

МЕДИИТЕ КАТО ИЗТОЧНИК НА ОТЧУЖДЕНИЕ И КЛАУСТРОФОБИЯ В „МАЛКИТЕ ЕКРАНИ“ НА ЛИЙ ФРИДЛАНДЪР

Гл. ас. д-р Лиляна Караджова | DOI: <https://doi.org/10.33919/ydcas.21.4>

Резюме: Статията изследва поредицата „Малките екрани“ на американския фотограф Лий Фридландър, като я интерпретира прилагайки психологически концепции. Авторът е едно от имената, най-тясно свързвани със „социалния пейзаж“ във фотографията. В поредицата той заснема самотни анонимни помещения, чийто централен елемент са включените телевизори. Лицата на екраните показват популярните стереотипи, налагани от медиите в периода. Фотографиите са в ниска тоналност и често заснети с широкоъгълна оптика. Повърхността на заснетите екрани изглежда размазана, което прави лицата неясни. Общо 34 снимки са селектирани в едноименната книга, която е публикувана със забавяне от три десетилетия. Статията разглежда интерпретацията, която Сол Антон дава на „Малките екрани“ в своята монография, и я надгражда със съвременни концепции за отчуждението. Застъпена е тезата, че посланието на Фридландър е тревожно и отправя предупреждения за мрачния психологически свят, в който зрителят неусетно навлиза.

Ключови думи: Фотография, телевизия, телевизор, екран, зрител, стая, мотел, социален, отчуждение, психология, клаустрофобия, анонимност.

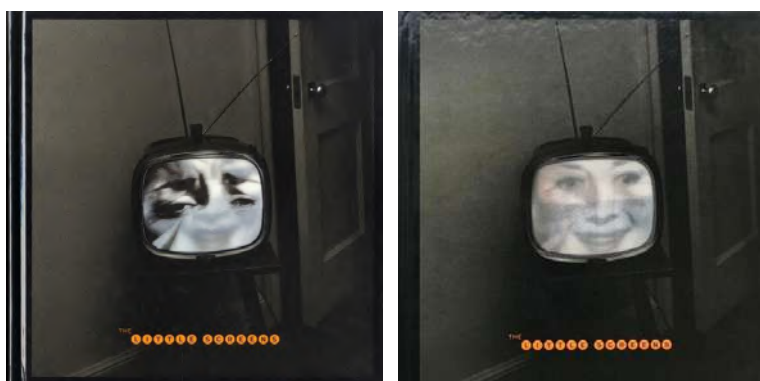
Въведение:

Фотографията е документ за пулса на времето, който често улавя ярки образи и тревожни трептения, преди те да бъдат забелязани от масовите медии. Такъв е случаят с книгата

„Малките екрани“⁵⁹ на Лий Фридландър, който пророчески засича промените в социалния пейзаж. Докато американските социално ангажирани фотографи през 60-те години на XX век

възприемат за своя основна тема невероятния и пъстър живот на улицата, Фридландър поглежда към монотонните и скучни интериорни пространства. Пътувайки из САЩ, той заснема самотни анонимни помещения и семейно обзаведени мотелски стаи с включени телевизори, от чиито екрани светят лица в едър план. 40 години след заснемането на първата снимка, селекция от работата му е публикувана в книга. Лицата на екраните показват популярните стереотипи, налагани от медиите. Това закъсняло публикуване поставя поредицата встрани от водещите албуми в неговата биография, но позволява на съвременните теоретици да преоткрият снимките в контекста на постмодерните теории. Според куратора Род Слемонс, поредицата е пророческа,

а според куратора и директор на галерия Pier 24 Кристофър МасКал, това е първият артистичен опит да се документира зараждащото се господство на телевизията в САЩ.⁶⁰ Новата медия, която бързо и масово нахлува в домовете, е един от факторите, определящ променящото се съзнание и поведение на обикновения човек. Видимостта на този процес в снимките може да бъде интерпретиран от няколко гледни точки. Фотографиите разкриват разпадането на традиционното семейство, самоотчуждението, социалното отчуждение и екзистенциалната криза като клаустрофобично пространство.



| Илюстрации 1 и 2. „Малките екрани“ на Лий Фридландър, корица.⁶¹

1. Социалният пейзаж в американската фотография

Лий Фридландър е авторът, чието име се свързва с определението „социален пейзаж“, използвано през 1963 г. за негова самостоятелна изложба, проведена в Международния музей на фотографията в Къщата на Джордж Ийстман с куратор Натан Лионс. То по-късно е разширено за работата на Гари Уиногранд, Даян Арбъс,

Дани Лион, Дуейн Мичълс, Брус Дейвидсън и други негови съвременници. Темата е представена в три значими изложби в края на 60-те години, които осмислят тези фотографии по три различни начина.⁶² Историята най-силно отразява възгледа на Джон Царковски, директор на отдела по фотография в МоМА. Според него

60 Friedlander, L., 2020. The Shadow Knows. Brooklyn : SPQR Editions.; Blaustein, J., 2017. Lee Friedlander. A Photo Editor, Jul. 3. <https://lens.blogs.nytimes.com/2017/07/03/lee-friedlanders-photos-of-1960s-t-v-sets/> [прегледан на 16 септември 2021].

61 <https://www.micamera.com/prodotto/the-little-screens-lee-friedlander/> [прегледан на 16 септември 2021].

62 Това са изложбите „Към социалния пейзаж“ през 1966 г. в Международния музей на фотографията „Къщата на Джордж Ийстман“ в Рочестър с куратор Натан Лионс, „12 фотографа от американския социален пейзаж“ през 1967 г. организирана от Томас Гейвър в Rose Art Museum в Уолтхам, Масачузетс и „Нови документи“ през 1967 г. организирана от Джон Царковски в МоМА.

тази вълна автори се откъсва от социалната хроника на предходното поколение.⁶³ Новите фотографии използват камерата не за да променят реалността, а да я изследват и опознават. Подобно на Робърт Франк и Уокър Еванс, Фридландър се съсредоточава върху обикновения живот и променящия се град. Той също предприема пътувания в САЩ, заснема обектите, познати от снимките на предходните фотографии: витрини на магазини, реклами, телевизори, автомобили и разнообразни съоръжения на улиците. Същевременно съдържанието на тези снимки е различно. Фридландър не улавя сложни истории в един кадър. Посланието и социалният ангажимент не са директно изказани, а трябва да се търсят в „подтекста“, натрупан в цялата поредица.

В албума „Американският монумент“ (1976) той изследва внушението на паметниците в големите градове, в „Америка от автомобила“ (1995-2009) заснема обекти, рамкирани от огледалото за странично виждане, а в „Авто-

портрет“ (2005) улавя своето лице, рамкирано от геометрични сенки. Разгледани поотделно, снимките са интересни не толкова със своето съдържание, колкото с използваните композиционни похвати. За Фридландър е характерно фрагментирането на кадъра чрез вписването на геометрични обекти. Този мотив се повтаря независимо дали снима колосални панорами с ясно небе и ниско строителство, улиците на Ню Йорк или банален интериор. Снимките въздействат с небрежност, визуални каламбури и пъзели от преднамерени фотографски „грешки“. Това може да е случаен стълб, който сякаш препречва пътя на фотографа и разделя кадъра на две, да е рамка, която посочва нещо важно или прозорец, чието стъкло обръква възприятието за вътре и вън. Отраженията в прозорците, открояващите се фигурални елементи и наслагването на сенки поражда сложно заплетено пространство. „Малките екрани“ е ранен пример за това геометрично осмисляне на кадъра.

2. „Малките екрани“ на Ли Фридландър

От 1961 г. до 1970 г. Фридландър снима анонимни стаи в САЩ, чийто централен елемент е светещият телевизор. Помещенията са обзаведени с меки мебели, семпли маси и са бедни на декоративни аксесоари. Те са безлични и неразличими. Снимките са обозначени с името на града, но сякаш биха могли да носят името на което и да е друго място. За поредицата са изцяло приложими думите на Царковски, че той „стои на толкова голяма емоционална дистанция от своите субекти, че реконструира свят на прецизни и елегантни метафори, показващ присъстващите хора чрез тяхната най-ценна среда – домове, офиси, магазини и площади.“⁶⁴ В случая обаче тяхната най-ценна среда е заменена с безличния мотел, а автентично-

то човешко присъствие – с лицата, излъчени от екрана. Снимките са в ниска тоналност, която придава драматизъм на ярките образи в телевизора. Лицата на млади хубави жени и зрели авторитетни мъже, поп икони, политически фигури и незначителни личности са някак размазани и се превръщат в тревожен обект на внимание.

През 1963 г. „Харпърс Базар“ публикува четири страници, на които са разположени шест от тези фотографии.⁶⁵ Обширно представяне на поредицата е осъществено чак през 2001 г. в галерия Фраенкел в Сан Франциско, съпътствано от книга, съдържаща 34 фотографии. След още 14 години американският философ и

63 Szarkowski, J., 1967. Press Release, New Documents. New York :MoMA, February 28. https://assets.moma.org/momaorg/shared/pdfs/docs/press_archives/3860/releases/MOMA_1967_Jan-June_0034_21.pdf [прегледан на 16 септември 2021].

64 Szarkowski, J. Press Release, 3.

65 Freidlander, L., Evans, W., 1963. 'The Little Screens: A Photographic Essay by Lee Friedlander with a Comment by Walker Evans,' Harper's Bazaar, February, pp. 126-129.

теоретик на изкуството Сол Антон завършва едноименна монография, която е единственият мащабен труд по темата.⁶⁶ Книгата има интерпретативен характер и анализът използва за отправна точка ранната публикация в „Харпърс Базар“, придружена от кратко есе на Уокър Еванс:

„Образите на тези страници са всъщност ловки, остроумни, поразителни малки стихове на омразата... Случва се така, че топката отразена светлина от домашните телевизионни

кутии хвърля тайнствено покривало над средата, в която всички живеем. Тази бледа светлина дава повехнал вид на нашите легла и възглавници, тефтери и опасни кутии с хапчета... Какви са тези лица, които излизат от екрана? Извадени от контекст, така като те са тук, бебето може да продава (реклама за) кожен обрив, а внимателните, добре изглеждащи жени могат да разпродадат брак и дом и нежност.“⁶⁷



Илюстрации 3 и 4. Шест фотографии от поредицата „Малките екрани“ и коментар от Уокър Еванс са публикувани в сп. Харпърс Базар, през февруари 1963, стр. 126-129.⁶⁸

3. „Сърцето на семейството“ - интерпретация на Сол Антон

Сол Антон проследява темите на поредицата, започвайки от разпадането на традиционното семейство и продължавайки към трансформациите в личния свят. Снимките обаче могат да бъдат прочетени и в обратна посока – от разпада на връзката с реалността към социалното отчуждение.

Поредицата е издържана в ниска тоналност, а лицата затворени в телевизионната кутия

организирант пространството и създават усещане за дистанция. Използван е характерният композиционен подход на Фридландър - вписването на ъглови фигури, който Джон Царковски определя като „намерен кубизъм“⁶⁹. Тази визуална структура създава усещане за дистанция, ирония и отчуждение.

Съчетанието на директно заснетия интериор и образа, излъчен от телевизора, напомня теми

66 Anton, S. Friedlander, L., 2015. Lee Friedlander: the little screens. London: Afterall Books, Cambridge, Massachusetts : The MIT Press.

Книгата на Сол Антон е разделена в шест глави, озаглавени: „Сърцето на семейството“, „Лица и екрани“, „Картината и апаратът“, „История на окоето“, „Смърт и секс, до безкрайност“.

67 Freidlander. L, Evans, W. 'The Little Screens, 126-129.

68 Freidlander. L, Evans, W., 1963. 'The Little Screens: A Photographic Essay by Lee Friedlander with a Comment by Walker Evans,' Harper's Bazaar, February, pp. 126-129.

69 Berkson, B., 1990. Lee Friedlander. Friends of photography. In: Artforum, December.

<https://www.artforum.com/print/reviews/199010/lee-friedlander-59630> [прегледан на 16 септември 2021].

и похвати на сюрреализма. То поражда усещане за неяснота и поставя под въпрос значението на изображението. Прякото човешко присъствие е пропуснато в полза на лицата, уловени в екрана. Образите върху приемника сякаш са напуснали физическата реалност и пренасят зрителя в света на илюзиите. Коментарът на Уокър Еванс отбелязва, че „топлата отразена светлина от домашните телевизионни кутии хвърля тайнствено покривало над средата“. Това тайнствено присъствие-отсъствие е характерно за всяко екранно изкуство, но за разлика от големия екран, където мащабът подсилва внушението за присъствие, образите в малкия се възприемат като по-евфимерни и нестабилни.

Снимката, озаглавена Флорида (1963) е пример за такова сюрреалистично внушение. Заснетият телевизор, разположен до голям радиатор, показва полицаи на мотоциклет. Този кадър вероятно е свързан с популярните филми и предавания в периода. Полицаят е показан фронтално, движейки се към нас, но същевременно той винаги ще остане в далечината на телевизионната кутия. Образът поражда усещане за несигурност и разрушава домашния уют, който телевизията обещава. Безплътните гласове и личности витаят в снимките и отчуждават зрителя.⁷⁰ Тази дистанция е феноменологична и показва разпада на човешкия екзистенциален опит. В следващите ни на прочит, снимките разкриват аспекти на отчуждение в семейната и в социалната сфера.



Илюстрация 5. Снимката „Флорида“, 1963 г. е корица на албум на Лий Фригландр издаден през 2021 г.⁷¹

Изследвайки тази тема, Сол Антон започва анализа на поредицата в своята монография. Преди да се съсредоточи върху книгата, той се фокусира върху първата публикация на „Малките екрани“ в „Харпърс Базар“. В първия разтвор са разположени три снимки, чиито телевизионни екрани показват съответно мъж, жена и дете. Жената е спокойна и привлекателна, а лицето ѝ излъчва благ характер. Екранът е обграден от две стоящи лампи и два празни фотьойла, отредени за семейната двойка. Мъжът е усмихнат и енергичен, в зряла възраст подчертана от добре оформени мустаци. Над телевизора зад него има прозорец, в който се вижда бяла паркирана лимузина. Образът му е обграден от битови предмети и изглежда затворен в бърлога. Снимката на детето е на дясната страница, противостояща на жената и мъжа. Лицето му не е сладко и умиротелно, както в традиционен детски портрет, а е размазано и издава очакване, докато наднича над празно легло.

Според Сол Антон това е „Светата троица мъж-жена-дете от ядрото на семейство“.⁷² Този семеен модел служи като основа на след-

70 Anton, S. Friedlander, L., Lee Friedlander, 21.

71 <https://www.setantabooks.com/product/lee-friedlander/> [прегледан на 16 септември 2021].

72 Anton, S. Friedlander, L., Lee Friedlander, 15

военния американски живот и става основната тема на телевизионните програми. Дълъг списък от предавания, сред които ситкома „Оставете го на Бийвър“ (1957-63) и „Семейство Бранди“ (1969-74) служат като мощни инструменти в налагането на идеала за домашно блаженство.⁷³ Следващият разтвор в списанието усложнява фантазията за домашен живот. На лявата страница се появява образът на излегнала се жена в трико, която се е подпряла на единия си хълбок, докато прави аеробика. До нейния образ е разположено широко кресло, което чака своя гост. На дясната страница стои млад мъж със съсредоточен поглед, вдясно от празно легло. Според Антон снимките намекват за вмешателство на „другата“ жена или мъж.⁷⁴ Така младата медия се превръща в оръжие, разрушаващо семейната моногамия. Този обрат носи тъжна ирония, защото през 50-те години на миналия век телевизията е новото и любимо домашно забавление. Дневната, в която най-често се разполагат приемниците, е традиционно място за фотографския семеен портрет. През телевизорите обаче нахлува чумния и безличен публичен живот, който разрушава домашната интимност. Това „ярко и светещо електронно огнище замества камините в семейните домове и бързо обсебва аме-

риканците.“⁷⁵ През следващите десетилетия каналите се обогатяват, а в програмите на кабелните телевизии влизат предавания, които са в разрез със семейните ценности. Прословутото шоу на Робин Бърг е излъчено за първи път в Ню Йорк през 1977 г., а „Петнайсет минути“ на Анди Уорхол започва да се излъчва по MTV през 1985 г. През новия век популярни грами като „Семейство Сопрано“ (1999-2007 по НВО) и „Наркомрежа“ (2002-2008 по НВО) разказват цинични истории за американския живот. Заснети в ниска тоналност и с размазани екрани, снимките издават предчувствие за кризата на семейните ценности. Детският портрет от страниците на „Харпърс Базар“ не носи радост и надежда, а песимистично предупреждение.

Прекъсването на екзистенциалното усещане за връзка с реалността и разпада в най-малката клетка на обществото продължава към по-обширния социален живот. Вездесъщият телевизионен екран запълва празното пространство в една все по-изолационистка култура. Така представеното отчуждение е част от пророческия образ, който кураторът Рог Слемонс открива в поредицата.



Илюстрации 6 и 7. Изложба „Лий Фридландър“ проведена в галерия Lühring Augustine в Ню Йорк през 2020 г. представя снимки от поредицата „Малките екрани“.⁷⁶

73 Anton, S. Friedlander, L., Lee Friedlander, 15

74 Anton, S. Friedlander, L., Lee Friedlander, 16.

75 Anton, S. Friedlander, L., Lee Friedlander, 17.

76 <https://luhringaugustine.viewingrooms.com/viewing-room/3-lee-friedlander-little-screens/>.

4. Концепции за отчуждението

През модернизма марксистката теория и екзистенциалната философия разглеждат просторно темата за отчуждението, докато постмодерната теория я отхвърля като неточна концепция. В наши дни понятието има специфични употреби в социологията и психологията. Неговото развитие е проследено в сборника „Еволюция на отчуждението“⁷⁷ (2005), а ролята на медиите и технологиите е фокус в статията на Дъглас Келнер „Нови технологии и отчуждение: някои критически размишления“⁷⁸. Според него технологичният напредък дава нова актуалност на понятието. Дуалистичните философски разграничения разглеждат технологичното като източник на господство и отчуждение, заплахата за човешките норми и ценности, основен източник на проблеми в съвременния свят, а светът на природното като автентичната област на човешкия смисъл и ценност. Келнер се разграничава от технофобския и технофилския дискурс и разглежда както позитивни, така и негативни аспекти на информационните технологии. Според него телевизията може да бъде инструмент на манипулативна пропаганда и наркотично забавление, но също така и на образователна дейност и директен политически дебат.

Начинът, по който Фридландър представя телевизията, е по-близък до дуалистичното разграничение. Въпреки че част от лицата напобяват участници в образователни предавания и политически дебати, техните неясни образи внушават тревога и мимолетност. Драматичният контраст и трептенията върху повърхността на екрана изказват мрачна интуиция. Тази тема е изследвана от американския психолог Майкъл Сипиора в есето „Отчуждението, Аз-ът и телевизията: психологическият живот в масовата култура“ (2000).⁷⁹ Според него по-

вечето предавания внушават стереотипи, които дават ориентири на въображението. Човешкото автентично поведение се подменя с фантазии, определени от консуматорския начин на живот. В резултат психологическата идентичност се разтваря в стереотипите на масовата култура. Дори образователните телевизионни програми не успяват да въздействат положително върху критическото мислене. В процеса на възприемане човекът пред екрана е пасивен, което стеснява неговата способност да осмисля света и да очертава контурите на своята идентичност.

Сюрреалистичното смесване на директно заснетия интериор и трептящите образи в „Малките екрани“ изразява този разпадащ се интегритет на личността. Прекъсването на феноменологичния опит за място в самотните безлични помещения, облени от катодна светлина, лишава идентичността от устойчиви ориентири и я прави флуидна. В анонимните стаи зрителят сякаш става анонимен и чужд на самия себе си.

Сипиора продължава анализа си, отбелязвайки, че телевизионните предавания, сериали и реклами предоставят ограничен брой социални стереотипи, в които зрителите въобразяват своята идентичност. Това са предварително създадени модели, които нямат референт в реалния свят. Зрителите възприемат начините на живот, стиловете и маниерите като абстрахиран от конкретни ситуации и обстоятелства. Когато в своето ежедневие хората превключват своето внимание към обикновените си действия, те оценяват своята дейност през телевизионно кондиционирани преценки. Същевременно времето, прекарано надалеч от екрана, става все по-малко. Това отбелязва

77 Langman, L., Kalekin-Fishman, Devorah., 2006. The evolution of alienation: trauma, promise, and the millennium. Oxford: Rowman & Littlefield Publishers.

78 Kellner, D., 2006. New technologies and alienation: some critical reflections. In: Langman, L., Kalekin-Fishman, Devorah. The evolution of alienation: trauma, promise, and the millennium. Oxford: Rowman & Littlefield Publishers, 47-67. <https://pages.gseis.ucla.edu/faculty/kellner/essays/technologyalienation.pdf> [прегледан на 16 септември 2021].

79 Sipiora, M. P., 2000., Alienation, the self, and television: Psychological life in mass culture. The Humanistic Psychologist, [s. l.], v. 28, n. 1-3, p. 181-193.

Йосиф Аструков, който разглежда темата за отчуждението и психологическите патологии, произтичащи от зрителския опит. В статията „Самотният зрител“ той отбелязва, че съвременните развлекателни медии третират индивида като продукт, който „бива манипулиран, „изграждан“, обработван, променен и т.н., с единствената цел – задържане по-дълго време пред екраните“⁸⁰. Видени от тази гледна точка, пространствата в „Малките екрани“ са затворени и ограничават зрителя в свят, подчинен на манипулацията.

Продължавайки анализа на мрачната страна на зрителски опит, Сипиора отбелязва, че начините на живот в масовата култура са в постоянна промяна и всяко разклащане на изградения образ води до психически срив. Същевременно фиктивните идентичности водят до потискане на по-естествени поведенья и влечения и според фройдистката теория, те изплуват на повърхността в патологичен вид. Потискането води до напрежение и тревожност, а след това поражда отчаяние, изолация, депресия и други неврози, характерни за съвременния свят.⁸¹ Това има за свой краен резултат безсмислени убийства и тийнейджърски самоубийства, сексуални перверзии и наркотични епидемии.

Заклучение

Ниската тоналност и деформираните обекти, заснети с широкоъгълна оптика, създават недвусъзначен изказ на негативния емоционален спектър. Малките телевизионни екрани най-често представят портрет в крупен план, който надгражда многопластовия образ на отчуждението с този на клаустрофобията. Единственото човешко присъствие в кадрите е илюзорно и изолирано в черни кутии. Женските и мъжките лица, танцьорките и играчите

Тази катастрофална линия придава трагически облик на тревожното предупреждение на Фридландър. Корицата на книгата създава оптически ефект, който показва два различни образа, гледан отгоре и отдолу. Така, наклоняйки книгата, зрителят вижда редуващи се гримаси на жена, които показват лъчезарна радост и премазваща депресия. Емоционалната нестабилност и множествената личност са два от възможните прочита на предупреждението върху корицата. В селекцията на снимки се откриват още щрихи на неприязън. Някои от телевизорите са заснети в нелицеприятна среда. В три от снимките привлекателните лица са поставени на фона на баня, в която се вижда вдигната тоалетна чиния и смачкано килимче. Благоустроеността на очарователно усмихнатия млад мъж, гримираната хубавица и веселата група жени са пропити от цинична ирония. Може би и това е една от причините Уокър Еванс да нарече поредицата „ловки, остроумни, поразителни малки стихове на омразата“. Самият Фридландър също вижда себе си като част от този нихилистичен свят. В няколко снимки виждаме части от неговото тяло. Той небрежно е вписал сериозното си лице в огледало над група весели танцьорки.

на бейзбол, мотористът, автомобилът и pistolетът са сякаш под напрежение. Те са затворени в тясна рамка и изглеждат подчинени на някаква рестриктивна сила на телевизионния приемник. Както телевизионната кутия е тясна за човешките лица, така и съблазнителните стереотипи са тесни за идентичността на живия човек и неговото автентично поведение. Анонимните стаи и затворените малки екрани изказват екзистенциалната драма на

80 Аструков, Й., 2022. Самотният зрител. Изкуствоведски четения 2021. II. – Персоналия, София: ИИИЗК- БАН. 489-499.

81 Johnson, Frank A., 1989. Emotional origins of alienation experience - the separation of self from non-self. Schweitzer, In: D., Geyer, F.R. Alienation theories and de-alienation strategies - comparative perspectives in philosophy and the social sciences, Northwood : Science Reviews, 243-276.

съвременния зрител. Човешката ситуация е клаустрофобична и всеки опит за изход трябва да разчупи геометричната рамка на кадъра.

БИБЛИОГРАФИЯ:

Аструков, Й., 2022. Самотният зрител. Изкуствоведски четения 2021. II. – Персоналия, София: ИИИЗк- БАН. ISBN: 978-9548594981.

Anton, S. Friedlander, L., 2015. Lee Friedlander: the little screens. London: Afterall Books, Cambridge, Massachusetts: The MIT Press. ISBN: 978-1846381584.

Friedlander, L., 2001. The Little Screens. San Francisco: Fraenkel Gallery. ISBN: 978-1846381584.

Friedlander, L., 2020. The Shadow Knows. Brooklyn: SPQR Editions. ISBN: 978-1576879627.

Freidlander. L, Evans, W., 1963. 'The Little Screens: A Photographic Essay by Lee Friedlander with a Comment by Walker Evans,' Harper's Bazaar, February. ISBN: 978-1588168658.

Johnson, Frank A., 1989. Emotional origins of alienation experience - the separation of self from non-self. Schweitzer, In: D., Geyer, F.R. Alienation theories and de-alienation strategies - comparative perspectives in philosophy and the social sciences, Northwood: Science Reviews. ISBN: 978-0905927084.

Langman, L., Kalekin-Fishman, Devorah., 2006. The evolution of alienation :trauma, promise, and the millennium. Oxford: Rowman & Littlefield Publishers. ISBN: 978-0742518353.

Sipiora, M. P., 2000. Alienation, the self, and television: Psychological life in mass culture. The Humanistic Psychologist, [s. l.], v. 28, n. 1–3. ISBN: 9781491747247.

ИНТЕРНЕТ И ДРУГИ ДИГИТАЛНИ ИЗТОЧНИЦИ:

Berkson, B., 1990. Lee Friedlander. Friends of photography. In: Artforum, December.<https://www.artforum.com/print/reviews/199010/lee-friedlander-59630> [презлеган на 16 септември 2021]. ISBN: 978-0811229265.

Blaustein, J., 2017. Lee Friedlander. A Photo Editor, Jul. 3. <https://lens.blogs.nytimes.com/2017/07/03/lee-friedlanders-photos-of-1960s-t-v-sets/> [презлеган на 16 септември 2021]. ISBN: 978-8884407283.

Kellner, D., 2006. New technologies and alienation: some critical reflections. In: Langman, L., Kalekin-Fishman, Devorah. The evolution of alienation: trauma, promise, and the millennium. Oxford: Rowman & Littlefield Publishers, .<https://pages.gseis.ucla.edu/faculty/kellner/essays/technologyalienation.pdf> [презлеган на 16 септември 2021].

Szarkowski, J., 1967. Press Release, New Documents. New York :MoMA, February 28.https://assets.moma.org/momaorg/shared/pdfs/docs/press_archives/3860/releases/MOMA_1967_Jan-June_0034_21.pdf [презлеган на 16 септември 2021].