



*Атанас Тотляков**

СЪВРЕМЕНЕН АТОМИСТИЧЕН МОДЕЛ НА ИЗКУСТВОТО. ЧАСТ ПЪРВА

Atanas Totlyakov

A CONTEMPORARY ATOMISTIC MODEL OF ART. PART ONE

Abstract: The article discusses basic theoretical formulations through which the possibility for conceptualizing a new model of art is outlined. The new model is discussed as atomistic or as a model that comes to the active division of the whole into discrete parts, their definition and interactions. The study defines the differences between the modern atomistic model in terms of both holism and classical atomism. The desired model represents an ontogenetic process of creating, communicating and accepting the work of art in the environment that surrounds us and that is within us.

Keywords: arts; holism; atomism; reductionism; liquid modernity; intersubjectivity; enactivism; auto-poiesis; body-oriented approach analysis.

Общо определение на проблема

Що е изкуство? Що е свят на изкуството? Как светът на изкуството се разполага между субектите и материалните неща? Каква е ролята на действията и взаимодействията в света на изкуството? Как художествената практика се ангажира с материалния свят?

В началото на настоящия труд поставяме серия от въпроси, на които е даван отговор многократно, и същевременно няма консенсус за едно-единствено общовалидно становище. Всеки отговор е само част от определението на проблема, и то винаги по-малката част от неизказаното цяло. Още през 90-те години на 20 век, Ханс Белтинг отбелязва, че живеем във време на епилози на изкуството и всяко мнение относно същността му е „било изразявано под някаква друга форма“¹. И днес изкуството остава институционално и комерсиално „наложена фикция“, чийто успех „зависи от това кой го колекционира, а не от това кой го създава“². **Стратегията в настоящия труд се изгражда чрез свързване на вече изказани определения по начин, който води до**

* kanatanas@abv.bg

¹ Белтинг, Х. Епилози на изкуството или историята на изкуството. // Следистории на изкуството, съст. И. Генова, А. Ангелов. София: Фондация „Сфрагида“, 2001, с. 49.

² Пак там, с. 57.

промяна на гледната точка, от което следва нов начин на виждане на утвърдени теории и факти. Всяка илюзия, каквато е и фикцията „изкуство“, е зависима от погледа на наблюдаващия.

През 1935 г. големият френски поет и есеист Пол Валери публикува съчинението „Общо понятие за изкуство“³. Много от формулираните в него тези са възприети като основополагащи за съвременната теория на изкуството. Вместо с встъпителни думи Валери започва тълкуването на проблема чрез директно полагане на историческата трактовка на понятието. В параграф I той пише: „Думата ИЗКУСТВО отначало е означавала начин на правене и нищо друго. Този неограничен смисъл на думата е изчезнал от употреба“⁴. Валери има предвид латинската дума *ars*, означаваща ‘похват, майсторство, изкусност’. В тази посока на промяна на границите на понятието значението се стеснява до „способ на правене във всички родове на волевата дейност“. Трябва да подчертаем, че **извършващият действието** има „подготовка или образование, или най-малко специално внимание“, за да осъществи **своето намерение**. Тъй като постигането на целта на действието предполага множество различни подходи, то имаме разграничаване и степенуване по ефикасност и достъпност (способността да се направи) за даден извършител. Така се достига до естественото въвеждане на **йерархия на качеството или ценността на способа на правене**. Например направеното от Микеланжело е прието за по-ценно от продукта на дейността на други негови съвременници. Той разполага със способности за „правене“ (*ars*), за материално производство на идеи, които са генерално отличими от тези на другите хора. Валери казва, че всъщност при тълкуването на понятието „изкуство“ ние смесваме две характеристики, които се отнасят до **автора на действието**. Едната е вродената способност, която често наричаме дарба и талант. Според френския мислител това е **непредаваемо** качество. Втората характеристика е свързана с **придобития опит, който може да бъде изразен и предаден във вид на знание**. „В степента, в която това различие е приложимо, се заключава, че всяко изкуство може да се научи, но не и цялото изкуство“⁵. В случая се има предвид разделението поезис/праксис. От едната страна стои целенасоченото, съзнателно производство на нещо ново (поезис) срещу регулярното изпълнение на действия (праксис). Валери обобщава: „ИЗКУСТВОТО в този смисъл е качеството на начина на правене (какъвто и да е обектът), който предполага неравенството на начините на действие и следователно **неравенството на резултатите** – следствие на **неравенството на действащите личности**“ (подчертаването мое – б.а. А.Т.). Това определение не изчерпва цялата същност на изкуството. Така че П. Валери фокусира вниманието ни върху следното питане: „Въз основа на какво ние познаваме, че един обект е произведение на изкуството или че система от действия е извършена с оглед на изкуството?“⁶. Според френския автор най-явната характеристика на едно произведение на изкуството може да се нарече „**непотребност**“. С други думи произведението на изкуството според концепцията на Валери е лишено от утилитарна функция. Тази практическа непотребност се запазва дори от гледна точка на възприятията и усещанията, които в качеството им на среда на изкуството, издигат своето очакване и го възпроизвеждат. **Изкуството е организираната система на сетивните неща, включваща специфични усещания, които нямат точно определена физиологична роля, но които имаме необходимостта да повторим**. В „Реч за естетиката“⁷ Валери допълва, че: „Това в действителност са сензорни модификации, от които живото същество може да се лиши; тяхната съвкупност (съдържаща необходимите или употребимите усещания в качеството им на рядкост) е нашето съкровище“. Изкуството е и **стремежа да придадем вид на формата в подходяща материя, която удовлетворява повторемостта и силата на усещането**. Това е вид активност, „творческа чувствителност“, която се противопоставя на собствена интелектуална активност – разумът се стреми да достигне до смисъл, като „елиминира и

³ Валери, П. Общо понятие за изкуство. // Реч за естетиката и други есета. София: Нов български университет, 2011, с. 57 – 68.

⁴ Пак там.

⁵ Пак там.

⁶ Пак там.

⁷ Валери, П. Реч за естетиката. // Реч за естетиката и други есета. София: Нов български университет, 2011, с. 69 – 96.

надхвърли“ повторените и удължени усещания. Никаква „идея“, спомен, мисъл или действие, не може да завърши или изчерпи сетивния опит, който е възпътен в художествените произведения. За изкуството е характерна „нуждата да се види отново, да се чуе отново, да се изпитва безкрайно“. Така се извежда трактовката за произведенията на изкуството като „разнообразни типове инструменти на сетивния и афективния живот“⁸. Но изкуството има и социологическа страна. Пол Валери подчертава, че то е „трябвало да се подчини на условията на генерализирания социален живот на епохата“. На тази основа можем да изведем две линии: **1) Изкуството като специфичен сетивен опит; 2) Изкуството като социален факт.**

Тук терминът „социален факт“ се използва по начина, който е наложен от Емил Дюркем, и най-общо показва, че изкуството притежава „външен“ за индивида компонент. Разделението между тях е условно и зависи от начините на тълкуване. И в двете линии на свързване съществува сложно взаимодействие между рационалност и емоционалност, сетивно тяло и среда. Опитите да бъде създадено общовалидно определение за изкуство и една-единствена художествена практика в съгласие с това определение поражда множество противоречия, които подлежат на дискусия.

Нека се върнем към първото, „излязло от употреба“ значение на понятието „изкуство“, което се обвързва с *ars* (или древногръцкото определение *поезис*), „начина на правене“. **Правенето – в смисъла на целенасочено създаване на артефакти и изкуство – е и начин на мислене, който обвързва когнитивните процеси с практическите ефекти на материалния свят.** Този подход се реконцептуализира в съвременната теория на материалната ангажираност, представена от Ламброс Малафурис (Lambros Malafouris, Material Engagement Theory), развита на основата на автопоестическия енактивизъм (enactivism) на Франциско Варела (F. Varela) и Умберто Матурана (H. Maturana). Съгласно посочените теоретични рамки, познавателният и творчески процес се осъществява чрез акта на взаимно непосредствено действие между живия организъм и неговата среда – автопоезис. Според тези теории **съзнанието е съставено материално от подмножество автопоестични процеси, изнесени „навън“ и които са в контактната зона между индивида и самата среда.** С терминологията на енактивизма съзнанието е **възпътено** в телесните действия и сетивното преживяване на околната среда, като се изключва традиционното разбиране за мисълта, емоцията и чувствата. В този случай мозъкът не се разглежда като вътрешен процесор, който изчислява база данни от сетивните канали, които впоследствие се екстериоризират. **Това е мислене чрез и през нещата в реално действие, без нужда от предварително умствено представяне.** Знанието е самото действие, а границите на съзнанието са предефинирани. Самият човешки ум се **разширява функционално** до комплексното действие на целия организъм и средата – биокултурна конструкция, включваща едновременно централната и периферната нервна система, човешкото тяло и тяхното ангажиране с особеностите на материалните условия на света. Произведенията на изкуството, извън символната и естетическата натовареност, са „вещи сред другите вещи“ и в този смисъл са част както от символна, така и от материална култура. Те могат да се тълкуват и като материално ангажирани форми на човешка дейност. От гледна точка на теорията на материалното ангажиране художествената практика следва да се разглежда като процес на ангажиране със света, при който няма строго очертана ситуация стимул отговор, а **процес на активно откриване и синергия между мозъци, тела и неща**⁹. Малафурис дава пример с факта, че някои идеи, сред които и **идентите на изкуството**, могат да бъдат **съставени само външно, в съприкосновение с материала, който е разширена медиация на съзнанието, включваща „хартия, ръце и телесни сетива“ в реално време и пространство, в рамките на съвкупността от интерактивните параметри, свойствата на материала, познаването на морфологични и типологични прототипи, както и от социалния контекст, в който се осъществява дейността**¹⁰. От тази перспектива смисълът на художественото произведение се поражда автопоестически в действието по организацията и производството на творбата, в самата материална ангажираност

⁸ Пак там.

⁹ **Malafouris, L.** The Cognitive Basis of Material Engagement: Where Brain, Body and Culture Conflate, 2004, с. 58.

¹⁰ Пак там, с. 58 – 59.

на творческия акт. Яснота по проблема за съвместното развитие на съзнанието, културата и материалните знаци дава А. Илиопулос (A. Iliopoulos). Той развива теоретична съвместимост между идеите на Малафурис и семиотиката на Пърс. Според него интердисциплинарната теория на когнитивната семиотика може да отчита произхода на символните и естетическите артефакти не чрез разграничаване между идеи и идеали, а като се **аргументира неразривната връзка между познавателен механизъм и материално означаване**. Смисълът на естетическите артефакти се генерира в додискурсивен процес. Това е модел на познание, при който се появяват нови мисли чрез динамично обвързване на ум и материален свят, като разбирането за мислене се дистанцира от общоприетото твърдение за процес, който се осъществява чрез синтактично подреждане на символни представи. Произведенията на изкуството – от енактивистична гледна точка и според теорията на материалното ангажиране – са „**външни представи**“, които впоследствие придобиват символен характер (код). Според Илиопулос семиогенетичният процес включва съотношение между засилено сетивно изживяване, придобито чрез сензомоторно ангажиране на частични аспекти от реалния свят, и материални знаци. Материалните знаци са съставени от опит и практическо действие (сензомоторно ангажиране в материалното означаване) или приспособяване към средата по специфичен автопоетичен начин, чрез съставлящи се взаимно познание и материалност. За Малафурис енактивното означаване е процес на въплътена „концептуална интеграция“, чрез който се постига симбиоза и едновременно появяване на означаваното и означаващото, породено от материалния знак. Илиопулос казва, че материалният знак е замислен като холистично образувание, което „произвежда“ значение, а външните представи (артефакти, худ. произведения) са „означаващо отношение“. Теорията на материалното ангажиране отхвърля както идиомите на репрезентацията, така и изчислителната логика и обработката на информация¹¹, което се свежда до аналогов процес на кодиране–съхраняване–извличане¹². Разглеждането на художественото произведение като материален обект, неделима част от разширено и въплътено съзнание, позволява директно повторно ангажиране с предишен опит, който е възпрепятстван в езика и не може да бъде изказан¹³. Тук виждаме голяма близост до идеята на Пол Валери за част от изкуството, която съдържа непредаваемо чрез езика качество. По отношение на придобития опит чрез обучение, в частност и опита на художествената практика, позицията на теорията на материалното ангажиране се свежда до необходима среда, чрез която разпорежданията и ограниченията са разгънати и интернализирани при процедура опит – грешка¹⁴. С лекота можем да открием сходство и по отношение на други идеи, дискутирани в есето на Пол Валери. Относно твърдението, че изкуството е организирана система на специфичен сетивен опит, теорията на материалното ангажиране и на автопоетическия енактивизъм са в пълно сходство. Нека насочим вниманието си към социалната ангажираност на изкуството. Художникът освен творещо съзнание е биологичен организъм. Съгласно енактивизма един организъм не може да съществува извън своята среда, както и средата не може да бъде определена без организмите, които я обитават, без значение дали тази среда се тълкува физически, или социално. В този смисъл художникът е неразривно свързан с обитаваната от него социална среда. **Изкуството е материално ангажиран идеен конструктор. Той е въплътен и неразривно свързан със средата, която включва материята, социума, телата на творците и реципиентите, както и способността им за разширяване на съзнанието в света.**

Подходът на привържениците на енактивизма и материалната култура е холистичен по отношение на мисъл–действие–среда, което слива, без да отменя изведените въз основа на Пол Валери концептуални линии за трактовка на изкуството. В българското изкуствознание тълкуването на художественото произведение като автопоетическа система е защитено убедително от Галина Лардева. Според нея: „автопоезисът е нагласа, която се съдържа колкото в произведението

¹¹ Malafouris, L. The Cognitive Basis of Material Engagement: Where Brain, Body and Culture Conflate, 2004, с. 54.

¹² Пак там, с. 57.

¹³ Пак там.

¹⁴ Malafouris, L. The Cognitive Basis of Material Engagement: Where Brain, Body and Culture Conflate, 2004.

на изкуството, толкова и в техния наблюдател¹⁵. В този смисъл „автопоезисът се разполага между естетическия процес и социалното събитие“¹⁶.

Обединеното концептуално поле, мислено като холистичен подход в тълкуването на проблемите на изкуството, създава редица трудности за анализа. Особена комплицираност се поражда от факта, че всичко трябва да се интегрира в единно цяло. Без да се определят интегралните части, ние винаги ще имаме съмнения за пропуски – всичко е безкрайна категория. Това поражда необходимостта отново да диференцираме двете линии.

Към **първата линия** можем да причислим философската концепция на Жил Делюз и Феликс Гатари¹⁷. Те извеждат понятието за изкуство чрез перцептивните и афективните състояния. Според тях изкуството е езикът на усещанията, а художествените произведения са образувания от усещания, блокове от усещания. Творческият акт дава тяло на тези удължени във времето усещания и ги прави трайни. Ролята на човека на изкуството е да прибави нови разнообразия към света. Делюз и Гатари формулират няколко вида „разнообразия“ на възплътените в материя усещания. Трептенето – композираното усещане, което вече е трайно и съставно, защото се увеличава или намалява и предполага известно различие на конструиращо равнище. Притискането (тялото-срещу-тяло) – когато две усещания резонират едно в друго, свързвайки се изключително тясно в рамките на непосредствено противоборство. Свиването, разделението и разтягането – когато две усещания се отклоняват в противоположни посоки, и са обединени от паузата между тях (въздуха или пустотата). Единственият **закон на изкуството**, според философията на Делюз/Гатари е, че „създаването... трябва да се задържи съвсем само“. В този смисъл художественото произведение е отделно от автора „същество“. Според тях, художествената практика е **борба с клишетата**: „художникът не рисува върху девствено платно“, „картината предварително е припокрита с клишетата“¹⁸. За да бъде създадено ново художествено произведение е необходимо тези клишета да бъдат съзнателно заличени. **Новостта в изкуството е подложена на имитация от „тъпни подражатели“, които постепенно обезличават постигнатото.**

Нека насочим вниманието си към **втората линия** – социологическата. За Теодор Адорно социологическата страна на изкуството се изразява в радикално противопоставяне между изкуство и не-изкуство, т.е. изкуството е процес, който се определя в отношение към своето друго¹⁹. Остротата, която изкуството връща в обществото, е отпор срещу натиска на социалното тяло. По този начин то може да бъде мислено като **откъсване на най-прогресивното индивидуално съзнание от колективното**. Изкуството е принципно отделено от културната индустрия, която разчита на „естетиката на приятното“ и консумацията. Ако в реалността, казва Адорно, всичко е станало замествимо, то **изкуството създава образ на неподлежащото на размяна**. Изкуството не се противопоставя на обществената рационалност, а е **противодействие на игнорирането на особеното**. Критерий за художествено произведение е не чистотата на нагледа или сетивната привлекателност, а „колко дълбоко променят те своето напрежение в присъщите им интелектуални моменти“²⁰. **Творбата е форма на утопия и стремеж към „осъществяване на невъзможното“**. Художествената способност е силата да се утвърди „произвол в произволното“, **различието от типичното**. Това е ясно само за някой, който съучаства в осъществяването на изкуството като процес. Адорно е крайно критичен към тези, които не са ангажирани с това. Според него, противниците на изкуството са лишени от художествен усет и не могат да включат интелектуалното прозрение в своя жизнен опит. Те са „полуобразовано съзнание“, което упорства за „на мен ми харесва“. В естетическата теория на Теодор Адорно социалното на изкуството се утвърждава от асоциални процеси.

¹⁵ Лардева, Г. Художественото произведение като автопоезическа система, Жанет 45, 2017, с. 202.

¹⁶ Пак там, с. 46.

¹⁷ Делюз, Ж., Гатари, Ф. Що е философия?, Критика и хуманизъм, 1995.

¹⁸ Пак там.

¹⁹ Адорно, Т. Естетическа теория, Агата-А, 2002.

²⁰ Пак там.

Друга социологическа гледна точка към изкуството е тази на Артър Данто. Именно той е сочен като автор на идеята за специфичен „**свят на изкуството**“ (Artworld). Според него: „структурата на света на изкуството се състои не в „създаването на още изкуство“, а в *създаването на изкуство с явната цел да се установи философски какво е изкуството*“²¹. Artworld е едновременно теоретична и практическа среда, която според Доминик Шато е дефиниционна област, уточняваща „обществената организация на изкуството, движението на произведенията и отношенията между засегнатите лица“.

Тезата за свят на изкуството на А. Данто е доразвита от Джордж Дики в институционална теория на изкуството. Според неговата класификация „едно произведение на изкуството е артефакт, на който една или повече личности, действащи от името на определена социална институция (света на изкуството), са придали статут на кандидат за оценяване.“

Връзката между институции и изкуство придобива нова форма и сила в трудовете на Пиер Бурдийо, чрез обосновка на понятието „поле на изкуството“. Според Бурдийо днес сме свидетели на очевиден факт: „дейността при символното производство [създаването на худ. произведения] не се свежда до акта на материалното изработване, осъществен от твореца“²². На тази основа Бурдийо извежда нова дефиниция за изкуство, в която **творците са „подвластни на всичките придружаващи коментари и коментатори, които пряко влияят на производството на творбата чрез съждението си върху изкуството“**. Дефинираното от Пиер Бурдийо поле на художественото производство включва: **1)** Основаването на безпрецедентна общност от институции за регистрация, консервация и анализ на творбите (репродукции, каталози, списания за изкуство, музеи, които приемат най-новите произведения и т.н.); **2)** Увеличаването на броя на ангажираните лица, които се грижат за създаването, опазването и разпространението на произведения на изкуството; **3)** Усилването на движението на произведенията и творците чрез големите международни изложби, фестивали, симпозиуми, биеналета и кураторски селекции. Трите фактора установяват отношение между коментаторите (експерти или не) и произведението на изкуството, при което „словото за творбата не просто е предназначено да улесни възприемането и оценяването, а представлява етап от производството на творбата, на нейния смисъл и на стойността ѝ“. Творческото намерение на художника (какво иска да създаде), е все по-зависимо от всички, принадлежащи на полето и от цензурата на доминиращия комуникативен код. За П. Бурдийо това е вид състезателна задача, борба за утвърждаване, определена **чрез отношението между изразния подтик** (стремеж за изразяване на заложбите, уменията, интересите, знанията) и **специфичния код** (системата на вярване или нещата, които трябва да се направят и кажат по обоснован начин, съобразно перцептивни, оценъчни и изразни схеми). Както виждаме, специфичният код съдържа и отношение към възприятията и усещанията (перцептивни схеми). По този начин можем да направим връзка между изкуството, мислено като структуриран сетивен опит и изкуството като социален факт. За Бурдийо **изкуството е вид ред, установен едновременно в нещата (документи, инструменти, партитури, картини и т.н.) и в телата (умения, техники, сръчности)**.

Тук следва въпросът: **къде е разположен света на изкуството**, когато едновременно съвпада и се дистанцира както от материалния свят, така и от света на идеите. Той е теоретичен, но и физически, което го прави присъщ на **индивидуалното съзнание като интра-положена мисъл, но и споделен между субектите и нещата интер-положен факт**. Всичко зависи от отправната точка, от която ще извършим анализа. Към разсъжденията на локализирането на света на изкуството, можем да приложим идеите на енактивизма и теорията на материалното ангажиране. От тази перспектива светът на изкуството е средата, включваща всички признати за художествени произведения материални неща, във вида им на външни представи и материални знаци, и хората, които са агенти на действията в същата среда. Отново, както при Бурдийо, светът на изкуството може да бъде търсен в контактната зона между телата и нещата. От енактивистична гледна точка

²¹ Данто, А. Три десетилетия след края на изкуството// Следистории на изкуството, съставители Ирина Генова и Ангел Ангелов, Сфрагида, 2001, с. 40.

²² Бурдийо, П. Правилата на изкуството. Генезис и структура на литературното поле, Дом на науките за човека и обществото, 2004.

светът на изкуството може да се разглежда като изнесеното и vyplътено съзнание в материалния свят. *Интер*-положен колективен материален ум, който е ангажиран с производството на външни представи. В опозиция на това е изведената от Адорно същност на изкуството, определена като отделяне на индивидуалното от колективното. От неговата теза следва, че светът на изкуството следва да бъде локализиран само в най-прогресивното индивидуално съзнание, присъщо на ограничен брой индивиди. С други думи, светът на изкуството се разполага „вътре“ в съзнанието на индивидите, той е *интра*-положен. Нека включим в дискусията и другите цитирани автори. Както вече видяхме, Делюз и Гатари определят произведенията на изкуството като самостоятелни „същества“ от удължени във времето и пространството афекти и усещания. Тези „квазисъщества“ сами по себе си изграждат свързан свят и мълчаливо (додискурсивно) отговарят на въпроса или показват индикативно какво е изкуство. Именно чрез тях става най-ясна идеята за *интер*- или *интра*-положеност. Разделението е между материалните им граници на „траене“ и физическата среда, в която са поставени. Между рамката на картината и пространството на изложбената зала. Съзращаващият отделното произведение се потапя в света на творбата, която наблюдава. В мига, в който измести поглед настрани, към другите произведения в залата, той може да си даде сметка за свързаността на отделните произведения в изложбата. Съучастието на погледа на реципиента разделя света на изкуството. Самото съучастие е споделено действие, в дискутирания случай, между субект/и и квазисубект/и. Това ни води към *интер*-положеност на действието, без да отменя субективната (за реципиента) и материалната (за произведението) *интра*-положеност на света на изкуството.

Локализацията на света на изкуството е относителна и е в зависимост от **нагласата** на извършващия процедурата по самата локализация. С думите на Т. Адорно изкуството е процес. Можем да предположим, че същото се отнася и до света на изкуството. Тогава да наблюдаваме света на изкуството като процес на взаимодействия с насоченост „от“ и „към“. **От специфичното (най-прогресивно) индивидуално съзнание (по Адорно), през установен ред между нещата и телата (по П. Бурдийо), към които добавяме и институциите (по Дж. Дики), до пълно сливане и делокализиране на света на изкуството, тълкуван като vyplътен между материалната, социалната и биологичната среда разширен ум, произвеждащ външни представи (енактивизъм и теория на материалното ангажиране).** Процедурата може да бъде осъществена и в обратен ред.

Артър Данто ни задава генералната стратегическа цел: **чрез създаването и теоретизирането на изкуство да се установи какво е изкуството.** Днес все повече се нуждаем от изработването на конкретни **тактики за постигане на тази цел**, които са приложими от индивидуалния творец, потопен в глобалния свят на изкуството и на не-изкуството. Един вид тактически художествен опит, като съвкупност от действия, които са обозрими в локален аспект и същевременно продължават генералната линия на свързване, водеща към постигането на целта в глобалния свят на изкуството. Ако поставим в центъра художника, можем да възприемем света на изкуството като враждебно за него място. Индивидуалният творец противодейства (Адорно), бори се за утвърждаване с институционализирана власт (Бурдийо). Всъщност изкуството и теорията на изкуство отдавна използват заимствани от военните термини, например понятието „авангард“, или „творческа стратегия“. Друг пример е даден от Никола Бурийо. За да изведе понятието „оперативен реализъм“, Бурийо се позовава на Ницше, който е виждал естествено тъждество между завоевателя, законодателя и художника по начина на осъществяване на креативната енергия. Според Бурийо, генералната стратегия на съвременния художник е **чрез пълна свобода на действията и разрушаване на преградите, да се видоизмени конфигурацията в пространството на културата.** Той казва, че: „Ако преди художественият дискурс се е вписвал в строго установени рамки, то днес смесването от всякакъв род има силата на закон“²³. **Премахването на ограниченията и утвърждаването на възможността за взаимно проникване между изкуство и социална, политическа, физическа и т.н. реалност, задължава съвременния творец да създаде свои индивидуални граници в системата на визуалното мислене.** От гледна точка на теорията на Бурийо,

²³ Буррио, Н. Что такое „оперативы реализм“? Художественный журнал, 1 1993

художникът създава вид пространство в ментален план, което не се свежда до видимите данни, а е изменчива съвкупност от комуникативни, метафорични и конкретни елементи. Тук имаме „преплитане“ между специфичен сетивен опит и социален факт в плана на мисълта на художника. С думите на Бурийо, изкуството е възможност за свързване и взаимодействие на базата на „сложен монтаж от концептуални, афективни и перцептивни планове“. Формализацията на това мисловно пространство е терен за междуличностни (итерсубективни) контакти, които са **обективирани** от релационна естетика – създаване на взаимовръзки и оперативен реализъм – инверсии на съзercателни и функционални качества. Нека, в духа на Фридрих Ницше, се върнем на синектиката между практиката на завоевателя и художника, като заимстваме терминология от речника по военен дело. Всяко действие във военната тактика е означено чрез нагледна схема²⁴ на бойния ред, в която всяка единица (машина, подразделение или отделен индивид, основна и резервна позиция, дистанция, периметър на действие, обхват, посока и време, участващи за съвместно действие с другите и др.), е сведена до серия от кодирани визуални знаци. **Този код е законодателно единен, нормативно определен в боен устав и разбираем за всеки обучен.** Дали „художествената тактика“ не трябва да възприеме подобен модел? За да проведем успешни действия в областта на изкуството, можем да спазим логиката на „завоевателите“ и да създадем символно натоварени графични знаци, вид нотификация, по подобие на армейските. Да създадем модел на действията и схематично представяне на „пространството“ в плана на мисълта. Модел, който съответства като означаемо и означаващо, на действащите индивиди (творци и реципиенти), взаимодействията, пространствата в институционален, индивидуален и ментален план (средата) и символно натоварените предмети и действия (художествените произведения). Ако следваме призива на Малафурис за мислене, което включва едновременно изчислителните процедури на мозъка и езика, но и неезиковото мислене чрез действие, погледа, ръцете и материалните неща от средата, то този начин на перцептивно схематично означаване е напълно оправдан. Нека дефинираме търсенето много по-ясно. **Стремим се към модел, който позволява анализа на изкуството да съчетава традиционните подходи в изкуствознанието, свързани с вербализирането на мисълта (говорим език), и синтактични означения, вид нотификации, които се отнасят много повече до зрението и означаването на действия.** Включване на погледа и действието на ръцете не само в акта на създаване на художествени произведения, а в рефлексивния акт на техния анализ. Целта е да видим общата картина на позиции и опозиции в театъра на действие или в характера на взаимодействията в глобалния свят на изкуството. В така формулирана цел, основният акцент е „да видим“, да изработим външна материално съставена представа, която се възприема чрез очите.

За да имаме схема на нещо (модел), е необходимо да се структурират и дефинират общите белези и въпреки различията, да открием сходства и повторемост. Без да се претендира за изчерпателност, могат да се посочат някои съществени позиции/опозиции в динамика на процесите в изкуството. С други думи, да се посочат особеностите на средата, в която се осъществява художествената практика и изкуствоведската оценка за нея.

В съвременната художествена практика смесването от всякакъв род има силата на закон (по Н. Бурийо). Интер и мултимедийните сливания са изведени в качеството им на основни правила и норми. Всякакви ограничения по отношение на вида на взаимодействията и взаимните прониквания между идеи от различни сфери на познанието се отричат.

Различните участници в света на изкуството са неравнопоставени. Оформени са центрове и периферни зони. На тази основа се формират взаимодействия между доминирани и доминиращи.

Противопоставянето между конкурентните зони е едновременно икономическо и естетическо. От гледна точка на художествената практика и експлоатираните културни кодове, противопоставянето се осъществява между кодовете на модернизма, постмодернизма със своите вариации като метамодернизъм, алтермодернизъм. Към тях следва да добавим и глобализмът, който с терминологията на Зигмунт Бауман (Zygmunt Bauman) може да се определи като флуидна или втечнена модерност²⁵.

²⁴ Виж: Боен ред, бойни възможности и средства за усилване <https://taktika.start.bg>

²⁵ Виж: **Bauman, Z.** Liquid Modernity, 2000; както и **Bauman, Z.** Culture in a Liquid Modern World, 2011.

Правилата на глобалната икономика оказват огромен натиск върху изкуството. Този въпрос е дискутиран от белгийския социолог на културата Паскал Гилен (Pascal Gielen). Според него, а и според Н. Бурийо и П. Бурдийо, възможността за голяма мобилност на артисти и културни продукти в нашето съвремие, както и технологичната свързаност, формират наднационалното тяло на глобалното изкуство.

Както индивидуалните творци, така и организациите на изкуството, са изправени пред непрестанна заплаха от криза. Паскал Гилен казва, че те са „предразположени към истерия, когато пропуснат поръчка, когато заявленията за безвъзмездни средства се отхвърлят“ или когато потенциалните инвеститори пренасочат финансовите средства. „В резултат на това по целия свят има истерични субекти, които страдат от собствените си ограничения, краткосрочно планиране и действат хаотично.“²⁶

Съвременните творци са придобили характеристиките на наемни креативни работници. За финансовата си издръжка те могат да разчитат единствено на краткосрочни проекти и временни трудови договори, предоставени им от средата. Следователно, казва Гилен, те са зависими от реални и виртуални запознанства в технологично хиперсвързан свят. Светът е придобил мрежов характер, а мрежата се гради от временни сътрудничества, определени от взаимна конкуренция.

Всяка дългосрочна перспектива в областта на изкуството е трудно постижима. Мрежата на глобалната икономика и глобалното изкуство процъфтява в среда от свързани високотехнологични цифрови информационни системи. Това са фактори, които многократно увеличават конкуренцията и способстват за бързата замяна на всеки участник. Ако в миналото всеки е бил заменим, то днес всеки е заменим мигновено.

Възможност за увеличаване на съпротива на изкуството може да има само ако художниците и всички творци изцяло или частично напуснат мрежата. Паскал Гилен нарича това необходимост от технологична и ментална екология и пристрастяване към бавно изкуство (по аналогия с бавно хранене). Актът на напускане на глобалната мрежа има своя цена. Всеки изолиран и самоизолирал се художник бива обявяван за регионален и локален.

Изкуството на нашето съвремие, както класическото и модерното, е западен констукт, което налага в глобален план „западни“ културни кодове. С терминологията на Н. Бурийо, това е вид естетически колониализъм.

Отношенията между центровете и периферията, са отношения между символен колониализъм и символен постколониализъм. Н. Бурийо предлага да разглеждаме изкуството на символния постколониализъм като интеркултурализъм. Френският автор посочва, че това е двоен диалог, провеждан в художествената сфера. Първият се води между художника и националната традиция. Вторият диалог поставя в центъра на дискусията спора между националната традиция и, както казва Н. Бурийо, „свкупността от естетически ценности, унаследени от изкуството на модерността“.

През последното десетилетие се формира нова радикална позиция на символно противопоставяне. С думите на Мадина Тлостанова, деколониален естетизм срещу колониална и постколониална естетика. Идеята е напълно да бъде прекъсната културната доминация по линията модернизъм-постмодернизъм като се игнорират понятията и ценностите на западната (модернистка) естетика, както и деконструкцията на тези понятия от постмодернизма.

Постулира се генералната роля на усещанията в изкуството и завръщане към предестетически вариант на художествената практика и рецепция. Стремехът е да се изработят нови *естезични*, а не естетически, културни кодове. Тази гледна точка е формулирана убедително от Мишел Мафезоли: „Виталност на осезаемото, което призовава сетивен и чувствен разум“, като описаното „не може да се схване чрез субстанционалните понятия от арсенала на модерността“²⁷.

²⁶ Цитатите са от: Гилен, П. Бормотание художественного множества. Глобальное искусство, политика и постфордизм. Москва: Гараж, 2015. Оригинално заглавие: **Gielen, P.** The murmuring of the artistic multitude Global Art, Politics and Post-Fordism, Valiz/Antennae Series, 2015.

²⁷ Мафезоли, М. Ритъмът на живота. Вариации на постмодерни теми. София: АИ „Проф. Марин Дринов“, 2011, с. 17.

Сходна позиция се извежда и през концептуалната рамка на енактивизма. **Все повече теоретици залагат на нов подход в оценката на художествените произведения, който може да бъде обобщен в названията телесно-ориентиран, хаптичен и мултисензорен.** Базовата идея е изведена от **преодоляването на оптикоцентричността и мисленето за визуалната информация като водеща.** В новата парадигма зрението, възприемано по-рано като водеща модалност за естетическия човешки опит, е неразривно свързана със съвместното действие на тактилните и кинестезни усещания, както и всички други сетивни канали на тялото. Тази концепция се базира на философията на Анри Бергсон и Морис Мерло-Понти, като контрапункт на кантианската естетика. Телесна съпричастност на реципиента, а не интерпретация на смислови конструкции. **Това е радикално преосмисляне на визуалното изкуство и творческите форми, базирани на образа.** Пример за теоретизиране на новата парадигма е работата на канадската изследователка Лаура Маркс (Laura U. Marks). Тя формулира понятия като „хаптична визуалност“ (haptic visuality) и „хаптичен образ“ (haptic images), с които се означава функционирането на очите като орган на допира. **В тази теоретична рамка образът се мисли като материално присъствие, което позволява на зрителя да възприеме неговата текстура, а не символното и перформативно значение.** Телесна съпричастност на зрителя, която се стимулира от визуални и аудиовизуални образи, но **афектира тактилни и вкусови усещания.** Откритията в съвременната невронаука потвърждават това становище. Новият подход се определя с общото название мултисензорност. Мултисензорният подход извежда на преден план **телесната активност** като равнопоставеност на всички сензорни канали за достъп до света: тялото на зрителя, „тялото“ на произведението и тялото на автора, без да се фокусира върху интерпретацията на произведенията като вид текст (какво иска да „каже“ авторът с този образ). Пребиваването на изкуството в плът, „траенето“, „биването“, телесното битие, или въплътеността (embodiment) на изкуството във физическа, биологическа и социална среда. Основните термини, с които се характеризира въплътеността на изкуството са: висцерален (вътрешнотелесен) и перцептивен опит, действие, контакт, съприкосновение²⁸.

Посочените позиции/опозиции променят съжденията за изкуството, а това, по думите на П. Бурдийо, променя самото изкуство.

Описаното актуализира формулираната от Пол Валери гледна точка за изкуството, в която се свързват сетивен и социален опит в интересубективните отношения между създаващата и възприемащата изкуството страна, но изведени в глобален контекст. Именно той призовава за създаването на специфичен клон на естетиката, наречен **естезика**, която да изучава и систематизира специфичните усещания в изкуството. От друга страна, не еднократно подчертахме гледната точка, според която изкуството е действие и взаимодействие. Това поставя възможния модел на мислене, който дефинира и визуализира оперативната художествена тактика в света на изкуството, в зависимост от инициатора на творческото действие. Както каза Валери, в изкуството имаме неравенство на начините на действие и индивидите, които осъществяват тези действия.

Определянето на проактивната страна задава различен алгоритъм на процесите (виж „Пример 1.“ и „Пример 2.“).

Пример 1.

Всяко създаване на художествено произведение и представянето му пред публика е подчинено на стремежи, желания и намерения, или изразен подтик, с думите на П. Бурдийо. От гледна точка на художника, това може да се каже по следния начин:

„Имам идея и творчески импулс да я осъществя. Желая да нарисувам тази картина, да конструирам тази инсталация и да ги експонирам в пространството на галерията „Х“. Надявам се експертите и арт критиците да приемат направеното и да публикуват статии в престижни списания за изкуство. Нуждая се от присъствието на многобройна публика и внимание от страна на масовите медии. Надявам се произведенията ми да развълнуват тези, на чието мнение много държа и които мислят в същата посока като

²⁸ Sobchack, V. Carnal Thoughts: Embodiment and Moving Image Culture. Berkeley, CA: University of California Press, 2004.

мен. Имам нужда от финансовата подкрепа на колекционера „Y“. Надявам се на откриването на изложбата да присъстват директорът и кураторът на Биенале „Z“, които да ме поканят за участие в ръководените от тях събития. Единствената възможност за осъществяване на изложбата е в периода месец „A“ до месец „B“. В статута на Биенале „Z“ е определено, че има ограничения на размерите на произведенията. Ще се съобразя с тези изисквания. Нуждая се от следните материали за изпълнението на произведенията, както и от транспорт за преместването им. Трябва да наема хора за товаренето и разтоварването“.

Пример 2.

Нека направим инверсия на гледната точка и развием изложението на споделените намерения от първо лице, като поставим в позиция на инициатор на действието не художника, а друга инстанция от света на изкуството. Ако водеща страна в това действие е директорът на галерия за съвременно изкуство, тогава можем да представим стремежите и желанията по следния начин:

„Имам идея за организиране на изложба. За целта разполагам с пространството на Галерия „X“. Желая да привлека за участие в нея най-талантливите художници, които работят от дълго време в същото направление. Върху концепцията на изложбата и селекцията на авторите ще работят тези и тези изкуствоведи и куратори, които ще развият идейната страна и ще направят публикации във водещи списания за изкуство. Разполагам с финансов бюджет от фонд за финансиране на изкуство „Y“. Изложбата ще се провежда регулярно на две години и ще се нарича „Биенале Z“. Нуждая се от присъствието на многобройна публика и внимание от страна на масовите медии, за целта ще привлека медиен експерт, който ще разработи медийна стратегия. Надявам се темата на изложбата да предизвика творчески импулс в художниците и всички засегнати лица. Параметрите на произведенията трябва да се съобразят с експозиционното пространство, за това ще ограничим форматите за картина до „CD“ квадратни метра, а за инсталация до „EF“ кубични метра. Времето за провеждане е от месец „A“ до месец „B“ на XXXX година. Организацията на изложбата се нуждае от технически и инженерен екип, както и от охрана.“

Представените примери са опростени планове за действие в областта на изкуството. Те могат да се развият и от гледна точка на проактивността на техническите експерти, или кураторите, или колекционерите и финансовите институции, дори и от гледната точка на сътрудниците, ангажирани с транспорта или търговеца на материали за изкуство. Всички описани намерения за действия и процедури по тяхното осъществяване подлежат на детайлно планиране, описание и визуално-схематично представяне. Подробният план обхваща намерението от първо лице „Аз искам“, като изявление на автора на действието, през първоначалните скици и чертежи на произведенията, техническата част на физическото пространство за експониране, самите произведения като материални знаци и взаимодействието им с телата (породените усещания), символното им кодиране и декодиране, до възможните взаимодействия от социален, икономически и юридически характер с всички засегнати лица и места. Нуждаем се от **систематична разработка на нов модел на мислене**, който дефинира и визуализира оперативната художествена тактика и проактивната страна в нейното осъществяване. **Търсеният модел представя онтогенетичен процес на създаване, комуникиране и приемане на художественото произведение в средата, която ни заобикаля, и която е в нас.** Както вече посочихме, художествената практика е процес на ангажиране със света. Много голяма част от условностите в процеса на ангажиране не могат да бъдат предварително изчислени на ум, но те могат да бъдат проследени и документирани в хода на материалното производство на художественото произведение и срещата му с публиката. Както казва Малафурис, вербалното описание, колкото и да е подробно, трудно може да обхване фено-

менологичните смущения на реалната дейност²⁹. Всеки опит да се деконструира сложността на включената задача, например за инструктивни цели, незабавно разкрива невъзможността да се посочат точни указания единствено чрез езика, както го прави класическото изкуствознание. Това изисква нов модел. Модел на изкуството, който изрично настоява за вниманието на изследователя в запис на действията и интеракцията във времето на осъществяване на тези действия, както с езикови, така и с визуални средства. Записът на действията и означаването чрез друга символна система освен езиковата, винаги трябва да се провежда персонализирано – той взаимодейства с другия, със средата, с материала. Когато се провежда от първо лице, подобен анализ е в духа на феноменологичния метод на Хусерл – Аз мисля, Аз рисувам, но и Аз си давам сметка за това *какво* е взаимодействието с материала, със средата, с Другия, в момента на осъществяването на самия акт (ейдическа редукция от типа „към самите неща“). Въпреки че „няма дейност в изолация“, за което настояват привържениците на енактивизма, ние можем да определим контурите на отделните части на действието и да наблюдаваме и отчетем тяхното свързване. Същевременно проактивната страна в действието на творческия акт е способна да определи какво се допуска и какво не се допуска да бъде направено, т.е. **филтрира и направлява процеса чрез своите когнитивни и телесни способности**. Търсеният нов подход е сливане и разделяне на начините на мислене за изкуството, като изясняване на познавателната топология и отговор на въпроса къде пребивават когнитивните художествени процеси.

1.1. Атомизъм, холизъм или атомизъм на „втечнената модерност“.

Ейбрахам Маслоу в „Екзистенциалната човешка дилема“ ни приканва да се откажем да „дихотомизираме, раздвояваме и разделяме“ като открием различен подход. **Според него е необходимо да се научим да мислим холистично вместо атомистично**³⁰. Маслоу признава, че това е изключително труден за постигане мисловен процес, който е присъщ на малцина себеактуализиращи се личности. Сред посочените групи, способни на това, са хората на изкуството. Творците (само някои) с лекота различават конкретното, оригиналното и индивидуалното от общото, което е етикетирано и стереотипизирано³¹. Но това вече е раздвояване. Очевидно е, че Маслоу не би могъл да избегне дихотомизирането и разделението в стила на Аристотеловата логика³². Вместо тотален холизъм бихме могли да пристъпим към „интеграция на привидно непримиримите противоположности“³³. Нека подложим на дискусия и други гледни точки.

Мишел Мафезоли забелязва, че в нашето опосредствано от съвременните технологии ежедневие, „аз-ът се размножава и става **ние**“³⁴. Между субект и обект **липсва херметична преграда**. На пръв поглед това е много повече холизъм, отколкото атомизъм, единство на индивид и социално тяло. Субект, обект и социум се свързват с „траектория“, която е изразена в „структурно хетерогенизиране на всички неща“, разноразлично групиране, включително и в „зараждането на мисълта за обекта“³⁵. Оформеното като естетически клан (триб) общностно **ние**, формира и отделната личност, която принадлежи на групата. Аз-ът е множествен и може да се включва в различни групи, един вид номадство. Акцентът се поставя върху онтогенезата на личността (оформянето) **и самата способност за взаимодействие**, вместо с идеята за „изолираната самодостатъчна молада“ на индивида³⁶. Но във „времето на клановите“³⁷, както казва Мафезоли: „Без да е прочетена или анализирана, някаква мисъл се осъжда и заклеява само защото доксата на групата изисква“

²⁹ **Malafouris, L.** The Cognitive Basis of Material Engagement: Where Brain, Body and Culture Conflate, 2004.

³⁰ **Маслоу, Е.** Към психологията на битието. София: Изток–Запад, 2018, с. 261.

³¹ Пак там, с. 17.

³² Пак там, с. 261.

³³ Пак там.

³⁴ **Мафезоли, М.** Ритъмът на живота. Вариации на постмодерни теми. София: АИ „Проф. Марин Дринов“, 2011, с. 134.

³⁵ Пак там.

³⁶ Пак там, с. 128.

³⁷ Пак там, с. 118.

заклеймяването на нейния автор³⁸. Разделението между **ние** и **другите ние** е налице. Клановете на Мафезоли не са нито синтез, нито симбиоза, а „напрегната сглобка от хетерогенни елементи“³⁹. В сложната структура на съвременните общности, малкото индивидуално аз се превръща в по-голямо Аз, което има значение само в рамките на групата – „да се мислиш *във връзка*“⁴⁰. Маслоу също говори за множественост на аз-а. Приспособяването към реалността и вписването в обществото „означава разцепване на личността“⁴¹. Получаваме Аз, подчинен на усвоените стандарти и общностното етикетирание, и един дълбоко скрит **уникален Аз, който е идентичност без маски. Маски, които са възприети от другите**. Маслоу казва, че е необходима временна изолация от взаимодействията в реалния свят (отвърщане от), за да се постигне „регресия в служба на Аз“⁴². Уникалният Аз е творчески и способен на естетическа реакция към живота (свръх-естетизъм)⁴³.

Нека направим съпоставка между цитираните автори. За Мафезоли истинското постмодерно Аз е многолико, формирано от „телереалност“ и клана – „групата като пространствено ограничение, позволяващо подражание на индивидуалния опит“⁴⁴. Реалният свят и текущият живот са претърпели съществена промяна, при която естетиката е „атмосфера“, проникваща във всички сегменти на ежедневието⁴⁵. И множественият постмодерен Аз на Мафезоли и дълбокият, уникален Аз на Маслоу се **свързват с естетическото и творческото**. Единият, приемащ копия и реплики, а другият, стремящ се към уникалност на изразяването, управлявано от законите на собствения характер, „а не от правилата на обществото“⁴⁶.

Съпоставката на идеите на двамата автори ни води към дивергенция на мисълта. За начало на раздалечаването можем да приемем „дълбокия“, уникален за всеки Аз на Е. Маслоу. Уникалният Аз остава скрит зад опита, който е придобит от другите. Получаваме един вид векторна функция на диференциация на множество опосредствани Аз-ове, размножаващи се все повече от взаимовръзките с групирания Ние („клановете“ на М. Мафезоли), за да се достигне до взаимодействието между Ние и другите Ние. **Вместо неизменни цялости (холизъм), имаме безкрайни множества от процеси на свързване и разграничаване, сливане и разцепване на „ядра“ (атомизъм), и то при ясна видимост на взаимодействията**. Начините на свързване остават трайни следи като образи в интернет и бази данни в персоналните архиви. Ценностно и символно натоварените образи на изкуството са потопени в безкрая („атмосферата“ с термина на Мафезоли) на други образи, които макар че не са приети за естетическа ценност, също са натоварени символно. Можем да преобърнем „принципа на фунията“ и да следем множественото към единичното. Чрез конвергенция на мисълта да достигнем до уникалното и оригиналното, но при категорично условие, че признаваме многообразието. Както казва Маслоу, регресия в полза на Аз-а, към която добавяме ясна видимост на взаимовръзките. Да направим видима самата траектория на свързване, постулирана от М. Мафезоли. **Да се мислиш във връзка, като я представяш образно. Не холизъм, а съвременна атомистична гледна точка с непрекъснати полета и свързан строеж**.

Подобно тълкуване приближава настоящия проект към „релационната естетика“⁴⁷ на Никола Бурийо. Според него съвременните произведения на изкуството, независимо от икономическата и семантичната си стойност, създават специфично пространство на човешките отношения. За Бурийо произведенията и изложбите са **пори в обществената тъкан**. Това са алтернативни опции за взаимодействия и обмен, които едновременно са хармонизирани с глобалната система, но позволяват и начини на свързване, които не са общоприети. Порите обособяват ритъм в

³⁸ Пак там.

³⁹ Пак там, с. 119.

⁴⁰ Пак там, с. 126.

⁴¹ **Маслоу, Е.** Към психологията на битието. София: Изток–Запад, 2018, с. 225.

⁴² Пак там, с. 173.

⁴³ Пак там, с. 205.

⁴⁴ Виж: **Мафезоли, М.** Ритъмът на живота. Вариации на постмодерни теми. София: АИ „Проф. Марин Дринов“, 2011, с. 56 – 57.

⁴⁵ Пак там, с. 60.

⁴⁶ **Маслоу, Е.** Към психологията на битието. София: Изток–Запад, 2018, с. 22.

⁴⁷ **Буррио, Н.** Реляционна естетика. Постпродукция, «Ад Маргинем Пресс», 2016.

пространството и времето, който не съвпада с ежедневието. Те са алтернативна комуникационна среда, **в която художниците са длъжни да приемат символно натоварени модели на действие.** През изкуството, мислено като пореста структура на обществото и пропускливи места за релация, всеки образ и всяка материална форма на художествено произведение, са само **свързващ елемент** с преносими в обществото ценности и други форми. Бурийо казва, че това е принцип на динамично свързване, при който **формата е репрезентация на желаното**, потенциално условие за обмен. Тук ще добавим, че това са интенционални взаимодействия, а желанието има своята насоченост (посока на действие, от >> към). „Възможно е, – заявява Никола Бурийо – същността на художествената практика да се състои в изобретяване на отношения между субектите“⁴⁸. **В такава ситуация художникът експериментира със своите различни Аз идентичности.** Той поема роли, които позволяват на човека да измени света, като въздейства на социалния живот. **Изкуството следва измененията, които се пораждат в обществото и имитира социалните, икономическите, политическите и религиозните процеси на свързване.** Една от доминиращите тенденции, забелязана и прилагана от Бурийо в кураторските му проекти, е че художниците на нашето съвремие не желаят тяхната креативна практика да бъде редуцирана до обект на зрителна интерпретация или декоративен елемент в „зрелището“ на ежедневните предмети, като дизайн в сферата на полезното. В тази връзка Н. Бурийо казва, че художниците се стараят така да обострят самата сърцевина на произведението (неговото съдържание), така че да постигнат възможност за свързване в друга зрителна плоскост, например науката и политиката. Бурийо нарича този процес „интензивен режим на срещи“, при който **субстрат на изкуството са интересубективните отношения, а пределът на междуличностните контакти конституира обекта на естетическото съждение.**

Върху проблемите на интересубективността разсъждава Морис Мерло-Понти. Според него светът между мен и другите се възприема като един единствен благодарение на убеждението, че другият възприема света по същия начин (с терминологията на Мерло-Понти „перцептивна вяра“). От гледна точка на възприятията, които не са другаде, а в „тялото ми като нещо от света“, всеки от нас има „частен свят“. Това са множество „светове“, които са такива само за своите персонални притежатели и те не са Единственият свят⁴⁹. Когато „частните светове“ общуват, „всеки измежду тях се представя на своя притежател като *вариант* [курсив авт.] на един общ свят“⁵⁰. За Морис Мерло-Понти този тип взаимодействие е **синергия**. Отново се завръщаме при атомизирането – единният свят е сбор от индивидуално възприети вариации на частните светове, които са достъпни чрез усещанията на телата ни, а мисленето се подчинява на „каноничните структури“ на сетивността⁵¹. Мерло-Понти подчертава, че това не е противопоставяне на фактите от обективната наука, чрез които се доказва единството на физическия свят. **Ако човешката реалност е мисленето, то тя винаги се определя от персоналното „Аз мисля“.** Идеите, начините на изразяване, езикът, това което наричаме истинно, са част от „емоционален и почти плътски опит“ – и „са по-малко разбирани, отколкото приемани или отхвърляни“⁵². По сходен начин разсъждава и Мишел Мафезоли. Той ни приканва „да изработим радикална мисъл“, която противостои на конформизма в науката и „университетската рутина“⁵³. „Виталност на осезаемото, което призовава сетивен, чувстващ разум“⁵⁴. В социологически план това е хетеродоксален тип знание, което се характеризира с хоризонталност на обществените влияния, противостоящо на ортодоксалността, представена във вертикалния логическия ред - индивид, институция, разум, политика⁵⁵. Радикал-

⁴⁸ Пак там

⁴⁹ **Мерло-Понти, М.** Видимото и невидимото. София: ИК „Критика и хуманизъм“, 2000, с. 21.

⁵⁰ Пак там, с. 23.

⁵¹ Пак там.

⁵² Пак там, с. 24.

⁵³ **Мафезоли, М.** Ритъмът на живота. Вариации на постмодерни теми. София: АИ „Проф. Марин Дринов“, 2011, с. 15.

⁵⁴ Пак там, с. 17.

⁵⁵ Пак там, 17.

ността на сетивния разум се състои в разкриването на „дълбочинната матрица на нещата“ чрез „непосредствен контакт със съществуващото“⁵⁶, „оригинално мислене в съгласие с живяното“⁵⁷. **За да се наруши устойчивата ортодоксална норма, са необходими места за особен вид междудулично свързване или така наречените от Н. Бурийо „пори“.**

Нека **обобщим** казаното до този момент, като го сведем до идеализация. Налични са динамично свързани ядра. Абстрактните направления за взаимодействие между ядрата са вертикални, хоризонтални и дълбочинни. Сетивност, разум, технология и среда са равностойни участници в процесите на свързване. Динамиката на свързване на отделните ядра се определя от нормативно определени и алтернативни опции за взаимодействия и обмен на информация. Масовите медии и социалните дигитални мрежи правят образите, равностойни на езика комуникационни средства. Цялата жизнена среда е подчинена на естетизация. Усещанията, които са прилежащи на сетивните органи и мисленето, са повлияни от вида на групиранията с другите участници. Дълбочината в телесен план следва да бъде разглеждана като граница между тялото на индивида и другите физически тела. От гледна точка на соматичното, траекторията е с начало вътрешната страна на човешката кожа, през сензорния апарат на периферната нервна система, до центровете на главния мозък и невроните. От гледна точка на мисълта, дълбочината се задава от рефлексията. Второ направление в дълбочината се определя от идентичността. Тя се проектира в посока, започваща от груповото ние и достига до автономна единица, уникално Аз, личност, която е независима от външни влияния. Това е пътят на отдръпване от обществото, за което говори Е. Маслоу. Той е валиден само ако сме уверени в това, че индивидът притежава Аз, който не е повлиян от другите и можем да достигнем до неговата дълбочина. Абстрактен „дорефлексивен“ Аз. Кота нула на проведената регресия, последно и неделимо ядро. **При непрестанна технологична свързаност, отдръпването от другите е само временно и все по-трудно.**

Изведохме множество гледни точки на базата на енактивизма, теорията на материалната ангажираност и теорията за разширеното съзнание. Повечето от привържениците на посочените теоретични модели определят разбиранията си за холистични. Такава позиция влиза в противоречие с настоящия труд, който поставя акцент върху атоизма. За да хармонизираме различията, се нуждаем от допълнителни разсъждения. Философската страна на енактивизма се развива в контакт с феноменологичната традиция на Морис-Мерло Понти, като се следва неговия стремеж за средно положение между реалистическите и идеалистическите схващания за съзнанието и света⁵⁸. В тази посока е и философията на Шон Галахър (S. Gallagher) – едно от водещите имена на енактивистичната философска доктрина. Той признава, че е трудно да се оперира с холистичния подход на енактивизма, а поставянето на акцент върху холизма води до множество проблеми за емпиричните изследвания⁵⁹. **Вместо към холизъм можем да се придържаме именно към средната линия, междинната зона, която има своите традиции и признава както свързаността, така и отделните неща, които са свързани.** Малафурис е на сходно мнение. Като интерпретираме негово изказване можем да направим кохерентността между холистичния и атомистичния подход много по-силна. Въпросът не е в това да се отрекат основните пунктове на атоизма, като менталните модели, схеми и вътрешни за индивидуалното съзнание процедури за планиране, които са активни мисловни ходове във всеки творчески процес. По-скоро да бъдат разпознати и изследвани като временно възникващи динамични продукти на разположена в средата (материална и социална) дейност⁶⁰. Интелектуална игра на преместване на фокуса от цялото към неговия строеж и обратно. Щом разглеждаме средата, то следва да определим каква е тя от съвременна гледна точка. Категорично можем да кажем, че средата, в която изкуство съществува е културата.

⁵⁶ Пак там, 15.

⁵⁷ Пак там 142.

⁵⁸ Ward, D., Silverman, D. & Villalobos, M. Introduction: The Varieties of Enactivism. *Topoi* 36,365–375 (2017). <https://doi.org/10.1007/s11245-017-9484-6>

⁵⁹ Gallagher, S. *Enactivist Interventions: Rethinking the Mind*. Oxford, UK: Oxford University Press, 2017.

⁶⁰ Сравни с Malafouris, L. *The Cognitive Basis of Material Engagement: Where Brain, Body and Culture Conflate*, 2004, p. 60.

Според Зигмунт Бауман идеята за култура е претърпяла трансформация и от оригиналната „твърда“ форма на просвещенския начин на разбиране, се е превърнала във **втечнено-модерна форма на непрестанни динамични промени**. С други думи и изкуството, и творците, които създават изкуство (отделните индивиди), са разположени във **втечнено-модерна културна среда**⁶¹. По този начин, спорът между атомистичен и холистичен възглед придобива ново значение:

Атомизмът, разглеждащ устойчива „втвърдена“ структура, е подход, при който наблюдаваме разделените съставни части като отделни единици. Връзката между отделните атомарни единици и по-сложните молекулярни структури е трайна;

Холизмът е подход, при който наблюдаваме съставеното цяло, като отделните единици не са от значение за цялото. Можем да приемем, че видът на свързванията отново се отличава с трайност, тъй като промените във вътрешността на структурата не се отнасят до промени в цялото;

Атомизъм на втечнената култура (флуиден атомизъм), при който наблюдаваме динамиката във взаимодействията в непрестанно променяща се структура, която сама по себе си е съставена от разделени атомарни единици, които са групирани за кратко в по-сложни молекулярни образувания, като всички връзки между тях са нетрайни и временни. Променят се както вътрешните структури, така и състоянието на цялото.

Настоящият труд се придържа към идеята на З. Бауман за втечнената култура, като среда на изкуството и търси модел, който е способен да функционира адекватно в нея, като насочва вниманието към взаимодействията на индивидуални единици, които се включват в нетрайни, динамично трансформирани се мрежи, обхващащи индивидуалните мисловни и творчески актове и контактната зона между индивида и средата. Това е ново утвърждаване на идеята за „средния път“, отстоявана в предходните параграфи.

За атомистическата гледна точка в съвременен контекст

Настоящият труд има за отправна точка на разсъждение факта, че в нашето съвремие универсалните теории са подложени на дълбока ревизия. На такава попада и теорията на изкуството. Основното различие между традиционната атомистическа гледна точка, с твърди връзки между ядрата и съвременното „втечнено“ и нестабилно състояние е това, че при „твърдия“ модел изследваме вътрешните структури на художествените произведения (композиция, колорит, подчинени на авторска интерпретация на идеи и идеали), затворени във физическите граници на самото произведение, докато при втория се изследва влиянието на процесите от периферията, атмосферата, която е около самото произведение, но която участва в легитимацията на символната му стойност или променя самото произведение индиректно, без да се правят изменения в начина, по който творбата изглежда физически (видимо няма промени на нивото на чистите зрителните усещания).

Приетата от постмодернизма концепция за множествен облик на художествената практика и равнопоставеното, нейерархично тълкуване на самите художествени процеси притежава както позитивни, така и негативни страни. За френския теоретик на изкуството Жак Морицо притегателната сила на тезите, отстоявани от постмодернизма са заложили в особен вид „прекомерен индивидуализъм“, който клони към „безволев опортюнизъм“ и „отслабване на утопичните пориви“⁶² (нека добавим и безкористността) при създаването и дискутирането на изкуството. Така желаните „демократичност на убежденията и вкусовете“, са превърнати в медиен конформизъм и сливане с тълпата⁶³. За Морицо това е „скрита и нечиста“ стратегия за прикриване на **противоречията** зад „булото на толерантността“⁶⁴. Оставаме в съгласие с това становище, като приемаме, че именно концепцията на постмодерността е доминиращ тип мислене. **Щом универсалният модел е деструктиран до множество индивидуални модели, които действат съвместно, то ние сме длъжни да насочим вниманието си към изследване на вторите**. От гледна точка на

⁶¹ Виж: **Бауман, З.** Културата в глобализирания град, Нови леви перспективи, 2012 <https://newleftperspectives.wordpress.com/2012/11/02/bauman/>

⁶² **Морицо, Ж.** Изкуството и съвременните естетически проблеми. Речник по естетика и философия на изкуството. София: Рива, 2012, с. 197 – 199

⁶³ Пак там.

⁶⁴ Пак там

демократичността на постмодернистката теза, всеки един от тях, без значение каква класификация налагаме при изследването им, би бил валиден в своите граници. Общият поглед върху проблема, при който ние не виждаме единно цяло, а неговия дискретен, прекъснат строеж, насочва разсъжденията към термина „атомистика“⁶⁵. Атомистиката като учение за строежа на материята от микрочастици, владее фундаменталните научни области. Същевременно, тя е и дълбоко заложена представа в съзнанието на отделния човек. Хилядолетният исторически път на понятието, чиито корени можем да открием в древноиндийските и древногръцките философски учения, днес е сведен до нивото на популярна медийна новина, представяща информация, например от Големия адронен колайдер⁶⁶ (LHC, Large Hadron Collider). Широкото налагане на атомистическата гледна точка ни дава основание да я използваме като възможност да означим названието на модел, представящ „елементарните частици“, които са включени във всеобхватното и относително нереперираното понятие **изкуство**. Ерих Фром в „Да бъдеш човек“ прави връзка между същността на човешкото същество и процесите на неговото атомизиране. Той посочва, че понятията „атом“ (от гръцки език) и „индивид“ (от латински език) имат едно и също значение. „Въпреки това – казва Фром – значенията, които тези думи са придобили в нашия език, са противоположни. Модерният човек се е надявал да стане индивид, „всичко той се превръща в боязлив атом, подхвърлян насам-натам.“⁶⁷

По тази причина, за назоваването на настоящия модел избираме името „Съвременен атомистичен модел на изкуството“ (САМИ), като логическа индукция от посоченото по-горе в текста. Така както механиката на елементарните частици не съответства на Нютоновата механика във видимия свят, можем да допуснем, че универсалистките и атомистическите гледни точки имат различни характеристики, които се свеждат до следното:

1) Атомистичният модел представя единичности (атомарни единици, монади) и ограничените взаимодействия между тях.

2) Резултатите от взаимодействията могат да имат различно тълкуване в зависимост от това коя атомарна единица е избрана за отправна гледна точка. В този смисъл, линейните взаимодействия имат множествен характер при тяхното тълкуване.

3) Структурите от единичности (например институциите на изкуството) не могат да бъдат разглеждани като неизменно фиксирани и дълговечни.

4) САМИ не може да претендира за всеобхватност и общовалидност. Негова силна страна е в създаването на видимост на конкретни взаимодействия и възможността за тяхното изследване, които биха били игнорирани като „частни случаи“ на фона на универсалните категории.

5) САМИ е модел на множеството свързаности и в това си качество може да бъде разглеждан (и прилаган) като метамодел на всяка крупна теория на изкуството.

С посочените пет характеристики на съвременния атомистичен модел на изкуството, както и с определените различия между атомизъм и флуиден атомизъм, приемаме за завършена първата част на серията от студии по поставената тема. От посочената перспектива светът на изкуството е локализиран в индивидуалното съзнание като *интра*-положена мисъл, но и споделен между субектите и нещата *интер*-положен факт. От друга страна за комбинацията между изчислителни и неизчислителни компоненти, проявени в трайна форма, във връзка с отчитане на времева разлика, говори в своето изследване „Време и скулптура“ Русен Дойков. „И така стигаме до извода, че илюзията за движение е възможна единствено на базата на отминал реален перцептивен опит, откъдето зрителят е запазил в дългосрочната си памет отделни характерни за движението визуални репрезентации.“⁶⁸ Подобни възгледи поставят човешкото съзнание и психика като неделими фактори в разсъжденията за изкуството, включващи времевите характеристики на средата и преживяването на конкретното състояние. Взаимодействията на индивидуални единици са ключов

⁶⁵ Вж. Философски речник. Атомистика. София, 1968, с. 43 – 44.

⁶⁶ Един показателен пример в това отношение са стотиците хиляди „последни новини“ при търсене на информация за Големия адронен колайдер в Европейския център за ядрени изследвания CERN.

⁶⁷ Фром, Е. Да бъдеш човек. София: Захарий Стоянов, 2004, с. 39.

⁶⁸ Дойков, Р. Време и скулптура. Аспекти на възприятието. Пловдив: Студио 18, 2021, с. 65.

фактор при анализа на процесите в изкуството. Тези процеси се включват в нетрайни, динамично трансформирани се мрежи от „частни“ светове на изкуството, сбора от които не е Универсалния свят, а моментно състояние в непрестанни променяща се система.

ЛИТЕРАТУРА

- Адорно, Т. Естетическа теория. София: Агата-А, 2002 [Adorno, T. Esteticheska teoria. Sofia: Agata-A, 2002]
- Бауман, З. Културата в глобализирания град, Нови леви перспективи, 2012 [Bauman, Z. Kulturata v globalnia grad. Novi levi perspektivi. 2012]
- Белтинг, Х. Епилози на изкуството или историята на изкуството // Следистории на изкуството, Сфрагида, 2001 [Belting, H. Epilozhi na izkustvoto ili istoriyata na izkustvoto// Sledistorii na izkustvoto, Sfragida, 2001]
- Валери, П. Общо понятие за изкуство//Реч за естетиката и други есета, НБУ, 2011 [Valeri, P. Obshto ponyatie za izkustvo. //Rech za estetikata i drugi eseta, NBU, 2011]
- Данто, А. Три десетилетия след края на изкуството// Следистории на изкуството, Сфрагида, 2001 [Danto, A. Tri desetiletiya sled kraya na izkustvoto// Sledistorii na izkustvoto, Sfragida, 2001]
- Делъоз, Ж., Гатари, Ф. Що е философия?, Критика и хуманизъм, 1995 [Delyoz, Zh., Gatari, F. Shto e filosofiya? Sofia: Kritika i Humanizam, 1995]
- Дойков, Р. Време и скулптура. Аспекти на възприятието. Пловдив: Студио 18, 2021 [Doykov, R. Vreme i skulptura. Aspekti na vazpriyatieto. Plovdiv: Studio 18, 2021]
- Лардева, Г. Художественото произведение като автопоетическа система, Жанет 45, 2017 [Lardeva, G. Hudojestvenoto proizvedenie като avtopoeticheska sistema. Janet 45, 2017]
- Маслоу, Е. Към психологията на битието, Изток-Запад, 2018 [Maslou, E. Kam psihologijata na bitieto, Iztok-Zapad, 2018]
- Мафезоли, М. Ритъмът на живота. Вариации на постмодерни теми, Академично издателство „Проф. Марин Дринов“, 2011 [Mafezoli, M. Ritamat na zhivota. Sofia: AI „Prof. Marin Drinov“, 2011]
- Мерло-Понти, М. Видимото и невидимото, ИК Критика и хуманизъм, 2000 [Merlo-Ponti, M. Vidimoto i nevidimoto. Sofia: Kritika i Humanizam, 2000]
- Моризо, Ж. Изкуството и съвременните естетически проблеми// Речник по естетика и философия на изкуството, Рива, 2012 [Morizo, Zh. Izkustvoto i savremennite esteticheski problemi.// Rechnik po estetika i filosofiya na izkustvoto, Riva 2012]
- Фром, Е. Да бъдеш човек, Захари Стоянов, 2004 [From, E. da bydesh chovek, Zahari Stoyanov, 2004]
- Bauman, Z. Liquid Modernity, 2000.
- Bauman, Z. Culture in a Liquid Modern World, 2011.
- Bredekamp, H. Image Acts: A Systematic Approach to Visual Agency. Translated by Elizabeth Clegg. Berlin and New York: Walter de Gruyter, 2018.
- Borst, Gregoire, and Stephen M. Kosslyn. 2008. Visual mental imagery and visual perception: structural equivalence revealed by scanning processes. *Memory & Cognition* 36, no. 4: 849–862.
- Cools, G., Gielen, P. (eds.). The Ethics of Arts. Ecological Turns in the Performing Arts. Amsterdam: Valiz, 2014
- Dennett, D. (1971). Intentional systems. *Journal of Philosophy*, 68(4): 87–106.
- di Pellegrino, G., Fadiga, L., Fogassi, L., Gallese, V., and Rizzolatti, G. (1992). Understanding motor events: a neurophysiological study. *Exp. Brain Res.* 91, 176–180. doi: 10.1007/bf00230027
- Derrida, J. Signature, Event, Context// *Margins of Philosophy*, tr. Alan Bass, 1971.
- Rosch, E. Cognitive Representation of Semantic Categories. *Journal of Experimental Psychology: General*, 1975, 104, 192–233.
- Gallagher, S. Enactivist Interventions: Rethinking the Mind. Oxford, UK: Oxford University Press, 2017.
- Gallagher, S. Interpretations of embodied cognition. In W. Tschacher and C. Bergomi (Eds.), *The Implications of Embodiment: Cognition and Communication* (pp. 59-70). United Kingdom: Imprint Academic, 2011.
- Gallagher, S. Do We (or Our Brains) Actively Represent or Enactively Engage with the World?// *The Pragmatic Turn: Toward Action-Oriented Views in Cognitive Science*, Andreas K. Engel, Karl J. Friston, and Danica Kragic, Strüngmann Forum Reports, vol. 18, series ed. J. Lupp. Cambridge, MA: MIT Press. 2016.
- Gallagher, S. Two problems of intersubjectivity. *Journal of Consciousness Studies* 16, 298–308, 2009.
- Gallagher, S. Are minimal representations still representations? *International Journal of Philosophical Studies* 16 (3): 351–69, 2008.
- Gallagher, S. How the Body Shapes the Mind. Oxford: Oxford University Press, 2005.

- Gallagher, S.** Simulation trouble. *Social Neuroscience*. 2 (3-4): 353–65, 2007.
- Gallagher, S. & Crisafi, A.** Mental Institutions, *Topoi*, 28 (1), pp. 45–51.2009.
- Gallagher, S. & Hutto, D.** Primary Interaction and Narrative Practice, in J. Zlatev, T. Racine, C. Sinha & E. Itkonen (ed.), *The SharedMind: Perspectives on Intersubjectivity* (Amsterdam: John Benjamins), pp. 17–38. 2008
- Gielen, P.** The murmuring of the artistic multitude *Global Art, Politics and Post-Fordism*, Valiz/Antennae Series, 2015.
- Gibson, J.J.** The ecological approach to visual perception. Houghton Mifflin, Boston, 1979.
- Goldman, A.** (2007), Simulation-theory: Hybrid vs interaction-narrative practice. Paper presented at conference on Narrative Alternatives to Theory of Mind. University of Hertfordshire (July, 2007).
- Goldman, A.** *Simulating Minds: The Philosophy, Psychology and Neuroscience of Mindreading* (Oxford: Oxford University Press). 2006.
- Goldman, A.I.** Simulation Theory and Mental Concepts, in J. Dokic & J. Proust (ed.), *Simulation and Knowledge of Action* (Amsterdam: John Benjamins), pp. 1–19. 2002.
- Guilford, J.P.** 1950. Creativity. *American Psychologist* 5: 444–454.
- Kosslyn, Stephen M.** (2001) “Neural Foundations of Imagery“. *Nature Reviews/Neuroscience*, vol. 2, 635–642.
- Malafouris, L.** *The Cognitive Basis of Material Engagement: Where Brain, Body and Culture Conflate*, 2004.