

## РЕЦЕНЗИЯ

от доц. Георги Лозанов

на дисертационния труд на Лиляна Караджова

на тема **„Психологически концепции за въображението в изкуството и фотографията през XX и XXI век”**

за присъждане на образователната и научната степен „доктор” по научната специалност „Изкуствознание и изобразителни изкуства”

Дисертационният труд на Лиляна Караджова се състои от увод, заключение и две глави с разгърната вътрешна структура, изведена в подзаглавия и подзаглавия на подзаглавията, което дава възможност да се проследи логиката и генеалогията в научното ставане на лансираните тези. Освен това има и приложение от 24 илюстрации, пряко свързани с една от тематичните линии в текста, както и библиография от 194 заглавия със съществена (не аксесоарна) функция за изследването. Научните източници са усвоени съдържателно – не толкова критически (с изключение може би на Жак Лакан), колкото в представянето и наслагването на идеите в тях. В този смисъл дисертационният труд добива енциклопедичен характер по отношение на собствения си предмет като систематизира респектираща по обем литература, която идва от различни, включително и „не знаещи” една за друга, предметни области. Обсъжданите автори са показателни за изследователската история, но и за актуалния интерес към предмета (както е подсказано още от заглавието на труда), като са подредени – с размера на позоваванията и с конкретни оценки, в йерархическа перспектива според значимостта на приноса им.

Дисертационният труд попада в една от най-празните ниши в българската хуманитаристика – тази на теорията на фотографията. Единственото по-цялостно изследване (на основата на академичен лекционен курс), което излезе наскоро, е „Философия на фотографията” на проф. Цочо Бояджиев. За разлика от проф. Бояджиев обаче, пък и въобще от традиционния подход при теоретизирането върху фотографията, докторантката

не се ангажира с широкоформатна рефлексия (от „а” и „б”), а открива специализиран (донякъде и неочакван) фокус в инструментализирането за своите изследователски цели на понятието „въображение”. „Фокусът на изследване върху въображението, по думите ѝ, е определен от фундаменталната роля, която има в творческия процес, но и от специфичното му действие във фотографските практики и спецификата на медиата” (стр. 9). И това не е бланкетна заявка – целият труд може да се приеме като извеждащ спецификата на фотографията по линията възприятие-въображение: възприятието зависи от въображението, доколкото фотографията като тип медиа, ако използваме разграничението на Маршал Маклуън, е „студена”, до степен, че не може да бъде възприета без въображение. Тук е показателен един приведен от докторантката извод, който въпреки, че е от изследване на функциите на въображението само от невробиологична гледна, звучи достатъчно обобщаващо: „Дейността на въображението е базисна, всепроникваща и разпределяща информация, подобна на дейността на човешките очи...” (стр. 162). Дори и най-простият фотографски образ не може просто да бъде видян, той е въобразен. „Преминаването от възможностите на човешкото възприятие към тези на камерата, сякаш разтваря реалното във въображаемото. Въображението „коригира” липсите на реалистичен детайл в материално плътния образ на снимката и възвръща целостта му чрез изграждането на асоциативни вериги” (стр. 108).

Въображението във фотографията е разгледано, освен като задължителна предпоставка на възприятието ѝ, като пасивно въображение, и като „активно въображение” (или съответно „насоченото въображение”), обвързано с „класическия юнгиански метод, изследващ символи и образи, идващи от архетипното колективно безсъзнателно” (стр. 65) и превръщащи въображението в „репрезентация на вътрешния свят в проекции върху външни обекти” (стр. 66). Благодарение на него „обектите, връзките и ситуациите, които откриваме в една снимка, се сформират на базата на предварителен опит” (стр. 66), а снимането се оказва едновременно движение напред и назад в психологическото време на снимания, като „съединява паметта и въображението” (стр. 124). „Въображението преобразува

информация, дадена непосредствено от възприятията, спрямо миналия опит и паметта, и с целта да продължи развитието на образите в бъдещето” (стр. 158).

Така въображението в перспективата на дисертационния труд естествено попада, според докторантката в „теоретичното ядро на фотографията”, но е съществено е да се подчертае, че тя не използва понятието в стереотипите, наложени от изкуствознанието и художествената критика, които са склонни да го метафоризират, а се придържа към един да го наречем най-общо научен позитивизъм в полето на психологията и по-точно психоаналитичната и конгитивната психология. В резултат дисертационният труд пресреща обекта си и основния си метод по неспецифичен начин, увеличаващ евристичността на възможните изводи, тъй като фотографията не само е изследвана психологически, но е представена и като средство за изследвания в психологията, психиатрията и психоанализата. „Забележително е, пише Лиляна Караджова, че още родоначалникът на психоанализата Зигмунд Фройд открива в камерата средство за наблюдение и самоанализ” (стр. 25).

Тук си заслужава да се направи една конкретизация. В качеството ѝ на обект на изследване фотографията е поставена по-скоро в полето на конгитивната психология (със специално внимание към ролята на сетивното познание), което именно създава усещането за научен позитивизъм на метода. Докторантката цитира Хенри Корбин, дефинирал категорията „когнитивно въображение” като „точен ред на реалност, съответстващ на точен режим на възприятието” (стр. 158).

Фотографията вече като средство на изследване е по-скоро в полето на аналитичната психология, цитираният в труда Диди-Юберман дори „стига до заключението, че именно фотографията позволява на Шарко да „изобрети хистерията” (стр. 42), защото: „Снимките са ключове за вникването в същността на психичното заболяване като разпознаваем и повторяем феномен, и то именно чрез възможността да уловят специфични моменти и детайли във физическото поведение и движения на тялото, които преди това е било невъзможно да бъдат фокусирани в замръзнал образ” (стр. 40).

Докторантката проследява с висока степен на изчерпателност експериментални програми и теоретични изводи за приложната роля на фотографията в развитието на психологията (особено при изследване на душевноболни, затворници, маргинали...), която се основа преди всичко на връзката „душа-образ”, предмет на обсъждане още от Аристотел, но в случая е разгледана в метаморфозите ѝ, предизвикани от фотографията и по-конкретно от фотографския портрет, чак до „залеза на вярата в безусловната устойчивост” на такава връзка, „най-ярко отразен в съвременните интерпретации на идентичността” (стр. 32). Водещи за интерпретацията фотографията за Лиляна Караджова обаче си остават „изключителните възможности на камерата да разкрива емоции”, да използва „човешкото лице като карта” на вътрешни състояния, макар и не непременно „всеки мускул да представя „движение на душата”, а цялостните лицеви изражения – „гимнастика на душата”, както е твърдял лекарят-фотограф от XIX век Дюшен дьо Бульон (стр. 38).

Функцията на фотографията в психологията произтича от способността ѝ да прави вътрешното за индивида външно, да го предлага на погледа, да позволява на камерата да насочва оценката му, като със самото това тя надхвърля приложността си и се включва активно в културната офанзива, започнала от Романтизма, на еманципация на индивидуалната идентичност. Докторантката цитира есето на Ема Корт върху изкуството на Томас Деманд, излязло през 2010 г, където тя твърди, че „чрез фотографията ценността на човека като индивид с вродени качества се налага над ролята му на част от колектива. Психологическият портрет от XIX век сформира възможността фотографският поглед да изразява скопичен нагон във визуалното изкуство” (стр. 33).

Въобще, концептуална опора на дисертационния труд – на границата между констатация и интуиция, е търсенето на исторически паралелизъм между фотографията от една страна и психологията, психиатрията и психоанализата от друга. Проследява се периодичното оглеждане помежду им и сякаш взаимното акуширане на саморазбирането им. Още във второто изречение на дисертацията се казва: „Фотографията и

психологията неотлъчно пресичат своите пътища на развитие и полета на разгръщане...” (стр. 6), за може Лиляна Караджова да формулира като основна задача очертаването на „сложната мрежа от взаимовръзки между психология и фотография” (стр. 16). Но и повече от това: дисертационният труд се ангажира да въведе като „възможна поддисциплина на историята на изкуството – психология на фотографията” (стр. 20) и го прави веднъж като извежда научните предпоставки за съществуването ѝ в диахронен и синхронен план и втори път като сам се придържа към хипотетичния ѝ дисциплинарен ред, предлага нейна „дискурсивна мостра”.

Психологията обаче е възприета като дисциплинарен доминанта в иначе интердисциплинарна методологическа ситуация, впрочем неизбежна, заради трудната сводимост на научното артикулирането на фотографията към конкретна дисциплина. За да бъде сформирана такава, тя трябва допусне интердисциплинарността в себе си, да „синтезира и разграничава методологии от различни области със специфичен дискурс – направления в психологията, изкуствознанието, културологията, семиотиката и теорията на комуникациите” (стр. 22).

Търсенето на собствен дисциплинарен „вход” към фотографията именно на терена на психологията дава актуалност на научните занимания на Лиляна Караджова (казано по-фривоно, прави ги модни) от гледна точка на развитието на теорията на фотографията. В дълъг период то повече или по-малко следва една семиотична ориентация, стъпила върху иднексната природа на фотографския знак в светлината на класификацията на знаците на Чарлс Пърс. И дори, когато отвежда до разбирането на фотографското изображение не като културно означаващо, а като физически продължаващо обекта си, пак остава в границите на семиотичния дебат за фотографското изображение. Той започва да губи влияние, и не защото е преодолян, а защото е постигнал относителна консенсусна устойчивост, от постструктурализма нататък, под въздействието на христоматийни произведения като „Светлата стая” на Ролан Барт, които изместват погледа от структурата на визуалния текст към формите на възприятието му. Самият Барт по-съсредоточено мисли фотографията на два пъти през творческата си кариера – в началото, когато през 60-те

години на миналия век пише две семиотични статии върху нея, и в края, когато през 1980 година излиза „Светлата стая”, която може да бъде причислена към зараждащата се тогава „рецептивната естетика”, макар в случая „естетика” да е ограничаващ термин, по-важно е, че е рецептивна.

Именно това изместване на погледа към възприятието, пряко обвързано в случая с въображението и културно рамкирано от постмодерната концепция за „интерпретация без граници”, дава преднина в рефлексите върху фотографията на дисциплинарния кръг около психологията, където Лиляна Караджова търси собствените си инструменти.

Разбира се, връзката между фотографията и психологията не само не е нова, а в известен смисъл е генеалогично предопределена и устойчива, както показва обстойната и задълбочена работа на докторантката с научните източници и професионалните образци.

„Въпреки това силно влияние и авторитетност на семиотичните дискурси, влиянието на психоанализата в цялата критическа теория на ХХ век не е прекъснато. Същевременно редица мислители откриват и прилагат дискурси от други психологически направления, като феноменологичното, хуманистичното, позитивното, когнитивното и невронаучното” (стр. 70), отбелязва докторантката.

Въпросът е обаче е във „войната на дискурсите” в теорията на фотографията – кога и как и с какво влияние те се пласират (авторката, освен че сама изследва фотографията, се занимава и със ставането на изследователския дискурс върху нея, следи моделите му и то „отвътре”, доколкото и собственият ѝ текст е предложение за такъв).

С преобръщането на доминантите в дискурса върху фотографията от семиотиката към психологията се сменя мястото на фотографията в изследователската перспектива. От „вторична моделираща система” (според делението на Юри Лотман), която семантично се основава на първичната система, тази на естествения език, на словото, тя е въведена като представителна за „първичния процес” на мислене (в психоаналитичен смисъл), който постига собствени, извлечени от несъзнаваното (структурирано или не като език) значения, предхождащи словесните. „Де Дюв предлага, пише докторантката,

семиотичният подход във фотографията да бъде заменен с психологически, насочен към „емоционалното и феноменологично участие на несъзнаваното във външния свят, вместо неговата лингвистична структура” (стр. 126).

Важен приносен момент на дисертационния труд е внимателното, търпящо сложни, включително и преобръщащи рефлексии, въвеждане на паралелизъм между несъзнавано-съзнавано и фотография-слово. Тук от специално значение е позицията на Маршал Маклуън, доколкото той превежда резултатите от психологическия анализ на езика на медиазнанието, използва ги, за да определи природата на медиата: „Логиката на фотографията не е нито в думите, нито в изреченията. Това положение прави безпомощна културата на писаното слово и книгата в опитите да се справи с нея. Още повече, че пълната трансформация на сетивните усещания на човека, която тя въвежда, води до развитието на нов тип самосъзнание...” (стр. 98). И то, както е известно от доктрината на Маклуън за влиянието на комуникативните върху културните парадигми, е по посока на прехода от „четящ” към „визуален” човек, следствие от „културната работа” на камерата.

Достъпът до несъзнаваното, несанкциониран от словесния език, който фотографията предлага, е разгледан, освен като общо условие на фотографското мислене, и в целенасочените му употреби в терапията и изкуството. За терапията са съществени възможностите на фотографията за нелингвистична символизация на личността, които преодоляват защитите на културното ѝ самоконструиране, на маската (отделен акцент в дисертационния труд). „Колкото по-близо е езикът до първичния процес на мислене, както е в сънищата и фантазията, толкова по-активно визуалните образи предават подтиснати мисли, спомени и емоции, докато преминават през защитите на егото” (стр. 70). Това е начин „травмата като патологичен образ, достъпен чрез фотографията в спонтанен и ретроспективен акт” (стр. 126), да бъде разпозната и преодоляна.

По отношение на изкуството достъпът до несъзнаваното е лансиран като негова дълбока същност: „В творческото въображение образите се сформират, развиват и преобразуват в

по-сложни процеси управляващи несъзнаваната дейност, които са в основата на цялата изобразителна дейност и фотографията” (стр. 141), но превръщането му в творчески метод е представен преди всичко в практиката на сюрреализма, който сякаш се стреми да следва „естествено възникналата” естетика на камерата. Докторантката цитира Сюзан Зонтаг, според която „сюрреализмът носи фотографската дейност в самата си същност, защото камерата създава свят, „дублиращ реалния във вторична реалност, по-ограничена, но и по-драматична от тази, която възприемаме със сетивата си” (стр. 171). Максималното сближаване между сюрреализма и камерата е в тъй наречения от Фройд психологически автоматизъм – „активиране на творческото виждане до степента, в която художественото произведение, респ. снимката, изразява невидимото” (стр. 170). „В сп. „Сюрреалистична революция” идеологът на сюрреализма Андре Бретон твърди, че камерата дава “достъп до несъзнаваното, нормално достъпно единствено чрез автоматизма и чрез сънищата” (стр. 169).

Продуктивността на аналогията между психологическата работа на камерата и на съня, за която Бретон споменава, е рационализирана в дисертационния труд, като търси своите научни корени, както може да се предположи, в схващането за съня на Зигмунд Фройд. „Това схващане е формулирано в разграничението между първичен процес действащ в несъзнаваното и вторичен процес, който характеризира системата предсъзнавано-съзнавано. Сънищата отговарят на първичния процес, в който психичната енергия тече свободно, преминавайки от един образ към друг чрез механизмите на изместване и сгъстяване. Тази дейност е насочена към изграждане на най-преките пътища за възстановяване на представите, свързани с изживяване на задоволство, отговарящо на принципа на удоволствието. Във вторичния процес енергията тече в ограниченията на свързани вериги и се характеризира със съзнателната дейност – будното мислене, внимание, преценка, разсъждение, контролирана активност, отговарящи на принципа на реалността” (стр.147). Оттук идва една определяща поанта за предложената от Лиляна Караджова концептуална версия за фотографията – тя е средство, което създава изображения най-

пряко свързани с реалността, направо „самата реалност“, но е в състояние да те постави при възприемането им извън „принципа на реалността“. И възможното обяснение идва, само ако не гледаш на фотографското изображение като на визуален текст, а като на психологически процес.

В дисертационния труд извличането на невербални символизации на несъзнаваното на ниво първичен процес на мислене във фотографията обаче не е противопоставено на дискурсите в акта на възприятие (както и на създаване) на снимките, на наративите, задвижени от тях. За връзката „образ-език“ е цитиран Виктор Бъргин: „Дори ненадписаната художествена фотография, рамкирана и изолирана на стената на галерия, е атакувана от езика в момента, в който някой се вгледа в нея: паметта, асоциациите, групите думи и образи се смесват“, „фотографията поражда вътрешен монолог, в който зрителят превежда образа във речево описание“ (стр. 109).

Дисертационният труд следи движението на образи, тръгнали от несъзнаваното в границите на първичния процес на мислене, за да бъдат пресемантизирани от фотографията вече като „вторична моделираща система“, стъпила на фундамента на словесния език. „Първичният процес функционира чрез иконичното и недискурсивното“, посочва Лиляна Караджова, „а вторичният чрез вербалното и дискурсивното. Изследването стига до извода, че фотографията по уникален начин развива механизми и на двата процеса, с което носи изключителен потенциал да създава преходи между първичния и вторичния процес. Това психично функциониране съответства на три вида регресия: от съзнаваното към несъзнаваното, от настоящето към детството и от нивото на езика към това на символните представи и картинните образи (стр. 196).

Регресията е една от ключовите категории в текста, защото тъкмо благодарение на нея фотографското изображение може да бъде разчетено психологически и „по обратен ред“ да разкрие съдържателните си недра. В това отношение особено евристичен ход е насочването на изследователското внимание към фотограмата, която може да се приеме за „първичен процес“ на снимането, за технологична, а оттам и семантична регресия на

самата фотография, за нещо като фотография преди фотографията, в която дори камерата е изключена като посредник между образа и физическите обекти, за да отстъпи място изцяло на светлината. В резултат: „референцията към обекта е прекъсната и възприятието преминава от конкретни утилитарни образи към общи форми съответстващи на първичния процес, доминиран от механизмите на въображението” (стр. 175). Физическите обекти „по условие” стават психологически, тенденция която съответства на бягството от фигуралността и деформацията в различните „изми” на модернизма и по-специално на сюрреализма. Не непразно последния цитат е по повод на фотограмите (рейографиите) на Ман Рей, който принадлежи на това тенение.

Дисертационния труд на Лиляна Караджова успява да постигне целта си и да „отвори вратата” на психологията на фотографията в българската хуманитаристика, врата, през която мисля, че ще минат не едни или двама бъдещи изследователи. Тази обща оценка, заедно с останалите, коректно приведени от докторантката научни приноси, струва ми се, е достатъчно основание да се откажа от отделни забележки и убедено да препоръчам на уважаемото научно жури да гласова за присъждане на образователната и научната степен „доктор” по научната специалност „Изкуствознание и изобразителни изкуства” на Лиляна Караджова.