технологизирани, изкуствени форми на живот. Творчеството на Хубер категорично установява връзка с генното инженерство, биотехнологиите и променящите се представи за организмите в ерата на новите технологии”³¹. Измамно реалният и научен характер на снимките на Хубер засилва възприемането на образите като реалност. Художникът съчетава аналогови и цифрови технологии при създаването на своите произведения, като се започне от аналогови изображения, които след това са дигитализирани и дигитално манипулирани, а накрая представени като снимка.

В заключение можем да кажем, че производението на изкуството в епохата на дигиталното възпроизвеждане приема за даденост моменталното копиране без влошаване на качеството на оригинала. Дигиталната платформа увеличава и достъпността до визуалните материали – изображенията могат лесно да бъдат цифровизирани и лесно достъпни за копиране или разпространение в интернет пространството. Няма съмнение, че чрез тези форми на моментална възпроизводимост понятията за автентичност и достоверност претърпяват дълбоки промени. Цифровите технологии ни накараха по-ясно да осъзнаем възможността фотографското изображение да бъде манипулирано и през последните десетилетия мнозина оплакват загубеното доверие в камерата като надежден свидетел. Това, което сме спечелили обаче, е нова перспектива към историята на фотографското изображение и сложните му взаимоотношения с истинността на видяното.

Един кадър може да съществува в различен тираж, в различни размери, да претърпи аналогов или цифров печат и няма как да не се съгласим, че постобработката е необходима за надграждане и доразвиване на идейния замисъл. Чрез нея се постига желаното техническо качество на изображението и яснота на посланието. От изключителна важност обаче е добре да се обмисли и внимателно да се прецени къде намесата да спре. В крайна сметка, като реакция на влиянието на компютъра и на интернет фотографията е в процес на историческа промяна, при която фотографското изображение вече не е синоним на работа с камерата. Добавяйки към това естествената за компютъра лекота при дигиталното смесване, получаваме своеобразен преломен момент. Смайващите възможности на постпродукцията са превърнали фотографията в средство, което вече има преди всичко творчески, а не толкова сетивен характер.

Технологичните нововъведения от втората половина на XX век и необятните им възможности откриват пред ползвателите на цифрова

³¹ Paul, Christiane. Op. cit., p. 46.

и фотографска техника широко поле за действие. Също така следва да се отбележи, че дигитализацията вече превърна повечето изображения в един или друг вид колаж, прикрито при документалната и репортажната фотография, открито при художествената фотография. Импулсът на колажа може да бъде доловен в повечето режисирани фотографии, в които доминират ирационалните съпоставки. Всъщност всяко отклонение от обикновения реализъм може да се разглежда като повлияно от колажа. Независимо дали колажираме пред камерата или сливаме слоеве в редактиращата образа програма, основният импулс за обединяване на различни елементи в ново цяло е един и същ. Разбира се, много неща са се променили от първите дни на фотомонтажа, както в технологията за създаване на изображения, така и в условията за тяхното тълкуване. Фотомонтажът става цветен, а след това получава огромен тласък от развитието на дигиталната графика с нейните канали и слоеве, чрез които се контролира непрозрачността на изображенията и поставянето им едно върху друго. Правенето на фотомонтаж става много лесно, тълкуването му обаче може да бъде доста затруднително. И все пак много фотограф-художници, които използват редактиращи образа програми, акцентират върху необходимостта от технически умения, както и от старателно подготвени и последователни процедури, за да бъде овладян софтуерният продукт, чиято основна функция е да служи като инструмент за изследване на всичко отвъд онова, което се вижда през камерата – иначе казано, за изразяване на най-романтичното и най-субективното от съдържанието; това, което околото може да види само чрез изкуството.

БИБЛИОГРАФИЯ

Барт, Ролан. Смъртта на автора [онлайн]. *Литературен клуб*. 25 юни 2003. <http://www.litclub.bg/library/kritika/bart/dead.html> (презледан на 17.09.2020).
[**Bart**, Rolan. Smartha na avtora [online]. *Literaturen klub*, June 25, 2003. <http://www.litclub.bg/library/kritika/bart/dead.html> (accessed 17 September 2020).

Бенямин, Валтер. Художественото произведение в епохата на неговата техническа възпроизводимост [онлайн]. *LiterNet*. 14 април 2006, № 4. https://litenet.bg/publish18/v_beniamin/hudozhestvenoto.htm (презледан на 16.09.2020).
[**Benyamin**, Valter. Hudozhestvenoto proizvedenie v epochata na negovata tehicheska vazproizvodimost [online]. *LiterNet*, April 14, 2006, № 4. https://litenet.bg/publish18/v_beniamin/hudozhestvenoto.htm (accessed 16 September 2020).

Décollage. In: *Art Terms: Tate's online glossary*. <https://www.tate.org.uk/art/art-terms/d/decollage> (accessed 20 September 2020).

Fineman, Mia. *Faking It: Manipulated Photography Before Photoshop*. Metropolitan Museum of Art (New York, N.Y.), National Gallery of Art (U.S.) & Museum of Fine Arts, Houston, 2012.

Johnson, William. *A History of Photography. From 1839 to the Present (The George Eastman House Collection)*. TASCHEN, 2005.

Lopes, Dominic. *A Philosophy of Computer Art*. London: Routledge, 2010.

Paul, Christiane. *Digital Art*. Farnborough: Thames & Hudson Ltd, 2015.

Renner, Eric. *Pinhole Photography: From Historic Technique to Digital Application*. Amsterdam: Focal Press, 2009.

Wollheim, Richard. *Art and Its Objects: With Six Supplementary Essays*. Cambridge: Cambridge University Press, 2015.

DIGITAL IMAGING – PHOTOGRAPHY AND PRINT

Possibilities for image manipulation, changes and novelties in the field of collage and editing photographic techniques during the second half of the 20th century

Yoana Angelova

Abstract: In retrospect, a number of brilliant examples of the interpenetration of science, art and technology are revealed. Thus formulated topic – “Digital imaging – photography and print. Possibilities for image manipulation, changes and novelties in the field of collage and editing photographic techniques during the second half of the 20th century”, deals with an essential stage of the development of visual arts and aims to confirm the autonomous nature of photography as art and to establish photography as a form of contemporary art in particular. The topic is especially relevant due to the technological progress and mass introduction of digital technologies into the life of present day humans. As a result, a natural need arises to process this situation through new manifestations in art and photography and theoretically afterward. The founding idea of the exhibition is the deep conviction that due to digital technologies photography finds a wider range of expression, which is difficult to describe briefly. Therefore, the aim should be to focus on a specific issue, in the present study – the potential for manipulation of digital media, and the various collage and editing techniques in photography of the second half of the 20th century in particular.

Keywords: digitalization, photography, photo collage, photomontage, photo manipulation