

**Antoan Bozhinov**

(Bulgaria, Sofia University St. Kliment Ohridski)

## **An Attempt at a Typology of the Photographic Image**

Abstract: Photography is organically woven into the fabric of modern society. What factors influence the artistic interest of photographers? Is there coercion or restriction in choosing the object of interest, the form and structure of the work? Can groups of images be distinguished by typological characteristics? What are the basic principles that determine such a division? The current achievements of theoretical thought and the preserved world photographic archive provide good opportunities to seek answers to such questions.

**Антоан Божинов**

(България, Софийски университет „Св. Кл. Охридски“)

## **Опит за типология на фотографския образ**

Налице е аналогия между фотографския подход и научното изследване: и двата изпробват сили сред неизчерпаем универсум, чиято цялост винаги им се изплъзва.

Зигфрид Кракауер (Кракауер/Krakauer 2020: 96)

Юрий Лотман, без да си поставя за цел да даде изчерпателно обяснение, определя понятието „култура“ като съвкупност от ненаследствена информация, която различни обществени групи натрупват, съхраняват и предават (Лотман/Lotman 1990: 250). Според него началото на този процес отличава човешката популация от останалите биологични видове. Ненаследствената информация отделя „естественото“ от „културното“ и представя същността на понятието „историческа памет“. Той разграничава култури, насочени предимно към израза (думата) и такива, насочени към съдържанието (текста). По-нататък ученият определя едните като семиотични, знакови, йерархични, а вторите – като синтактични, равнинни, плуралистични. Прави уговорката, че двата типа култури могат да се пораждат и изчезват последователно във времето, но могат и да съществуват едновременно в един географски ареал. Белезите на двата типа култури се откриват и разграничават в техните продукти (включително и в съпътстващите ги изображения), в опозициите „митология – литература“ и „канонично – неканонично“ (изкуство). Общото между „митологично“ и „канонично“ е в извеждането на същността извън конкретния „текст“ – за каноничното е характерно спазването на канона, повторимостта на формата, което препраща същността към контекста, в който работи въпросният канон. При митологията е същото, тук позициите на Барт и Лотман, въпреки че първият говори за съвременни митове, а вторият – за фолклора и средновековието, съвпадат. Взаимодействието на тази опозиция е заредено с креативен потенциал, но понякога довежда и до куриозни резултати.

В съвременното глобално общество, в което информацията се разпространява с голяма скорост, трудно може да се открие обществена формация в чист вид като тези, които Лотман представя. По-скоро се наблюдава калейдоскопично смесване на белези на двата модела, които са в напрежение и предполагат възможност в даден момент

някой от тях да вземе връх. Типът култура дава отражение върху характеристиките на визуалната традиция, в частност – върху мястото на образа. Често присъствието му в дадена регионална или национална култура е твърде еkleктично. Така например двете религиозни общности, в които миметичният образ в обществените пространства е табу, са еврейската и мюсюлманската. И наистина, по улиците в градовете им почти няма да се срещнат каквито и да е изображения. Има модерни, съвременни градове, аутобани, нова архитектура, но без билбордове, с които сме свикнали. И докато в Тел Авив е доста добре развито графити-изкуството, а на някои места в Турция може да се видят портрети на държавния глава, в Техеран, също модерен град, липсват изображения в общественото пространство. Образът присъства в тези култури, но е локализиран в медийната и издателската среда. Съществуват световноизвестни фотографии, както живеещи в Израел, така и в различни мюсюлмански страни. Иранската фотография е във възход, ирански автори участват в престижни международни фестивали и получават признание с остро критичните си към режима творби. За препоръчване е да се насочи вниманието по-прецизно и детайлно към конкретния феномен, за да се достигне до неговото обяснение.

Пряко свързана с типа култура е и изобразителната традиция. Докато в горепосочените общества тя трудно би могла да бъде локализирана, в Европа се открояват три ареала – на католическата, православната и протестантската традиция. Това разделение е не толкова религиозно, колкото културно-историческо. Италия винаги отразява влиянието на Ренесанса, чиито следи са част от пейзажа, архитектурата, уличното и музейното изящно изкуство, както и тези на античен Рим. Но Ренесансът не би се появил без преодоляване на догмите на средновековната църква. Православната култура е в основата на аргументите на Лотман за семиотичния тип култура. Не случайно идеологизираният семиотичен тип култура най-трайно се настанява в страна с православна традиция – Русия. А протестантството в Северна Европа отхвърля иконите и превръща образа в част от светската култура. Френската буржоазна революция и всички последвали я промени също не биха били възможни без кризата, предизвикана от абсолютизма.

#### Фотографията като инструмент на историческата памет

Фотографията е „извикана за живот“ от естествените науки, получили бързо развитие през Просвещението – ботаника, зоология, анатомия, физика, химия, астрономия, а също и география, история, археология, антропология, психиатрия, социология и т.н. Настоящото изследване насочва вниманието си към избирателния интерес, който човекът с фотоапарат проявява към заобикалящата го действителност. През последните 180 години в света се натрупва изобразителен архив в изключително голям обем, който освен като фактология, хвърля светлина и върху предпочитаните теми за фотографите в различни етапи от развитието на съвременното общество. Така се получава обобщена, макар и не съвсем изчерпателна представа за процесите, протичащи в човешката цивилизация от първата половина на XIX в. до днес.

Ако отнесем тези разсъждения към територията на типологията на фотографския образ, доколкото отделните типологични единици са исторически и културно обособени, синтактичният тип култура и изразните средства на медията позволяват достатъчна свобода на формотворчество при поставяне на различни конкретни цели. Съобщението съдържа собствен информационен масив. Когато обаче формата се „втвърди“, канонизира, и в една по-малка или по-голяма общност започнат да циркулират нарастващ брой иконични образи, това е белег за организирано проникване в равнинната плуралистична структура на общото изобразително пространство на друга, йерархична семиотична структура. Навлизането на свръхсемиотизирания изобразителен стил в либералното образно пространство поставя еднозначно въпроса за властта. Двата вида изобразител-

ни структури принадлежат на двата вида култури. Подобно „втвърдяване“ на формата се наблюдава неведнъж в световната история – в йерархизираните общества от античността през средновековието и до днес – древен Египет, източните империи, средновековна Европа, тоталитарните режими на XX в. В този тип култура съдържанието няма самостоятелно значение, то е подчинено на господстващото „съобщение“ (Лотман/Lotman 1990: 262). Без да проблематизира темата, Умберто Еко разграничава иконичния от свободно създадения образ от гледна точка на трудностите при въвеждането му в семиотична система:

Същото става и в живописата в онези цивилизации, в които изобразителните правила са стандартизирани: един египетски художник навярно е имал възможност да осъществи дубъл на предишната си творба. Но една картина на Рафаело ни се струва отвъд всяка възможност да бъде дублирана, тъй като Рафаело *създава* правилата на осъществяването ѝ, докато я рисува, предлагайки един вид неопределена знакова функция, която още не е кодирана, и следователно извършвайки акт на *установяване на код* (Еко/Еко 1993: 215).

Т.е. картините, създадени от една плуралистична (синтактична) култура предлагат много възможности за прочит и въвличат реципиента в лабиринт от значения.

И въпреки че резултатите от противопоставянето на двата културни полюса обикновено са видни с просто око, могат да се открият още признаци за превеса на единия или другия тип култура, например:

– Отношението към другия, към различните, уникалността. В цитираното изследване Ю. Лотман подчертава, че йерархичният тип култура разглежда другия, различния като враг, докато синтактичният се стреми да присъедини и информира, да обогати различните, които среща (Лотман/Lotman 1990: 338). За потвърждение е достатъчно да се обърнем към политиката на мисионерството в новооткритите територии, колкото и противоречива да е тя, и тоталитарните режими на XX в., които изключват по-малки или по-големи групи хора и дори етнически общности – евреи, роми, възрастни, хора с увреждания, които са изтласкани в периферията на обществения континуум.

– Отношението към свободата. Индивидуалната свобода е основна ценност на демократичното общество. Всеки негов член се ползва от това благо, което е уредено на законова база. Тоталитарните общества гръмки говорят за свободата, но тя е „свобода от оковите на империализма“, а средностатистичният член на обществото е с ограничени права на придвижване зад граница, свободата на словото се потиска с цензура, всяка проява на *о-позиция* – с лагер или затвор. Той е свободен (но и задължен) само да следва повелите на властимащите.

Темата за свободата заслужава по-детайлно разглеждане. Тя е проблем, който занимава още философите в антична Гърция и Рим (не става въпрос за опозицията свободен – роб в робовладелското общество, която също дава възможност за промяна на статута). Това е проблемът за *parthèsia*, т.е. за свободата и смелостта да се казва истината. Фуко посвещава на тази тема цикъл лекции в Колеж дьо Франс през 1983 и 1984 г. (Фуко/Fuko 2021), като я разглежда от много гледни точки – какво е и какво не би могла да бъде *parthèsia*. Важно е да се подчертае, че това не е абстрактно понятие, онази истина, достъпна само на Бог, която простосмъртните не могат да обхванат. *Parthèsia* е действие, постоянна, ежедневна практика, изразяване на мнение по наболели въпроси, проблеми на съществуването на хората в обществото. Фуко се обръща към Античността, но неговите разсъждения и коментари неизменно рефлектират върху настоящето, засягат проблеми, актуални за съвременността. Разбира се неговото

изследване не включва образа, въпреки че го споменава. Изрично посочва това, което *parrhèsia* не е: тя не е риторика, не е речта на учителя, не е техника, не е тълкуване на правото, не е ласкателство, а напротив; не е пророкуване; не е и речта на мъдреца. *Parrhèsia* е и не е политическо говорене – не е, доколкото не използва неговите методи и е, защото поставя проблеми, касаещи всички. Не е говорене от позицията на властта. Фуко разсъждава и върху мисията на Сократ, която той определя като *parrhèsia* на етиката. Тя може да бъде опасна за говорещия, да застраши неговия живот. Паресиастът е този, който казва всичко, т.е. не скрива нищо. *Parrhèsia* признава свободата на всички граждани да говорят публично. Тя е и правото на етичната позиция. Според Фуко за *parrhèsia* последен споменава Йоан Златоуст през V в.; оттогава тази добродетел не се появява и смелостта да се казва истината е загубена. Но той посочва връзката ѝ с концепцията за критика, с ролята на интелектуалеца и със задачата на философията, която според него по същността си е най-близка до тази практика.

Принципите на *parrhèsia* стоят твърде близо до свободата на словото. И по еднакъв начин са неразривно свързани с етиката на изричане на истината като постоянна практика. В етичния кодекс на журналиста е отбелязано<sup>1</sup>:

2.7.1. Ще се придържаме към добър тон и благоприличие в нашите публикации, а в параграфа „Обществен интерес“ изрично са указани случаите, в които могат да се нарушат условията на кодекса: 5.3 Една публикация е „в обществен интерес“, само когато: Е в защита на здравето, безопасността и сигурността; Съдейства за предотвратяване и разкриване на тежки престъпления и злоупотреба с власт; Предпазва обществото от опасността да бъде сериозно заблуждавано.

Това е причината, поради която проявите на свободата на словото, респективно на свободата на образа могат да бъдат определяни като мярка и знак за типа на преобладаващата в едно общество култура, както и като белег доколко то е наистина демократично, равнинно, плуралистично. Последните примери за това разделение са от най-близкото минало – атентатите, свързани с публикациите на карикатури на Мохамед във френското сатирично издание „Шарли ебдо“ през 2015 г. противопоставят двата типа култура. Ако се проследи само историята на фотографския образ, може да се отчете от една страна разширяването на пространството на допустимост за сметка на сюжети на „границата на приличието“, ако са „опитомени“ като изкуство, т.е. сериозно мотивационно защитени. И от друга страна налагането на забрани и ограничения, т.е. цензура както в социалните мрежи с цел да се достигне още по-широк кръг потребители, най-вече от мюсюлманската част на света, така и с правилата на политкоректното говорене, което все повече напомня тоталитарния новогovor.

Към горните параметри в низходяща градация и в диахронен план могат да бъдат добавени още съдържателни компоненти като народопсихологически, исторически, технологични особености, както и субективния фактор – наличие на значими личности. Така може да се достигне до по-аргументирана типологическа характеристика както на националните фотографски традиции, така и на появата и развитието на школи, стилове и течения.

Фотографските жанрове дават информация за типа култура, която ги е създала. Отношението към другия е базово, присъствието на голото тяло е в пряка връзка със свободомислието, уличната фотография също. Имайки предвид казаното дотук, може да се формулира една примерна схема, която отчита типологическите характеристики на различни сравнително хомогенни изобразителни масиви (както национални, така и стилови):

---

<sup>1</sup> [Етичен кодекс на българските медии \(mediaethics-bg.org\)](https://mediaethics-bg.org)

1. Обществено-исторически предпоставки, съществени моменти в близкото и по-далечно минало, религиозна или политическа доктрина, преобладаваща в социума.

2. Културна и изобразителна традиция. Среда, в която се появява и развива въпросната изобразителна норма. Външни влияния.

3. Отношение към различните.

4. Отношение към свободата.

5. Субективен фактор. Ключови фигури или групи автори, работещи или работили в избраната типологична област.

6. Актуално състояние (независимо дали тази хомогенна област е в миналото или е съвременна) – проследява се нейното влияние до настоящия момент.

В някои случаи изследването може да се ограничи до някои от тези показатели. Без да навлизаме в подробен анализ на горната схема, можем бегло да маркираме характеристиките на няколко такива типологични единици:

– Пикторализмът се появява във викторианска Англия и няма как да не носи белезите на романтизма и класицизма. Но по същото време се наблюдават и по-зрели прояви на реалистично отношение към действителността. Претенцията е артикулирана от автора на термина Хенри Пийч Робинсън. Тук като арбитър може да се привлече Гизеле Фройнд, изследователка на фотографията от XIX в., представена в рецензията на Валтер Бенямин от 1938 г.:

... Тя установява колко високо е творческото равнище при голям брой ранни фотографии, които създават творби без художествени претенции и работите им се показват пред погледа само на тесен приятелски кръг (Бенямин/Benjamin 2011: 70).

Претенцията на фотографията да бъде изкуство е издигната именно от онези, които превърнаха фотографията в бизнес (Freund 1936: 154).

С други думи: претенцията на фотографията да бъде изкуство се случва едновременно с появата ѝ като стока (Бенямин/Benjamin 2011: 70).

Втората вълна на пикторализма е свързана с използването на т. нар. „благородни процеси“, чиято цел е да превърнат фотографското копие в уникат. Практикува се в затворени групи в Австрия (виенската група „Трилистник“), Франция в края на XIX в., в САЩ е известна като „Фотосецесион“ в началото на XX в.

– Тъй като през по-голямата част от XIX в. Франция и в частност Париж е арена за преобръщане на основни обществени конструкции и успоредно с това бурно кипяща столица на изкуствата, а феноменът фотография е катализатор на промените в изобразителното изкуство от XIX в., това естествено се отразява и на нея самата. Френската фотография е неразривно свързана с тези процеси. Първата световна война предизвиква взрива на модернизма, така че настроенията в артистичната бохема са ориентирани към появилите се в Париж сюрреализъм и френската хуманистична фотографска традиция от 30-40-те години е повлияна от него.

– Американската фотография не е обременена от изобразителната традиция на европейската, или поне е по-малко повлияна от нея, което ѝ дава широко поле за търсене на собствени пътища. Те в крайна сметка довеждат до появата на „пряката фотография“ и една проследима в годините документална тенденция. Тя включва работата по време на Гражданската война на екипа на Матю Брейди, архива на Александър Гарднър, инициативата на FSA (Администрацията по фермерска сигурност) за отразяването на Голямата депресия и американската документална фотография от 60-80-те години.

– Немската типологична фотография адекватно отразява отличителните черти на немското светоусещане – педантично и систематично изследване на характерните особености от потока на действителността. Тя се обръща към типични обекти, търсейки в тях своеобразие и дори разнообразие. Аугуст Зандер не успява да завърши амбициозния си проект за социален разрез на немското общество. Изхождайки от постулатите на Нова предметност, но и продължавайки типологичната традиция, сем. Бекер създава внушителен изобразителен масив от архитектурни обекти, които представят както индустриални, така и типично немски жилищни сгради. Най-известен продължител на тази традиция е Дюселдорфската школа, но тя далеч не е единствена.

– Социалистическият реализъм е административно наложена идеологическа доктрина в литературата и изкуството на Съветска Русия и страните от Източна Европа, останали след Втората световна война в сферата на влияние на СССР. Носи всички белези като продукт на семиотичния тип култура – втвърдяване на формата, цензура върху свободата на изразяване, ограничаване на тематичното многообразие до пропагандни клишета и героизиране на работника и селянина от кооперативното селско стопанство. Вождовете се представят в една и съща монументална поза с насочен напред в светлото бъдеще поглед и сочеща в същата посока дясна ръка. Небивал разцвет на монументалната скулптура. Във фотографията също се налагат еднотипни изображения на млади, усмихнати и гледащи напред мъже и жени, работници до машините си, жени с мъжки професии, селяни и селянки, работещи на полето или прибиращи реколтата. Характерно е разпространението на 1-2 снимки на актуалния вожд през целия период на неговото управление в стереотипна монументална поза.

Френското обществено мнение и сега се прекланя пред представителите на хуманистичната школа. Анри Картие-Бресон приживе е признат за национално богатство. Но съвременната френска фотография работи на мета-ниво. Тя се занимава с интерпретация и коментар както на историята, така и на настоящето на фотографията.

Това са най-значимите направления във фотографията на XX в., но освен тях има и по-малки формации и дори отделни автори със своеобразен подход и ясно разграничим стил, които оставят сериозна следа в историята на световната фотография.

Нацизмът предизвиква масова мигрантска вълна отвъд океана на „политически“ и „расово“ неблагоприятни индивиди, които дават силен творчески, научен и по-общо интелектуален импулс на САЩ. Между тези личности има и немалко фотографи. Нова Америка идентифицира фотографията за своя културна територия и дава път на различни посоки на нейното развитие – както комерсиална (мода и реклама), така и различни умозрителни, критически и философски изследвания на света в образи. След Втората световна война САЩ наистина се оказва втора родина на фотографията, а Ню-Йорк – нейна втора столица. Отзвук от авангарда след Първата световна са попартът в САЩ и Англия, концептуализмът, постмодернизмът и в крайна сметка съвременното визуално изкуство, за което няма граници...

Тези направления и стилове изграждат националните изобразителни традиции и стават част от световното образно наследство. Върху тях стъпват новите поколения на творци на образна памет.

Схематично, данните от направения преглед се представят в таблица 1, която далеч не обхваща всички търсения, посоки, процеси, протекли в историята на фотографията, а бележи само основни моменти от развитието ѝ в няколко страни със съществен принос в тази област.

## Фотографията – в търсене на собствен език

Период	Австрия	Англия	Германия	Италия	Мексико	Русия	САЩ	Франция	Чехия
1823								Жозеф Нисефор Ниепс – асфалтов печат	
1839		Уилям Хенри Фокс Талбот – калотипия						Жак Луи Манде Дагер – дагеротипия	
1840 – 1850-те		Хенри Пийч Робинсън, Джулия Маргарет Камерън – пикторализъм; социална фотография – Дейвид Октавиус Хил, Робърт Адамсън, Барнардо, Джон Томсън, Томас Анан							
1890 – 1910	Пикторализъм <sup>2</sup> – група "Трилистник" Виена		Социална фотография. Хайнрих Циле			Максим Дмитриев, социална фотография	Джейкб Рийс, Луис Хайн – социална фотография; Джордж Ийстман, Кодак Брауни 2 – масова фотография; фотосесесион	Жак-Анри Лартиг, масова фотография. Йожен Атже. Улична фотография.	

Период	Австрия	Англия	Германия	Италия	Мексико	Русия	САЩ	Франция	Чехия
1916 – 1930			авангард – дада, Баухаус; Ново виждане; Нова предметност; Аугуст Зандер	авангард – футуризм	Мексиканска авангардна фотография	авангард, конструктивизъм; <b>социалистически реализъм.</b>		авангард – дада, сюрреализъм; Андре Кертес, Брасай. Улична фотография.	Чешки модерниزم
1930 – 1940					Мексиканска авангардна фотография		пряка фотография – F64; прецизионизъм; документална фотография, снимки за FSA – голямата депресия	френска хуманистична школа. Улична фотография.	
1940 – 1950			субективистична фотография			военна фотография	военна фотография. Магnum. Субективистична фотография.	военна фотография. Магnum	
Краят на 50-те							„Американците“ – Робърт Франк		
1960 – 1970		попарт					Нюйоркска школа. Даян Арбъс, Гари Уиногранд, Джоел Мейеровиц. Улична фотография. Документална фотография. Попарт.		



Освен споменатите течения и стилове важен е приносът на няколко личности, чието творчество предхожда някои от тези насоки. Те се открояват и трасират пътя за последвалото развитие на фотографията. Това са Йожен Атже, Жак-Анри Лартиг и унгарските емигранти Андре Кертес и Жорж Брасай във Франция (Кертес по-късно се изявява в САЩ), Аугуст Зандер в Германия, Алфред Стиглиц и швейцарецът Робърт Франк в САЩ.

Прави впечатление фактът, че между посочените типологични единици има само една, характерна за идеологизирания тип култура – социалистическият реализъм. Въпреки че процесите в другата тоталитарна държава в периода 1933-1945 г. – Германия са сходни, дори по отношение на формата, там не се достига до обособяване и манифестиране на официално подкрепян от властта стил. Таблицата може да бъде продължена до днес. Съображението това да не бъде направено е фактът, че 70-те години се считат за отправна точка в развитието на съвременното изкуство, което излиза извън националните граници и традиции и все още е рано да бъде разглеждано от историческа гледна точка.

Съвременната цивилизация е дълбоко свързана с фотографския образ. В условията на глобализирания свят е трудно да се прогнозира каква посока ще избере феноменът фотография, но каквато и да е, той ще остане важна част от съвременната култура и изкуство.

Фотографията като функция на променящата се комуникационна среда

Още с появата си фотографията е принудена да води битка за място под слънцето. Почти през целия XIX в. изгражда собствени структури на социализация, от фотоателиетата през създаването на архивни албуми, провеждането на общи изложби, публикуването на книги. Това е времето на фотографията като самостоятелна медия, която в някои случаи се разраства и днес, докато фотостудиата са със „затихващи“ функции. Изобретяването на фототипното клише през 1881 г. позволява навлизането на фотографския образ в средствата за масова информация, като неговата „инвазия“ е най-мощна от средата на 20-те години на XX в. с появата на илюстрираните седмичници до 70-те, когато на сцената се утвърждава телевизията. И в електронните медии фотографията не отстъпва ролята си на достоверен източник на актуална информация. Но същевременно с приемането ѝ в лоното на европейския авангард през 20-те се настанява трайно в артистичните среди до степен на една от водещите медии в съвременните визуални изкуства от края на XX и началото на XXI в. С развитието на дигиталната култура и навлизането на социалните мрежи строгото разграничение между видовете средства за масова комуникация става все по-трудно. Мястото на фотографията в тези процеси лавинообразно нараства. Какво следва от това, ще се преодолее ли масовото увлечение по програмата, заложена във Фейсбук (вече Мета), Инстаграм и др. под., комерсиализацията и втвърдяването на изобразителната реторика изисква по-продължително наблюдение, за да се достигне до валидни изводи.

Къде се натрупва и съхранява световното фотографско изобразително наследство?

1. В лични колекции.
2. В архиви, библиотеки, музеи, галерии.
3. В изданията на периодичния печат и специализираните непериодични издания в търговската мрежа (монографии, фотокниги и др.).
4. В различни държавни и неправителствени организации.
5. В агенции, имидж банки, аукциони.

б. Най-внушително е количеството изображения, които циркулират в социалните мрежи, но там липсват практики за запазване и архивиране.

За изминалите години е изградена стройна система за съхранение и поддръжка на образната история на цивилизацията. Тя ни дава възможност да се наслаждаваме на огромен изобразителен масив, който напоследък в значителната си част е дигитализиран с надеждата, че времето ще отсее всички временни повърхностни увлечения и ще запази само най-доброто в полето на фотографския образ.

## ЛИТЕРАТУРА

- Бенямин 2011: *Бенямин, В.* Когато медиите не бяха постмодерни. Рецензия на книгата на Гизела Фройнд Фотографията във Франция през XIX век. Социологично-естетическо есе (1938). София: Агата – А (Benyamin 2011: *Benyamin, V.* Kogato mediite ne byaha postmoderni. Retsenzia na knjigata na Gizela Froynd Fotografijata vav Frantsia prez XIX vek. Sotsiologichno-estetichsko ese (1938). Sofia: Agata – A).
- Еко 1993: *Еко, У.* Трактат по обща семиотика. София: Наука и изкуство (Еко 1993: *Еко, У.* Traktat po obshta semiotika. Sofia: Nauka i izkustvo).
- Фуко 2021: *Фуко, М.* Смелостта за истината. София: Критика и хуманизъм, (Foucault 2021: *Foucault, M.* Smelostta za istinata. Sofia: Kritika i humanizam).
- Кракауер 2020: *Кракауер, З.* На прага на миналото. София: Агата-А (Krakauer 2020: *Krakauer, Z.* Na praga na minaloto. Sofia: Agata-A).
- Лотман 1990: *Лотман, Ю.* Поетика. Типология на културата. София: Народна култура (Lotman 1990: *Lotman, Yu.* Poetika. Tipologia na kulturata. Sofia: Narodna kultura).
- Freund 1936: *Freund, G.* La photographie en France au dix-neuvieme sciecle. Essai de sociologie. Paris: La maison des Amis du Livre.