АМТИИ „Проф. Асен Диамандиев“ Пловдив

Факултет Изобразителни изкуства

Катедра Изящни изкуства

Отвъд пограничното:
пространства и зони на съвременното изкуство

Автореферат

на дисертация за присъждане на
научната степен доктор на науките

Област на висше образование: 8. Изкуства

Професионално направление 8.2. Изобразително изкуство

проф. д-р Галина Георгиева Лардева-Минкова

2024

Дисертационният труд съдържа 216 страници изложение, разположено в три основни раздела, като освен тях включва също и библиография и именен показалец. Като илюстративна част в него са приложени 13 каталога на Национални есенни изложби (за годините 2008 и 2013-2024).

Библиографията обхваща 81 заглавия, от които двадесет и две на немски език, две на английски и две на руски.

Показалецът в края на работата съдържа 200 имена, сред които присъстват имената на хуманитаристи, художествени критици, философи, художници и визуални артисти.

Трудът е обсъден на заседание на заседание на Катедра Изящни изкуства, проведено на 16 декември 2024 г.

Съдържание

Резюме на дисертацията ……. 5

I. Съвременното изкуство – зони на теоретически колебания 7

Бележки към характеристиките на една нова кризисност 7

Снемане на отношението между революция и еволюция в историческото изучаване на изкуството 8

Приносът на Макс Имдал за една цялостна археология на виждането 9

Роли и езици в съвременното българско изкуствознание 10

II. В търсене на интервалите между образите: исторически и съвременни прочити 11

Изложбата „Дегенеративно изкуство“ – проблеми от историческа и съвременна перспектива 11

Бодрияр и фотографията 12

Документално и реалистично във фотографията на Борис Михайлов 12

За присъствието на Георги Божилов-Слона в българската визуална култура 13

Сантименталистът конструктивист между епохите. Живописта на Андрей Даниел 14

„Истинската драматургия се съдържа в живописта“. Опит върху експлицитната поетика на Андрей Даниел 15

III. Съвременното българско изкуство през призмата на Национални есенни изложби 16

Концепции за образа. 2008 16

Форсиране на избора. 2013 17

Отстранени системи. 2014 19

Ан пасан. 2015 21

Плацебо. 2017 22

Отвъд повърхността. 2018 23

Поетика на образа. 2019 25

Места до поискване. 2020 26

Прагове и белези. 2021 27

Споделено пространство. 2022 29

Функции на състоянието. 2023 30

Приземяване. 2024 31

Научни приноси **33**

Апробационни публикации по темата **34**

Литература на автореферата **35**

Резюме на дисертацията

Дисертационният труд е съставен от текстове, които свързват три различни изкуствоведски практики, като са оформени съответно в три изследователски раздела: в първия са разположени четири текста, които са доста различни по обем и вътрешна структурираност, но вътрешната логическа последователност допуска пряко преминаване от първия към следващите. Те поставят фокус върху теоретически проблеми на съвременното изкуство – от въпроси на класическата естетика и рецептивната теория до един конкретен опит да се направи моделен портрет на различните професионални езици в българската изкуствоведска практика от последните години. Продължително време в науката методологическите и теоретическите колебания се мислят като най-характерния изследователски инструмент. Днес обаче те са неизменно свързани с общото намаляване на престижа на хуманитарната теория. Този първи корпус има за цел да очертае условията на изострена кризисност на теоретичното познание и да постави релевантни въпроси, които се включват в изграждането на значенията на всяко съвременно произведение.

Вторият раздел представя малък корпус от шест научни статии по конкретни теми, писани – с изключение на текста за представите на Бодрияр за фотографското изображение, през последните шест години. Те продължават разгръщането на част от въпросите, които са очертали теоретическите разработки: за границите на естетическото и подходите към извънестетическото, за различните методологически подстъпи, които участват при формиране на значенията, за баланса между експлицитна и имплицитна поетика, за възможностите за институционализиране на съвременното изкуството и за местата, на които идеологията получава възможност да налага своите внушения. В своята конкретика научните статии са посветени на отделни актуални теми от изкуствознанието или изобщо от областта на хуманитаристиката (рецептивната естетика, иконикатa на Макс Имдал, науките за образа) и на творчеството на отделни автори (Борис Михайлов, Георги Божилов – Слона, Андрей Даниел).

Може да се каже, че третата текстова част има характера на конкретна изкуствоведска практика в буквален смисъл. Тук са събрани материали, писани през годините за каталозите на Национални есенни изложби, и в този смисъл са пряко свързани с

практическа кураторска работа – тоест с процеса на подготвяне и организиране на събитието, с текущата комуникация с автори, с представянето на авторите и концепциите пред медии и т. н. Събраното тук представлява едновременно концептуална следа на отделните издания и търсене на специфична гледна точка към различните изрази на съвременните български явления. Тези текстове разгръщат в есеистичен ключ един по един (година по година) заглавните фокуси на форума, като плавно ги пренасочват към характерни проблеми в творчеството на участниците.

Не е трудно да се забележи, че в отделните изкуствоведски зони – между приложната, конкретно научната и теоретическата територия, се откриват пресичания. Или по-точно пресичанията се осъществяват между отделните специализирани роли. Преминават общи мотиви, очертават се свързани гледни точки, открояват се единни и комплексни очаквания, принципно различни наблюдения намират сходни фрази за своето изразяване. Тъкмо идеята за търсене на плътност в погледа към пространствата на проявление на съвременното изкуство – с пресечки, преноси и вътрешни мостове, дава основание на намерението тези групи текстове да се разположат заедно. Но същностната цел на това свързване е не уплътняването на изкуствоведската оптика, а вътрешната процесуалност на разбирането, в която отделните случаи взаимодействат или очертават взаимно своите присъствия. Защото още в общия рецептивен фон на двете изкуствоведски зони се намира още една роля на изкуствоведа – може би най-важната, тази на преподавател, който има отговорната задача да споделя и трансформира изработеното в собствения му опит разбиране в дискусия с тези, които идват след него.

I. Съвременното изкуство – зони на теоретически колебания

Бележки към характеристиките на една нова кризисност

В представата за кризисност, която изгражда, този текст използва представата на Ото Карл Веркмайстер за „цитателна култура“ (Веркмайстер 1989). През 80-те години на XX век изследователят наблюдава съвременната култура, която от позициите на благосъстоянието успява да загърби кризите, без обаче да има намерение и без да е в състояние да отстрани техните дълбоки обществени основания. Вместо това „цитаделната култура“ действа като стабилизатор на кризите, а впоследствие – и като норматив, който е вече извънестетически. Това, което виждаме тридесет и пет години след тази удачна формулировка, се променя единствено в условията на плурализиране, така че днес свързваме и противопоставяме множество „крепостни култури“ и в зависимост от връзките изграждаме своите вече-не-естетически нормативи.

В своите части „Бележките“ се насочват най-напред към трансформирането на представите за естетическо след знаменитата статия на Хайдегер за произхода на художественото произведение (Хайдегер 1999), в която философът снема метафизическото присъствие на творбата в безвремие. Хайдегер предприема това снемане във време, в което модернистичният авангард вече е провел своя радикален отказ от естетика. От съществено значение тук е насочването на проблема към дефинирането на „естетическото различаване“ (съответно „неразличаване“), което прави Гадамер (Гадамер 1999). На свой ред феноменологическото възприемане на естетическото при Гадамер има съществена роля в изграждането на основанията на рецептивната школа в Констанц.

Вторият раздел в „Бележките“ поставя като свой проблемен възел популярното и у нас съчинение на Артър Данто, проблематизиращо края на историята на изкуството (Данто 2001). Това, което статията надгражда над вече случилата се рецепция, се състои в два основни момента: сблъскването на различните възможни прочити на текста на Данто и тяхното динамично съотнасяне спрямо продължаващата (и след края на историята на изкуството) художествена практика.

Третият раздел на „Бележките“ е посветен на друг „изход“ от институционално приетото за равновесно състояние в съществуването на произведенията на изкуството: тук наблюдението поставя въпроса какво се случва след края на представата за автономност на творбата. Налагането на творбата в нейната собствена автономност представлява основополагащ фактор за изкуството и неговото самосъзнание. Но ако днес то продължи да настоява на това място като своеобразна ритуална самоцел, би пропуснало досега си с множество зони за въздействие и комуникативни възможности (Улрих 2023).

Като характерни примери за присъствието и въздействието на произведенията на изкуството в условията на разнопосочна, „цитаделно“ стабилизирана кризисност са избрани „Houseball“ на Клас Олденбург и „Биркенау“ на Герхард Рихтер. Тези примери показват как съвременното изкуство работи с интегриране на разликите и дистанциите, включва различни дискусионни полета, без (за разлика например от историческия авангард) да изисква непременно отношение към обществените полемики. То често взима отношение към актуална или модна проблематика, и то по такъв начин, който се разполага отвъд утвърждаването и снизяването. Художественото произведение днес присъства със своята знаковост и структурираност в градското пространство и го съставя или поне съдържа потенциал за такова съставяне. Това също се вижда в двата примера, в които произведения, принципно ирелевантни по отношение „високо“ – „ниско“, заемат възлови и симптоматични места в публичното пространство и с това заемане заговарят анонимния минувач или посетител, но и запазват дистанция, успяват да „надрисуват“ себе си и да присъстват в дистанция.

„Снемане на отношението между революция и еволюция в историческото изучаване на изкуството“

Статията отчасти връща наблюдението към началните теоретически колебания, като си поставя за цел да балансира между радикалния научен релативизъм, дистанциращ изследователите от себе си във време, в което от всяко човешко действие се изисква да има своите резултатни измерения, и опасностите на един нов сциентизъм, който се налага (не само у нас) изкуствено в последните години.

В своята конкретика разработката наблюдава отношението между революция и еволюция като непосредствен резултат от научния детерминизъм, доминиращ общественото мислене на XIX в. Това обвързване е още по-трайно стабилизирано от обстоятелството, че в своето значение понятието революция представлява прекъсване на детерминистичната обусловеност, връщане към един порядък, в който нещата са разположени сами по себе си, извън своята вътрешна или външна систематичност. В позицията на статията се настоява, че историческото разбиране за изкуството снема (или в известен смисъл обезсилва) отношението между революция и еволюция, като въвежда едно процесуално разбиране на художественото произведение. Това е разбиране, при което границите на еволюционните последователности и тяхното нарушаване/престъпване се определят и сплитат в порядъка на интерпретацията, а не в сферата на продукцията. Впрочем самото обстоятелство, че двадесет години след началото на XXI век научни форуми у нас все още поставят за обсъждане проблема „революция или еволюция“, показва, че българската наука тъне в особено дълбока глухота.

„Приносът на Макс Имдал за една цялостна археология на виждането“

Текстът предприема опит да очертае един работен концепт, който да съчетава постиженията на Хамбургската иконологическа школа (Варбург, Панофски), рецептивната естетика и науките за образа (Bildwissenschaften). Фокус на този раздел е въведеното от Имдал понятие „иконика“ и възприемането на виждането като комплексен процес.

Макс Имдал е първият изследовател, който още от средата на 60-те години на XX век се занимава интензивно и комплексно с визуалния образ както в отделни интерпретации на картини, така и в теоретически разработки. Неговото присъствие е особено важно в следвоенното изкуствознание, защото фигурата на Имдал – от една страна, свързва различни изследователски подходи, които са актуални в един или друг момент в динамичните разбирания за същността на произведението на изкуството през XX век, и – от друга страна – със своите концепции преодолява тяхната едностранчивост и само частичната им приложимост. Работата навлиза пряко в методологията и инструментариума на изследователя във връзка с анализа на

произведения Джото (Имдал 1988). Цел на това непосредствено наблюдение е не толкова представянето на самото изкуствоведско постижение, колкото ярката отчетлива дидактика, която настоява, че методологията на Имдал е особено пригодна за целите на обучението на млади специалисти в широката област на визуалната култура.

Присъствието на Имдал е важно за настоящата работа и като ярък пример на изследовател теоретик, който участва активно и в кураторски проекти.

„Роли и езици в съвременното българско изкуствознание“

Текстът завършва първата част от работата, като щрихира (не)възможностите на българските изкуствоведски разработки да разговарят помежду си и да изграждат общ разказ за случващото се в областта на съвременното изкуство. За тази цел са разгърнати няколко модела, които изглеждат херметично затворени в своята изразност и самодостатъчни. Сами по себе си всички тези подходи имат своите основания. Но в качеството си на езици общуват „поотделно“ с конструкта на традицията или се разполагат като ирелевантни спрямо неговото развитие. Тези модели са представени бегло в подзаглавията „Пътищата на теорията“ (Попов 2021), „Пътищата пред историята“ (Маринска 2020), „Езикът на мемоарното присъствие в историята“ (Джурова 2020) и „Езикът на афирмативната критика“. Според позицията на дисертационния труд, в последния от тези модели може да се открие кризисното усещане, във връзка с което Хайдегер очертава опасността изкуството на бъдещето да бъде мислено доминантно или изцяло като преживяване – обстоятелството, което ще върне възприятието в метафизическата обсесия на класическата естетика.

II. В търсене на интервалите между образите: исторически и съвременни прочити

Втората част на работата е посветена на конкретни изследователски проблеми. При всеки един отделен случай обаче е търсена погранична ситуация спрямо жалоните на първата част. Казано с други думи, тук анализът не търси пулса на шедьоврите, а се стреми да набележи как се постига и променя разбирането за изкуството. За тази цел художествените проявления са възприемани в колебанията: като естетическа конкретизация, като историческа принадлежност (или – напротив – като извънпоставеност, непринадлежност), като поставена под въпрос автономност.

Изложбата „Дегенеративно изкуство“ – проблеми от историческа и съвременна перспектива

Примерите се откриват с материала за изложбата „Дегенеративно изкуство“ (1937) – единствената отделна разработка, която отчита значима историческа дистанция спрямо времето от навечерието на Втората световна война. Изложбата представлява безпрецедентен рецептивен феномен, при който са впрегнати свръхусилия, за да се посочат негативни художествени проявления и по такъв начин – напълно съзнателно – се дава лошият пример за изкуство, като това изкуство следва да се поругае публично чрез експозицията, а след поругаването разправата с изложените произведения продължава по други, далеч не толкова прозрачни, публично видими начини. Любопитно е да се подчертае как това макро-произведение се явява само по себе си Gesamtkunstwerk (комплексно, цялостно произведение на изкуството) – чрез този си модел то присъства и общува с традицията, като при това извежда връзката с миналото като основна своя цел. Статията дължи своята гледна точка на мащабното изследване на Чавдар Попов за тоталитарното изкуство (Попов 2002). В този смисъл изложбата „Дегенеративно изкуство“ се наблюдава като отчасти извънестетическо явление, като такова привилегировано в манифестните си основания представление, което – точно както подобава на един модернистичен проект – заличава разликата между произведението и живота и предоставя на ритуала възможност за самостоятелно съществуване.

Бодрияр и фотографията

Случаят с текста за отношението на Бодрияр към фотографията също описва погранична ситуация. Пътят на философа страстен фотограф към концепцията му за природата на изображението преминава през няколко от основните за неговото творчество ядра. Първо, през описваната от него система от симулакруми – своеобразни знаци-стоки, копия без оригинал в своята имплицитна памет, които обезсилват действителността и я потапят в една интегрална и неразличима хиперреалност. Второ, чрез критиката на медиите, които използват изображенията и техните продуценти за своите непосредствени идеологически цели. Трето, през структуралистичния му интерес към обекта (или – по-точно – към функционирането на обектното), към формирането и изтриването на неговите значения. Оттук и изображението е любопитно за Бодрияр като структура и като отношение на знаци. В почти всички свои работи той задава въпросите какво се случва, когато референтът или сигнификантът изчезне, т.е. когато зад знака вече няма нищо, какво се променя в комуникативната ситуация, когато посланията се излъчват (от медиите), а нямат насоченост към определен получател. В този план философът търси структурата на изображение, което да съответства на идеала на сюрреалистите за автоматично писане – израз на еднократността на света.

Документално и реалистично във фотографията на Борис Михайлов

Примерът върху творчеството на Борис Михайлов продължава изследването на природата на фотографското изображение. Фотографиите на Борис Михайлов поставят значими въпроси за същността на фотографската медия като този за характерната разколебаност на изображението между документалното му разполагане и неговата преднамереност, за присъствието на фотографията като налична в отминал момент действителност или като изкуство, за наличието или отсъствието на конотативно кодиране във фотографския образ, за разгръщането на значението на фотографския образ между единичното изображение и серията кадри. Наред с това тази проблематика се разполага като дискусионно значима изобщо за медията на фотографията като „послание без код“ (Барт 1991). Разработката обръща внимание на проблема за любителската фотография – както като специфика на

медийните настройки, така и като своеобразно алиби за техническа (вместо идеологическа) неопитност. Изложението разграничава двата основни периода в работата на Михайлов, като откроява играта на непреднамереност и отстранение във времето до 1990 г. и насочването към социални стереотипи, поведения и кодекс на виждане (Зонтаг 2013) от годините на разпада на СССР насам. Представено е как концептуалната преднамереност на реалистичната насоченост е в състояние да достигне до екстремните внушения на гротескното. Две съвременни социокултурни идеи биват въвлечени като контекст в анализа на фотографските серии в текста: представата за съпротивляващото се на процеса на своята приватизация колективно тяло (Михаил Риклин) и реториката на „двойното след“ [след революцията – след разпада на СССР] (М. Тупицина).

За присъствието на Георги Божилов-Слона в българската визуална култура

Примерът очертава основите за цялостен поглед върху творческото наследство на един от най-значимите български художници от последните четири десетилетия на XX век. Работата проследява основните проблеми в художественото развитие на автора – жанрова динамика, тематични вариации, стилови особености. Тези опорни точки за изграждането на представата за художника са съотнесени спрямо националния контекст и успоредно с това са мислими и на фона на художествените търсения от 50-те и 60-те години на миналия век в Европа. В своята задача разработката съчетава непосредствен аналитичен подход и опита за набелязване на обзорна перспектива.

Като се изплъзва последователно на различни системи за разполагане в едно привнесено отвън разбиране, но също така и като се противопоставя на тенденциите за снемане на разбирането като същностна творческа процедура, Георги Божилов изгражда собствена систематичност. Тази систематичност обаче не е настроена в режима на творческата му разпознаваемост, нито е свързана с очертаването на неговото артистично развитие през годините. Изобщо вътрешната яснота в картините на Слона не отпраща към възможности за класифициране и не предизвиква тълкуване, а създава и уплътнява връзки и инфраструктури в тъканта на самото творчество. Потенциалът на тази яснота изтръгва наблюдателя от автоматизма на

гледането, изправя го пред стъписване в своя концептуален лаконизъм. Мълчанието изгражда своя естествен дом особено отчетливо на фона на пълнотата на пластическите гласове в произведенията на художника. – Тук се основава вътрешната предизвикателност на неговото творчеството – неуловимо за привичните процедури на разбиране, несъвместимо с обичайните алгоритми на представяне. С името на Георги Божилов – Слона се свързват значими трансформационни процеси в българското изобразително изкуство след края на 50-те години. Но и тези процеси стават неподвластни на еднозначно посочване или назоваване, завръщат се към наблюдателя като неразпознаваеми.

Сантименталистът конструктивист между епохите. Живописта на Андрей Даниел

Статията „Сантименталистът конструктивист между епохите. Живописта на Андрей Даниел“ наблюдава фигурата и творчеството на значимия български художник като погранично, но и синтезно явление. Формирането и разгръщането на Андрей Даниел като художник се случва в контекста на динамични промени в разбирането за световното културно наследство и в перспективата на интензивно преосмисляне на националната традиция. В този смисъл търсенето на междината в надслова на неговата ретроспективна изложба е не толкова в разполагането на творчеството му в някаква историческа рамка или в нейното разчупване, колкото в активността на творческото съзнание на художника към преосмислянето на процесите, в налагането на усещане за присъствие в условията на постоянна променливост и вариативност. Усещането за междинна разположеност се осмисля допълнително и от трайното присъствие на Андрей Даниел като преподавател по живопис в НХА – един от малцината, които възприемат и ценят процеса на обучение именно като интензивна вербална споделимост, като постоянен и неизменен път както за ученика, така и за учителя, а не като измерение на предназначения за предаване занаят. Самата творба на визуалното изкуство е в представите на художника една вариативна следа – подобно на партитурата на музикалното произведение, която получава своя образ в интерпретацията на изпълнителя и в сетивата на публиката.

Не на последно място представата за междинност се съдържа в осъзнаването на ролята на XX век като собствен хронотоп – времепространство на разнопосочно и контроверсно въздействие, на оформяне на цялостен светоглед, творческа идентичност и представа за съвременност. XX век е домът на Андрей Даниел, в него художникът се чувства пълноценен и в състояние на динамично свързване със световната култура. Спрямо XX век художникът изпитва чувство на характерна посветеност. Сами по себе си промените около 1989-та година са само съкратен израз на топоса на века, събирателна леща на тази противоречива и вдъхновяваща цялост – мисловната конструкция-ателие – релация „между“, повдигната на степен.

Неслучайно Андрей Даниел избира музиката като образен дериват на XX век (в програмната творба „Музиката на XX век“): чрез нея той дава израз на нестройното съвместяване на различни поетики, почерци, стилове, индивидуалности, построения.

„Истинската драматургия се съдържа в живописта“. Опит върху експлицитна поетика на Андрей Даниел

Текстът предприема опит да представи систематично някои основни постановки на художника относно разбиранията му за същността на изкуството и по-конкретно на живописната медия. В своите текстове и изказвания, а по производен начин и в своята практика, той настоява, че не личностите и възгледите им, а самите изразни възможности на човека в изкуство (и в частност на живописта) са в състояние да преодоляват границите, да осъществяват себенадмогване в личностен и продукционен смисъл.

Живописта в представите на Андрей Даниел не е нормативен художествен вид. Самата история на нейното развитие е проникната от диалогичен сблъсък на идеи, представящи различните ѝ функционални възможности като медия. За целта са използвани основно публикации на художника – самостоятелни текстове и разговори в специализирани издания.

III.Съвременното българско изкуство през призмата на Национални есенни изложби

В този раздел са представени събраните авторски текстове от следните дванадесет изложби: Концепции за образа (2008); Форсиране на избора (2013); Отстранени системи (2014); Ан пасан (2015); Плацебо (2017); Отвъд повърхността (2018); Поетика на образа (2019); Места до поискване (2020); Прагове и белези (2021); Споделено пространство (2022); Функции на състоянието (2023); Приземяване (2024).

Концепции за образа (2008)

Човекът винаги е общувал с останалите на първо място с размяна на образи. От незапомнени времена хората имат съзнанието за магическата функция на езика като средство за произвеждане на картини. Днес обаче тези картини изглеждат окончателно напуснали уюта на първоначалния си синкретизъм. В своята самотна единичност те вече не могат да означават всичко за всеки посветен. А и представата за „посветен“ е различна. Ако старата сакрална посветеност е предоставяла единствен ключ към единната „картина на света“, днес може да говорим само за частични „картини на света“, за които сме обречени непрекъснато да търсим ключовете. Или да сменяме ключовете, когато заподозрем, че някой друг може да е получил достъп до нашата частна картина на света.

Отдавна си е отишло и взаимното внимание, стоящо между някога синкретичния магически образ и неговия адресат. Днешните визуални послания до едно плуват в анонимност с надпис „до поискване“, макар вече да са изоставили надеждата, че някой ще ги поиска. Изглежда, че интимността на пожелаването се е преселила завинаги в приказните образи. Съвременният човек достига до образите изключително като потребител – приема ги, без да се интересува нито от техния път до него, нито от своя път до тях. Така както човек влиза в супермаркета за хляб и мляко и незабелязано и за самия себе си излиза оттам с пълна количка продукти. Усещането, че светът е супермаркет за образи съществува отдавна; отдавна то е превърнато в централен проблем за съвременното визуално изкуство, в на свой ред

добре тиражирана визия с добър търговски вид. Значително по-рядко са намирали израз отношенията между различните неща, които наричаме образи или картини, парадоксите на тяхното произвеждане и консумиране. Защото докато потребителят на стока не променя нейната същност, а само я потвърждава, потребителят на образи винаги налага своя отпечатък както върху възприетото, така и върху всяко бъдещо произвеждане на образи. Затова (а не например поради глобализацията) не съществува човек – било той и най-заклетият атеист, който да се е отказал, да е успял да се изолира от визуалния потоп на непрекъснато пресичащите се и наслагващи се образи.

Форсиране на избора (2013)

Миналото на човешката цивилизация гледа на избора като на оръжие на съдбата. В класическата античност на героя му се предоставя възможност да избира, за да може да сгреши. Така героите биват изправяни пред загадки, пред изглеждащи понякога напълно неразличими, понякога предизвикателно неравностойни пътища, пред решения, в които сякаш за първи път освободилата се човешка воля се втурва да избира сама. В този съдбоносен момент на избора героят трябва да заложи по правило не на рационалното знание, а на опиращата сякаш в произвола игра, не на придобитото и наученото, а на гадаенето. Възможностите героят да спечели избора – тази предизвикателна игра със съдбата, се заключват най-често в това той да успее да избегне избирането. Идеалът на античността – животът в умереността – минава оттук: влизането в процедурата на избора, но същевременно и оттеглянето от него. В еднаква степен се наказват крайностите на пасивността в неучастието и дързостта на непомерния избор. Така в античните сюжети – от Икар до Едип – се наказва не за действията, а за изборите.

Културната история помни и предава тази боязън пред избирането като сблъсък с нечовешки сили, като сляпа игра със съдбоносното. „Животът е трудна игра, тъй като трябва непрекъснато да теглиш отново и отново карта по карта, като при това не знаеш кое е коз“, пише през 1801 г. Хайнрих фон Клайст до полусестра си Улрике. Десет години по-късно ще изпрати до нея последните писма, с които се разделя със света, след като е тръгнал по пътя към смъртта – избор, разположен отвъд всички избори.

Приблизително по същото време Шилер посочва играта като израз на пълнотата на човешките възможности, като при това акцентът пада върху интензивната процедура на избиране. Играта с перманентно провеждащите се избори е основна форма за намиране на смисъла, както и най-прекият път към формулирането на индивида. По такъв начин времето на романтизма, изграждащо основите на съвременното хуманитарно знание, поставя в динамично равновесие на везните на човешката активност рационалните действия и ирационалните избори. Работата, целевата активност, от една страна, срещу свободните избори на играта, от друга.

По такъв начин човекът е уязвим в своя избор, защото като решава измежду крайности, той ги проектира върху пластове от невъзможност: невъзможността за обозримост между алтернативите; невъзможността да се поеме по повече от един път; невъзможността да се отиде отвъд своя собствен край.

В Новото време налагането да се избира става все по-интензивно, защото човешките дейности (а с това и ценностите) се отдалечават взаимно. На практика това намира израз в доминирането на времето над пространството. Защото да се избира означава да се преодоляват разстоянията, да се събират в едно различни пространства. Вече изглежда невъзможен античният идеал – човекът да се отклони избора, да избегне крайностите, като се потопи в умереността. Ускорението, което Новото време налага, се явява непосредствен резултат от форсирането на изборите. Сега вече не само картите от наблюдението на Клайст се раздават по-бързо, но и всяка от тях е коз в една различна, херметично затворена в себе си ценностна система. Само изборите могат да изграждат мостове между отделните ценностни системи.

В своето съчинение „Техника и наука като идеология“ Юрген Хабермас наблюдава комбинирането между работа и интеракция като ключов баланс на всяка човешка активност (Хабермас 1968). В тази връзка той разделя работата като резултат от насочени инструментални действия, от една страна, и като резултат на рационален избор, от друга. Докато инструменталната активност се насочва към технически правила, на емпирическо знание, тоест се основава на прогнози за наблюдаеми събития, процедурата на рационален избор се ориентира към стратегии, които се базират на аналитично знание. Така наред със своята изначална принадлежност към

територията на играта днес изборът се явява още процедура на насочването, на преноса, на свързването, на разбирането.

Отстранени системи (2014)

Отстранението е процедура на виждането и мисленето, при която субектът наблюдава съществуващото в качеството му на обект, независимо от неговите потенциални трансцендентни или ценностни измерения. Нещо повече – постепенно в хода на отстраняване субектът на наблюдение започва да възприема самия себе си като предмет на познанието, започва да открива в себе си структури от това, което наблюдава. Защото това, което мислим, това, което говорим – подобно на това, което създаваме с действията си, е винаги нещо различно от нас. Независимо до каква степен притежава съзнание за разколебаването между субект и обект в този процес, човекът – предпоставка за всяко предметно мислене, не е в състояние да заличи въздействията на парадокса. Така във всекидневната си дейност този, който вижда, разбира или обича, снове непрекъснато между приближаване и отдалечаване. Първата процедура носи вживяването, обсебването, влюбването, втората – описването, рефлектирането, разбирането. Ходът на приближаване налага употреби, установява норми. Отстранението обяснява употребите, коригира нормите. В режима на приближаване предметите и хората излъчват – при отстраняването те осветяват.

Макар да е била винаги налична, тази динамика в отношенията на приближаване и отстраняване е особено актуална в съвременното изкуство.

Със своя надслов „Отстранени системи“ проектът на Национални есенни изложби 2014 събира не само участващите автори и техните произведения, но и един кръг от възможни подходи към съвременното изкуство, в който явленията рефлектират върху собствените си основания, наблюдават се, обясняват себе си. Това разполага произведенията не в тяхната затвореност – в една нарцистична самодостатъчност, а във възможностите им да заговарят, да включват в потенциалната си среда други произведения и интерпретационни нагласи и в същото време да бъдат отстранени спрямо тях. Тук влюбването протича парадоксално успоредно с дистанцирането, присъствието на другия идва заедно с предоставяне на съответното място, в което той

е монтиран. Другият бива разчетен подобно на интегрална схема, а вчувстването е насочено към самите връзки в неговата схема, към процеса на тяхното апликиране в новото пространство, като при това отделните хоризонти запазват своите очертания. Произведенията рисуват други произведения, като се отстраняват от тях и по такъв начин се завръщат към себе си. Синтезиран израз на това отношение е класическата художествена фигура на присъствие на картина в картината. В опита на „Отстранени системи“ засичащите се в различни плоскости една спрямо друга рамки образуват мрежа, която се самосъздава наново, регенерира в отстраняването от самата себе си.

В последните десетилетия мисленето за изкуството е силно разколебано в своите основания. Зад опитите на всеки цялостен поглед стои интуитивното усещане за „края на изкуството“ (Данто 2001), за необходимостта от принципно нова ориентация, за ново възприемане не просто на изкуството, но същевременно и на света около нас. Изкуството и светът стават едновременно мислими чрез понятия като „перформативен обрат“, при което същността на произведението се поставя в процеса на неговото създаване и в жестовете на публична интеракция, или „иконичен обрат“, при което произведенията на изкуството се създават и възприемат в условията на визуална комуникация спрямо всички останали образи на света. Представата за „Отстранени системи“ предполага да се говори за „автопоетически обрат“.

Една жива система развива всички функции на своето съхранение от самата себе си, като записва импулси от околната среда и ги отчуждава от първоначалния им произход, като ги преработва единствено по своите вътрешни закони. Това се отнася за различни сфери на човешкото познание, например в биологията (на равнището на нервната система), в социологията (при саморегулирането на обществените отношения), в информатиката (при възможностите дадена подпрограма да извиква една своя предишна версия), в изкуството (във връзка с изградената от самото произведение автономност). Автопоетическите системи са продукт на собствената си организация, при тяхното рекурсивно самосъздаване се изтрива разликата между производител и произведено. Вълшебството на самопораждане е общото между порасналата нова опашка на гущера, системата на обществения договор (с доброволно пожертваната – подобно гущеровата опашка – свобода) и едно

художествено произведение, което създава самото себе си само въз основа на вътрешната комуникация между съставните си части.

И така, проектът „Отстранени системи“ избира да мисли произведението като комуникационна структура. Когато преди около три десетилетия Никлас Луман разработва своята медийна теория, той поставя в основата ѝ тъкмо понятието автопоезис. Регенерирането и в този смисъл продължаването на живота на системата се осъществява единствено чрез комуникативните връзки между съставните ѝ елементи, а не от елементите на външния свят, които тя представя. „Системите на масмедиите работят въз основа на допускането, че собствената им комуникация ще бъде продължена в следващия час или на следващия ден. Всяко предаване обещава следващо предаване. И никога не става дума за репрезентация на света, какъвто е в даден настоящ момент“ (Луман 1996). Така комуникативните системи не се разглеждат като отворени, получаващи непрекъснато импулси „отвън“ и реагиращи на тях, а като „оперативно затворени“, изграждащи външните продукти на околната среда чрез собствени операции.

Ан пасан (2015)

Ан пасан е концепция за това как художественото произведение е замислено и изпълнено във взаимното преминаване на обект и субект. Наред с това произведението се случва в крехката и мимолетна територия на преминаването и трае в неговите граници. По такъв начин то се явява непосредствен продукт на погледа и ситуацията, на безкрайната игра на предварителни рецептивни артикулации и фиксирани в мига конкретизации. Ан пасан е не само начинът да се мисли потенциално възможното като реално присъстващо и налично, но и да се надграждат неговите бъдещи възможни проекции и рефлексии, да се проследи в миниатюра неговият разказ. По такъв начин индивидуалността на наблюдаващия (субекта) преодолява своята единичност и разтваря своите контури в потока на една преминаваща обектна множественост – аз-ът колонизира пространството и се транспонира, придобива фигурата и оптиката на другия в тъканта на преминаващите визуални образи.

Случващото се мимоходом в сетивността на възприемателя снема съзерцанието като класическа школа за алтернативно поведение на модерния човек. Разхождащият се човек трасира с преминаванията си класическата модерност от декадентски (съзерцателен) тип в образа на дилетанта – странстващият с цел самоусъвършенстване, едновременно обект и субект на изкуството, крачещо художествено произведение, автор и артист на собствения си живот. Най-новото време динамизира допълнително модела, създаден от артистичния потенциал на този тип, като изключва естетическата доминанта. В концепцията ан пасан единичността на някогашната контемплация се разпада и множество възможни съзерцателности пулсират в различни посоки, освободени от апелите на естетическото, и напускат някогашния дух на мястото в желанието си да заемат и наситят преминаващите полета, да създават преносими, комуникативно активни пространства на погледа.

Ан пасан е и матрица на възприемане, която поставя остро въпроса за съдбата на авангарда. Когато след дълга походна отсечка един армейски авангард се е откъснал твърде напред, той лесно бива обграден по фланговете и/или унищожен (усвоен) от противниците. Така преминалите твърде напред части престават да бъдат авангард, докато в същото време техните противници са захранени с прерогативите на авангардното. Така на междинните (общи) погранични полоси внезапно възникват светове. Макар да съществуват само в имагинерния сблъсък на идеите, линиите и намеренията, в абстрактната относителност на преминаването, на сплитането на траектории и контури, в комбинаторната, а не в естетическата пълнота, тези светове все пак настояват по свой начин на красивото. Красотата ан пасан се състои в това, че човекът винаги ще мечтае да бъде едновременно тук и някъде другаде, едновременно сам и с всички останали, да потегля, въпреки че знае, че никога няма да е в състояние да напусне себе си (окончателно).

Плацебо (2017)

Това, което в сферата на здравия разум, разделяща здравото и болното състояние, изглежда парадоксално, е напълно естествено и продуктивно в света на кризисните възприятия и в частност при възприемането на произведения на изкуството. Тук проблемната за балансиране представа между различните състояния се определя с

понятието оперативна криза – нещо, което на езика на комуникациите се нарича смущение. Автопоетическата система на всяко художествено произведение оперира неизменно в условията на редица смущения: в буквален план като технически несъвършенства на записа или като небрежно „разсейване“ на снимащата „от ръка“ камера; във фигуративен план като разкриване на сюжетната недостатъчност или като празни места в наративната обвързаност на единичното изображение с целостта. При това оперирането се осъществява не въпреки смущенията, а тъкмо благодарение на тях. В системата на художествената творба неизменно се изобретяват и предлагат лекарства за несъществуващи болести. Преболедуването, играта между състоянията (съответно между отделните видимости) е едновременно същност както на произведението, така и на неговото разбиране и цялостно възприемане. В рамките на тази игра дисбалансът може да е условие за стабилността. Нещо повече, уникалността, която се носи от произведената в системата на произведението разлика, може да бъде удържана за миг единствено чрез смущенията. В резултат на този процес на преплетени въздействия визуалният образ успява да се еманципира от своята медия, да я напусне и да наложи самия себе си като медия едновременно като посредник, средство, но и среда на художественото внушение. В този смисъл освободените от медиен (или медиален) натиск заявки на произведенията, които твърдят „аз ще подействам“, налагат един лечебен артистичен произвол на избора подобно на плацебо ефект.

Отвъд повърхността (2018)

Всекидневният език е положил систематични усилия, за да развие пренебрежително отношение към повърхността. Редица изрази отказват на всичко, свързано с повърхността, не само наличието на същностни битийни измерения, но и всеки опит на различието и разнообразието, на физиономичното и характерното. Това, което се определя като повърхностно, бива ценностно обременено като плоско и в този смисъл неспособно да търси пълнотата. Напротив, опитът на дълбинното, на цялостното осмисляне, на проникването в същността трябва да се откаже от наличностите, които се предлагат от/на повърхността. Тук езикът предлага компенсаторно прехласване пред дълбинното за сметка на повърхностното. Когато се говори за нещата, които

остават под повърхността, в израза имплицитно се съдържат внушения за сетивна слепота, за скрити от очите на непосветените тайни, които биха могли да ни се разкрият единствено в лоното на някакво особено състояние, което само по себе си – като в магически театър – кара нещата да придобият плътност и да напуснат предустановените си очертания.

Едно от същностните основания за изучаването на визуалните образи е необходимостта от преодоляването на този залегнал в западната култура стереотип. Впрочем нека кажем със собствения език на този стереотип: нагласата за конфронтацията на повърхностно и дълбинно е залегнала твърде дълбоко в тази култура, което – пак според означаванията в този език – означава, че нагласата е твърде непосредствено свързана със същността на културата ни. Мисленето за видимостите в света чрез категорията визуален образ е в състояние поне отчасти да реабилитира повърхността като платформа на разбирането, като надмогне разделянето на световете върху повърхността от тези под повърхността и да освободи видимото от чувството му за трансцендентална малоценност.

В природата на визуалния образ е залегнало едно ключово отношение: от едната страна в това отношение стои идеята за обозрима цялостна повърхност, а от другата се разполага всичко останало, което обвързва тази повърхност с други събития, с пространства и реалии. В този план уникалността на художественото произведение се съдържа в свързването между нагледното цяло и това, което е заложено в отделните предназначения на цвета, на формата, на фигурата, на перспективите и гледните точки. По такъв начин повърхността на изображението се превръща не просто в проекционен екран, а в контактна зона на различни разбирания и сюжети, на различни следи.

Наред с играта на множеството проекции, скрити под повърхността, и носещите своето материално измерение светлосенки, в боите, в камъка, върху дървото или платното, върху светлочувствителни носители или дигиталния екран се показва винаги и нещо друго: погледът, гледната точка, смисълът – тъкмо това, което се нарича образ. Тази природа на визуалния образ е едновременно единична и загадъчно-неуловима, разполагаща се между сигурната фактология и ефирните

блянове. Визуалният образ е парадоксът на една реална недействителност и този парадокс се задава от възможностите, заложени тъкмо в повърхността.

Поетика на образа (2019)

Поетика на образа е проблемен фокус, който представлява максимално широка творческа платформа, свързана с възможностите за произвеждане на художествени значения. Чрез него биха могли да се изразят механизмите, които в своето комплексно сработване задават облика на един визуален образ в неговата веществена, рецептивна и историческа светлина.

Визуалният образ може да се опише като силово поле, което в темпоралните рамки на своето медийно излъчване фиксира определено състояние от даден процес. На крехката и неустойчива територия на това състояние са отпечатани множество следи, в него се пазят проекциите на разнопосочни противодействия като например сблъсъкът между същността и проявлението, неразтворени остатъци от връзки, преноси и прекъсвания.

Поетиката отдавна е напуснала уютното си присъствие в сферата на изкуствата като рецептура на правенето. Изоставила е и широкия чадър на естетиката заради твърде ангажиращата и стесняващата яснота на нейните категории. Днес поетиката блуждае между различни инстанции, между медии и зони, които никога по-рано не са принадлежали на изкуството. Поетиката на образа се явява по необходимост във все по-трудни за дефиниране ситуации – явява се не като арбитражна или класификационна система, не като авторитетна норма, която да посочва как се държи произведението на изкуството в условия на пълна медийна несигурност, в нестихващата процесуалност на едно вавилонско стълпотворение на образите. Поетиката на визуалните образи днес може да се мисли като подвижна платформа за свързване и комуникация между визуалните провокации. На практика поетиката решава коя визуална провокация е успяла да се стабилизира макар и за кратко в образ (всеки визуален образ е илюминация на самия себе си) и коя е потънала обратно във визуална тъма. Отдавна вече не произведенията „отиват“ при поетиката като инстанция и норма, а поетиката търси произведенията – без илюзията, че да може да ги притежава и разполага в систематичните си проекции. В условията на все по-

трудното различаване на художественото поетиката изглежда персонална, преносима и конкретна.

Всяко едно художествено решение и всеки един експеримент не е нито еднократна, нито окончателна постановка: нито в контекста на творчеството на даден автор, нито в рамките на някакви универсални правила на образното изграждане. Решенията и експериментите стават еднократни и окончателни само и единствено в моментното фиксиране на художествения образ в перспективата на неговото разбиране. В този план различните притоци на някогашната поетика се вливат в широката делта на иконологията – мислена като територия, която търси не готовите образи, а инфраструктурата, интервалите между тях.

Места до поискване (2020)

Новото време не спира да изгражда последователни и противоречиви представи за местата: места на сакралното и на съзерцателното, места на паметта, места на домашното и родното, места на пътя и на неуловимите транзиторни пространства, места на отблъснатото и маргиналното, места на труд, на отдих и на развлечение, места на колекции и на дефицити. В своето непрекъснато пулсиране и скриване от погледа, в потапянето си в неосъзнати импулси и поведенчески рефлекси, в пропадането от редовете на действителното местата отдавна са се откъснали от непосредствения си пространствен израз. Те отдавна представляват зони на човешкото съзнание, колонии на мисълта, проекции на възможности, следи от нестихващи колебания. Често тяхното неравномерно присъствие, както и неустойчивото им блуждаене в междинностите се означава с понятието топоси – гнезда за имагинерните релета на междучовешката комуникация, пространства за отлагане и преработване на значения. Биват ли използвани в някое от своите възможни предназначения и конкретизации, топосите се трансформират в разпознаваема конкретика, в артефакти, във визуални образи. Когато тяхното присъствие е трудно установимо и дори несигурно, когато топосите са битийно невкоренени, а тяхното структуриране в съзнанието не намира непосредствена изразна форма, тогава те са места до поискване.

Именно в своето лутане към намирането на израз местата преминават през междинни спирки и метаморфози: нестабилизирани желания, несъсредоточени усилия за себеразбиране, къси съединения в значенията на знаци от разпознаваемата реалност, опити за ориентация в мъглявините, разположени между навсякъде и никъде. Не ние се раждаме, губим, появяваме и изчезваме – явяват се и чезнат местата. Чертаят и означават нашите траектории на съществуване, търсят връзките и посоките вместо нас, аранжират ни като свои пътуващи колекции, като свои колонии, които във всеки момент подлежат на завръщане, които във всеки момент се завръщат. Дори тогава, когато няма къде да се завърнат.

Пол Вирилио – философ, който възприема себе си като дромолог, пише за това, че скоростта е възрастта на света – продължаващото живеене на онази среда, която реално обкръжава човека и определя неговото съществуване. Защото скоростта изтрива местата, кара ги да изчезват и се разполага на техните места. Скоростта прави местата ничии, тя снема редица конструкти като идентичност, произход, биография. Скоростта гони пустотата, пустотата идва на местата, от които се е оттеглила скоростта. В този затворен кръг се поражда очарованието на местата, задейства се притегателната сила от тяхното оттегляне, импулсът на поискване и съпоставяне, на наслагване на визуални образи.

Ментални и въображаеми пространства и сума от визуални образи (или по-точно образни следи, придобили известна степен на устойчивост и систематичност) изграждат местата. Но местата са много повече от този сбор. Те означават самата ситуативна подредба на визуалната фактология, връзките, необходими за собственото си разбиране, разполагането на визуалните образи в процесите, които ги свързват и осмислят.

Прагове и белези (2021)

От незапомнени времена праговете прокарват граници, обозначават пространства, сравняват височини. В изпълняването на своите роли постепенно самите те потъват в пространствено колебание. Праговете са бивши демаркационни линии. Техният потенциал да значат, да определят или да вълнуват произтича от това, че вече са

престанали да разделят. Това превръща праговете в места на ритуала – места на някогашни сблъсъци и отбраняване, над които в сегашното се протягат ръце.

Така с времето образът на прага започва да измерва качеството на пропускливост, възможността за надмогване на различни предели. Междата, която изначално е отделяла категорично „вън“ от „вътре“, започва да контролира равнища, да набелязва условия, да отчита нивата „под“ и „над“. Така представата за прага приема върху себе си една характерна игра на условности – игра на условно разделяне и приобщаване, на разнопосочно движение и съотнасяне с различни дадености. По такъв начин пространствата от двете страни на прага остават все още подвластни на идеята за съпоставяне между вън и вътре, между допуснатото и недопуснатото, но едновременно с това самото прагово пространство се изплъзва от своята двойствена категоричност. След като престават да сравняват и съотнасят, праговете се насочват към процедурите на изпълването и влагането, на рекапитулирането на наличностите.

Към тази разколебаност, идваща от изначални антропологически отношения и архетипи, се добавя и характерната за прага феноменологическа зависимост от гледната точка: векторната позиция на различните страни, посоки и ракурси. Но във видимите днес векторни величини се съдържат някогашните прагови преминавания и стъписвания. Праговете регистрират и помнят, трупат множество различни отвътре и отвън, под и над, превеждат сюжетиката на напускане и завръщане, преобразуват дълбочината на атавистичните и есхатологичните страхове в прагови състояния. Това, което някога е пазело или е подлежало на охрана, се е трансформирало в практиката на множество едновременно присъстващи съотнасяния. Прагове на насищане, прагове на нищета, прагове на преобразуване, прагове на толерантност, прагове на дразнения, прагове на чувствителност, прагове на болка. – Пространствени плетеници от възприятия, перманентно отмествани в някаква посока носещи греди. Плетеница, която оформя структурната субективност и относителност на света. По такъв начин праговете изграждат и изразяват плуралитета на света, като подчертават неговата изначална пограничност.

С особена чувствителност се отличават времевите прагове. Усещането за пограничност на отделни времеви отрязъци, за изпадане в междини между „преди“ и „след“ до голяма степен задава една универсална представа за случващото се.

Рефлексът за подразделяне на времеви цялости – от преминаванията между личностните фази до формулирането на епохи, представлява устойчива, в известен смисъл фундаментална антропологическа обсебеност от търсенето на прагове. Човекът създава внушение за своята вечна готовност към прекрачване, за отключване на терминални парадокси при смените на житейски и творчески периоди, при разполагането на моментите, които мисли и разбира като история.

Споделено пространство (2022)

Силата на споделеното пространство е стаена в неговата скрита многозначност: споделеността между сгради, постройки и съоръжения и техните прилежащи институции, между функциите, прилежащи към отделните пространства в тяхната споделеност, но преди това и между функциите, прилежащи към отделните пространства извън тяхната споделеност, между индивидите, изпълняващи функциите към пространствата във- или извън тяхната споделеност, между времевите участъци, в които индивиди изпълняват функциите към пространствата,… и т.н. и т.н.

Към интимната страна на споделянето е необходимо да се добави още и присъствието му като ритуална практика. Подобно на нафората – получаването на материална частица от сакралната цялост, самото поделено присъствие прави човека съпричастен, потапя го в състояние на споделеност.

Съвременните визуални изкуства имат добре развити сетива за зоналните пространства и тяхното функционално разделение. И успоредно с това – за процесите на сегментиране на човешката цялост, за нейното – вече профанно – накъсване на частици, които само творците са склонни да събират, и то единствено в абстрактната проекция на погледите си. От друга страна честотата, с която тези пространства гостуват и получават споделеност на съвременната артсцена както у нас, така и по света, свидетелства за това, че индивидът все пак носи в своите построения копнежа по аурата на местата. Този копнеж обаче не произтича вече от възможните носталгии на погледа. Подобна ретроутопия изглежда преживяна. Днес импулсът към споделено пространство изглежда като рефлекс на уморени тела, които помнят машинално формулата на собственото си равновесие и са в състояние да я изпълняват дори на сън.

Само че в този вграден в телесната моторика рефлекс остават неразтворени и се пренасят значими частици от културната памет – ехото от някогашните гласове на пространствата.

Функция на състоянието (2023)

Затова „Функция на състоянието“ търси възможности да систематизира и предаде осезанията на крехкия баланс на даден момент, доколкото единичният художествен израз представлява именно такъв момент. Уравнението на състоянието може да се мисли в известен смисъл като израз на момента, като негов идентичностен документ и белег. Но функцията на състоянието би трябвало да може да предаде и проекциите на автентичния човешки опит в даден момент, да носи следи от непосредственото виждане. В противен случай индивидът няма да може да напусне усещането, че някой друг насочва (и дори живее) собствения му живот.

„Функция на състоянието“ има своето значимо място и в изграждането на автопоетическите системи. През 80-те години на миналия век чилийските невробиолози Хумберто Матурана и Франциско Варела разработват идеята за автопоетическата организация най-напред въз основа на примера на единичната клетка (Матурана/Варела 2001). Те наблюдават как всички клетъчни компоненти са взаимно обвързани в континуална мрежа от въздействия. Затвореният автопоетически цикъл се определя от това, че в процеса на клетъчна обмяна на веществата се произвеждат съставни части, които се интегрират в мрежата от трансформации, която ги създава и оформя праг на системата – мембрана, която конституира клетката и самата се включва в този процес на трансформация чрез оперираме. – Ето този праг, тази граница е не само израз на „функцията на състоянието“. Тази „мембрана“ е модел за начина, по който работи художествената творба.

Кризите – подобно на произведенията на изкуството, са също системи с автопоетическа настройка. В този смисъл те могат да се разбират и възприемат като паралелно насочени в своята рекурсивност: и кризите, и произведенията са ориентирани в посока на осъществяването на обратната връзка към самите себе си.

С „Функция на състоянието“ Национални есенни изложби 2023 ще направи опит да върне възприятията на публиката към непосредствената сетивност, чрез която състоянията присъстват като кратък моментен – автопоетически – баланс.

Приземяване (2024)

Днес идеята за приземяване включва сякаш от само себе си отчетлива апелативна структура: отказ от самите усилия по себенадскачане, оттегляне от надмогването на всяка цена над обстоятелства, институции, контексти и индивиди, отрицание на съществуването далеч от познатото и обичайното или в противоречие с природата и естеството. Едновременно с това приземяването отправя – вече в позитивен план – характерен апел за завръщане, за припомняне на една изоставена в миналото нормалност. Казано по друг начин, приземяването чертае по памет позабравените опори на отминала, а вероятно и никога не съществувала хармония. В същото време обаче мотивът за приземяването развива устойчив рефлекс срещу безпочвеното и несъстоятелното, срещу произволното и необоснованото.

Сама по себе си периодически завръщащата се страст на западния човек към природата е част от тази динамична история на трансформации – в действителност следи от завръщането на човека към собствената му природа.

Строго погледнато, представите за приземяване набелязват ясно разпознаваема утопия със своите вътрешни закони и правила, която независимо от настояването на естествената неподправеност и очевидността със сигурност извежда своите значения и сюжети от митологическите корени и представите за инкарнацията – от пространствата на тъмното царство на Прозерпина, в което обаче се случват дълбоки просветления. Това, което се е случило междувременно като развитие, е преносът на значенията на дълбинното в неимоверно разширяващата се повърхност. На тази сякаш безкрайна повърхност на съвременния опит се опира (или се основава) днешният човек и постепенно придобива усещането, че е безсмъртен, защото не вижда дълбочината. И именно тук се разгръща значимата мощ на приземяването, защото в своята перспектива на завръщане то помни: идеята за приземяване използва всичко налично в днешния ден като повърхност (предмети, езици и стилове, готови

истории, комуникационни платформи, туристически дестинации, виртуални реалности), без обаче да забравя праговете на дълбинния опит.

Научни приноси

- Съществен рамков принос на дисертационния труд е удачното съчетаване между задълбоченото разработване на значими теоретически въпроси, изследване на специфични изкуствоведски проблеми и конкретни наблюдения и анализи на произведения от съвременното изкуство.
- Друг общ принос представлява съчетаването на ролята на автора като изследовател – теоретик и художествен критик, куратор и преподавател, който открива и извежда образователните приоритети и проекти, като ги насочва към художествената практика.
- Конкретен принос е теоретическото преосмисляне на мястото и ролята на естетиката като научна дисциплина и нейното отнасяне към произведенията на визуалните изкуства.
- Съществена приносна особеност в хода на теоретическото преосмисляне е акцентът върху историческото разполагане на явленията и – във връзка с него – комплексното включване на постиженията на рецептивната естетика в работата – нещо, което българското изкуствознание не е правило до този момент.
- Тематичният избор на отделните разработки (втори раздел) е оригинален и последователно преосмислен. Той осветява незасягани в българското изкуствознание досега проблеми (като статиите с фокус Макс Имдал, Жан Бодрияр, Борис Михайлов), като същевременно е насочен към общите концептуални послания на дисертацията.
- Принос към съвременната българска художествена сцена представлява комплексният портрет на форума Национални есенни изложби, обхващащ неговото провеждане повече от десетилетие. За това време във форума са участвали със самостоятелни изложби над сто художници и визуални артисти. Текстовете, с които се въвеждат Изложбите, налагат своя почерк с начина, по който се третира темата, както и с пластичния си език.

Апробационни публикации по темата

– Бележки към характеристиките на една нова кризисност. Във: Визуални изследвания. Издание на Факултет по изобразително изкуство на Великотърновския университет „Св. Св. Кирил и Методий“. ISSN: 2603-381X. бр. 3/ 2024, с. 310-321.

– Роли и езици в съвременното българско изкуствознание. В: сп. Стратегии на образователната и научната политика. бр. 6/ 2024. ISSN: 1310–0270. (под печат)

– „Истинската драматургия се съдържа в живописта“. Опит върху експлицитната поетика на Андрей Даниел. – В: Изкуствоведски четения 2022. Изкуство и общество. ISBN: 978-619-7619-22-5. С.: Институт за изследване на изкуствата, 2023, с. 145-152. https://artstudies.bg/wp-content/uploads/2017/04/Chetenia_13_1_23_S_Logo-compressed.pdf

– Документално и реалистично във фотографията на Борис Михайлов. – В: Проблеми на изкуството, кн. 2/ 2022, ISSN: 0032-9371, с. 48-56. https://www.ceeol.com/search/article-detail?id=1049002

– За присъствието на Георги Божилов-Слона в българската визуална култура. Трета международна научна конференция „Наука, образование и иновации в областта на изкуството“. Пловдив, октомври 2021. ISSN: 2738-8956. Т. 2, с. 210-216. https://www.artacademyplovdiv.com/amtii/Konferencii/MNK%20Nauka%20obrazovanie%20inovacii%202022%202%20(Temp).pdf

Литература на автореферата

Барт 1991: Барт, Ролан. Реторика на образа. – В: Ролан Барт, Въображението на знака. Превод: Надя Дионисиева. София: Народна култура, с. 521-562.

Веркмайстер 1989: Werckmeister, Otto Karl. Zitadellenkultur. Über die schöne Kunst des Untergangs in den achtziger Jahren. München: Carl Hanser.

Гадамер 1997: Гадамер, Ханс-Георг. Истина и метод: основни черти на една философска херменевтика. Превод: Димитър Денков. Плевен: ЕА.

Данто 2001: Данто, Артър. Приближавайки края на изкуството. В: Следистории на изкуството. Съст. Ангел Ангелов, Ирина Генова. София: Сфрагида, с. 11-28.

Джурова 2020: Джурова, Аксиния. Изчезващата памет. Срещи по пътя. В 7 тома. София: Класика и стил.

Зонтаг 2013: Зонтаг, Сюзън. За фотографията. Прев. от англ. Хр. Кочемидова, Ю. Антонов. София: Изток-Запад.

Имдал 1988: Imdahl, Max: Giotto. Arenafresken: Ikonographie – Ikonologie – Ikonik. München. (2. Aufl.).

Луман 1996: Luhmann, Niklas. Die Realität der Massenmedien. 2. erw. Aufl. Opladen.

Маринска 2020: Маринска, Ружа. За изкуството. В 2 тома. София: Мултипринт.

Матурана/Варела 2001: Матурана, Умберто; Варела, Франциско. Автопоезис. Организацията на живото. Превод: Ина Димитрова. Във: Философски алтернативи, кн. 5-6/ 2001, с. 40-49.

Попов, Ч. 2002: Попов, Чавдар. Тоталитарното изкуство: Идеология, организация, практика. София: Университетско издателство „Св. Климент Охридски“.

Попов, Ч. 2021: Попов, Чавдар. Въведение в теоретико-историческото изучаване на пластическите изкуства. София: НХА.

Улрих 2023: Ulrich, Wolfgang. Die Kunst nach dem Ende ihrer Autonomie. 2. Aufl. Berlin: Wagenbach.

Хабермас 1968: Habermas. Technik und Wissenschaft als „Ideologie“. Fr./M.: Suhrkamp.

Хайдегер 1999: Хайдегер, Мартин. Началото на художествената творба. Превод: Димитър Денков. В: М. Х., Същности. Съст. Димитър Денков, Христо Тодоров. С.: ГАЛ-ИКО, с. 101-164.