

НОВ БЪЛГАРСКИ УНИВЕРСИТЕТ
ДЕПАРТАМЕНТ ИЗЯЩНИ ИЗКУСТВА
ДОКТОРАНТСКА ПРОГРАМА
„ВИЗУАЛНО-ПЛАСТИЧНИ ИЗКУСТВА“

РАЛИЦА ИГНАТОВА ИГНАТОВА
Фак. № F77946

**ИДЕЯ И РЕКОНСТРУКЦИЯ ПРИ СЪЗДАВАНЕТО И
ВЪЗПРИЕМАНЕТО НА ПРОИЗВЕДЕНИЯ НА
ИЗОБРАЗИТЕЛНОТО ИЗКУСТВО СЛЕД
ПОСТМОДЕРНАТА СИТУАЦИЯ**

АВТОРЕФЕРАТ

на Дисертация за присъждане на научна и образователна
степен „Доктор“ в професионално направление
8.2. *Изобразително изкуство*, по научна специалност
Визуално-пластични изкуства

Научен ръководител:
доц. Михаил Чомаков

Рецензенти:
проф. Станислав Памукчиев
проф. д. изк. н. Ангел В. Ангелов

София, 2017

Авторът на дисертационния труд е зачислен като свободен докторант към департамент „Изящни изкуства“ на Нов български университет – София, със заповед № 3-РК-204, считано от 16.02.2015 г. до 16.02.2018 г. във връзка с решение на Факултетния съвет на Магистърски факултет. Дисертационният труд е обсъден на заседание на департамент „Изящни изкуства“, проведено на г. и предложен за защита.

Трудът се състои от уводна част (въведение), основна част, заключение, библиография, приложение с илюстрации (в отделно книжно тяло). Основната част е съставена от четири глави. Общият обем е 176 страници, библиографията включва 134 заглавия и 44 онлайн източника.

Защитата на дисертацията ще се състои на 25. 09. 2017 г. от 13 часа в зала 111 на Втори корпус на НБУ. Материалите по защитата са на разположение на интересуващите се в канцеларията на департамент „Изящни изкуства“.

СЪДЪРЖАНИЕ

ВЪВЕДЕНИЕ	5
1. Идея и вътрешна същина.	5
2. Предмет, цели, задачи и методи на изследването.....	5
3. Заключение.....	8
ПЪРВА ГЛАВА. ТЕОРЕТИЧЕСКИ ПОСТАНОВКИ.	8
I. Идеята като теория между виждането и търсенето.....	8
I. 1. Оси и връзки.....	9
I. 2. Значимост на идеята.	9
I. 2. 1. Идеята и Азът.	9
I. 2. 2. Естетика и творба	10
I. 3. Идеология.....	10
I. 3. 1. От какви сфери се състоят обществата? Цели и средства.	10
I. 3. 2. Идеята за безсмъртие и идеята за създаване.....	10
I. 4. Постмодерната ситуация.....	11
I. 4. 1. Възход и падение на цивилизациите.	11
I. 4. 2. Характеристики.	12
I. 5. Въпроси и заключения.....	12
ВТОРА ГЛАВА. ИДЕЯ ЗА ИЗКУСТВО	13
II. Какво съдържа тя? Някои постановки.	13
II. 1. Идеи и спекула и спекулативни идеи	14
II. 2. За съзидателната творческа идея, тълкуванието и образа.	14
II. 3. Визуален образ.	15
II. 4. Заключения и въпроси	17
ТРЕТА ГЛАВА. ВЪПЛЪЩЕНИЕ В МАТЕРИАЛ	18
III. Изкуството като материал за осъществяване на идеите.18	
III. 1. Фотография и сюрреализъм.	18
III. 1. 2. Отклонение към киното.	20
III. 2. Черно-бяла фотография и изкуство.	21
III. 2. 1. Сравнение на визуални образи.	21
III. 3. Нематериалност на идеята и знанието.	22
III. 3. 1. Осъществяване в материал.	24
III. 4. Какви са основните изводи?	25
ЧЕТВЪРТА ГЛАВА. ПЕРИОД НА РЕКОНСТРУКЦИЯ В СЛЕДПОСТМОДЕРНАТА СИТУАЦИЯ	26
IV. Пространствено–времева трансценденталност.....	26
IV. 1. Идеята в самата идея за визуални изкуства.	27
IV. 2. Пренос на идеи.....	28
IV. 2. 1. Запад.	28

IV. 2. 2. Изток.	29
IV. 2. 3. Авангард.	30
IV. 2. 4 Квадрат. Черен.	31
IV. 2. 5. Душа и тяло. Изцяло за живописца.	32
IV. 2. 5. 1. Творби и колекции.	32
IV. 2. 5. 2. Автори и творчество.....	32
IV. 2. 5. 2. 1. Кандински и Малевич.....	33
IV. 2. 5. 2. 2. Родченко и Татлин.....	33
IV. 2. 5. 2. 3. Павел Филонов и Велимир Хлебников.....	33
IV. 2. 5. 3. Идейност на историческото време, свързана с бъдещето и вечността чрез космическа и човешка революционна еволюция.	33
IV. 2. 5. 4. Ролята на изкуството. Пророчество. Идея за власт и идея за вечност.....	34
IV. 3. Изводи.	34
ЗАКЛЮЧЕНИЕ	36
СПИСЪК НА ПУБЛИКАЦИИТЕ, СВЪРЗАНИ С ДИСЕРТАЦИЯТА	38
СПИСЪК НА ЦИТИРАНАТА ЛИТЕРАТУРА.....	39
СПРАВКА ЗА НАУЧНИТЕ ПРИНОСИ	40

ВЪВЕДЕНИЕ

В тази част се говори за основанията, водещи до разгръщане на изследването.

1. Идея и вътрешна същина.

Представя се проблемът за изграждащата същност, живота и безсмъртието на идеите (или смъртта на изкуството) посредством живота на творбата.

Идеите са вечни и образци на реалните неща, съществуват като истинско битие (Платон). Отговарят на *истината*. *Идеята* изразява една тризначна същина (същност, истина и битие), свързана с вечността. Тъй като целият смисъл се съдържа в тях, идеите раждат философията. За човека идеите стават форма за изразяване (особено в изкуството) и дават повод за разсъждение (какво представлява безсмъртието чрез изкуство?). Поставя се въпросът за неделимостта (или не) на *творбата* на визуалните изкуства (по причина, че идеята може да играе ролята на „душа“), за нейната материализация и оцеляването на идеите по това време и след това. В светлината на парадигмата на *постмодерната ситуация* може да се потърси *абсолютната истина*, тъй като тя може да бъде потърсена едва след *смъртта на изкуството* (пак перифразирайки Платон). Поставят се важни въпроси, за които не е необходимо да има изчерпателни отговори. По-скоро съставката *пост* в думата „постмодерн“ (според разсъжденията на Жан-Франсоа Лиотар) има смисъл на *процес на анализ, анамнеза, аналогия и метаморфоза, който преработва нещо „първозабравено“*¹.

2. Предмет, цели, задачи и методи на изследването.

Предметът на изследване е разгледан с помощта на теоретичните постановки на Толкът Парсънс, Робърт Кинг Мъртън, Никлас Луман в областта на социологията. За философска основа служат идеите на Платон, Георг Хегел,

¹ Лиотар, Жан-Франсуа. *Заметка о смыслах „пост“*.
http://lib.ru/CULTURE/LIOTAR/s_post.txt

Джон Лок, Имануел Кант и са засегнати вижданията на мислители като Жан-Франсоа Лиотар и Мишел Фуко. Позовавайки се на психоанализата, са отбелязани авторите Ото Ранк и Карл Густав Юнг. Теориите на Арнолд Тойнби, Лев Гумильов, Освалд Шпенглер осветляват историческите процеси като философия и генезис на цивилизациите и етносите. Мисли на Ханс Белтинг са основание за разсъждения в областта на културологията и епистемата. *Картезианският метод – скептицизъм, рационализъм, критика на предшестващата схоластична философия (в случая – знания, откъснати от разсъждения, непроверени от опита), аналитиката на Аристотел, очистване (Сократ), деконструкция и структурализъм* – служат като принципи в процеса на изследване.

Основен разгледан въпрос е връзката между *душата и тялото* (Бенедикт де Спиноза) – атрибути на една субстанция (*дуализъм*). Намесва се *Бог* като висша съзидателна сила, отбелязва се позицията *наблюдател*, набелязва се задачата – търсене на *истина* (почиваща на *основателност*). Но въпросът за душата и тялото се свързва със същината на творението (произведението на изобразителните или визуалните изкуства). Истината трябва да бъде установена чрез *методологично съмнение, единствено чрез съдната способност* (Рене Декарт). Поставят се въпроси, които са изначални и фундаментални за битието. С изведеждането на нови принципи и постулати за научната мисъл в *постмодерната ситуация*, досега съществуващите – плод на метафизичната философия – са ревизирани. Но става дума само за *ситуация* (използват се възгледите на Ихаб Хасан) и от гледна точка на теорията на философията и физиката не би трябвало едно *настояще*, свързано с един определен отрязък от време (ситуация), да продължава вечно (**докога би могъл да продължава, за да не преосмисли основната категория за време и ако това се случи – как да бъде възприето?**)

Битието се състои от различни ситуации (една би съставлявала част от друга)². Тези доводи са в основата за насочване и определяне на проблема като преминаване към *следпостмодерната ситуация*.

Прави се опит за представяне на ролята на *Бог* в областта на изкуствата. Кой е в позиция на *наблюдател*, кой е *медиатор*. Кои са основните атрибути на тази субстанция, определяща творчеството или социалните му проявления в материализиран вид, чрез които аналитично и последователно да се оперира в търсене на *истина*. На тези въпроси се търси отговор чрез разсъжденията от *супрематичната теория* на Казимир Малевич. Така могат да се определят категориите за работа при изясняване на същината на *идеята* и *нейната реконструкция* като въплътени в *творчеството*, *творбата* и заедно с това интерпретирани от различните свързани субекти в системата (обществото) и в изкуството, в постмодерното общество и вече след него.

Чрез разглеждане на идеите като социално действие в обществената структура и преминавайки към тяхното движение в изкуствата, се достига до необходимостта от разделяне на полето на изследване на *Запад* и *Изток*. Прави се връзка на базата на философската мисъл през Имануел Кант и чрез Мишел Фуко (опит за свързване на вече разделените се модели на търсене на истината, приемственост, считана от автора за неизбежна в конкретната проблематика – отново на базата на преосмисляне на ситуацията от гледна точка на друга).

Предметът на изследването е свързан с мисленето, разбирането и виждането в област, която е неподлежаща на точен анализ и обвързана с функциите на дадена *структура* (обществото). Поради това задачата е: да се докаже значимостта на откриване на връзките и смислите в

² Hartmann, N., *Zur Grundlegung der Ontologie*, 1935: „Ситуацията ни принуждава да взимаме решения, а свободата се състои в избора им.“

развитие, което би довело до по-ясно определяне чрез изкуство на дадена ситуация в процеса на развитие на човешката история. Като двигател в основата на изследването на *идеята* са зададени категориите *пространство* и *време*. С разгледаните автори, направления и теми не е търсена изчерпателност, а основание за разсъждение върху предмета на изследването.

3. Заключение: определят се най-основните категории – *пространство* и *време*. Следват *душа* и *тяло*, съотнесени към *сътворението* или *сътвореното*. *Бог* е намесен като роля.

ПЪРВА ГЛАВА. ТЕОРЕТИЧЕСКИ ПОСТАНОВКИ.

I. Идеята като теория между виждането и търсенето.

Поставени са теоретическите основания за разсъждение върху доказателствената част.

Зависимост между *идея*, *действие* и *система* (Т. Парсънс – три въпроса в есето *Ролята на идеите в социалното действие*). Засегнат е проблемът за движението на идеите чрез отделни индивиди или от отделни групи, както и взаимодействието със системата и относителната самостоятелност на идеите (идеите не са зависими променливи в системата, поради различията между тях и влиянието, което оказват.). Идеята за *структурния функционализъм* (Парсънс) – елементите в системата си взаимодействат, но запазват функциите си (така системата съществува като единен организъм). Идеята за понятието *дисфункция* (Р. К. Мъртън), която е и във връзка с по-сложни като състав общества. *Идеята* като действие в обществото помага да се насочи вниманието към евентуалното тълкуване и действие на идеите в системата от западен тип в областта на визуалните изкуства – особено при споделяне или определяне на ценности. *Самореализиращото се пророчество* влияе върху действителността.

I. 1. Оси и връзки.

Действието е възможно само като система (Н. Луман)³
Структурно изменение, промяна, граници на промяна вътре в обществените формации (ценности на системата, конфликти на ценностите, тълкуването на ценностните конфликти вътре в социалната система).

За да се извърши действието в обществото, в него трябва да съществува готовност.

I. 2. Значимост на идеята.

По отношение на *художествената творба* – когато идеята не е отделна от художествената мисъл, единна е с образа, и образува с произведението едно цяло, тогава тя може да бъде „пренесена“ във времето и пространството без да се *деформира* или *реконструира*. Отчитат се възможностите на индивида за възникването на идеите. Отразяването на *същността* (идеята) съобразно натрупания опит. Различното отношение и възможности за рефлексии на различните индивидуални опити създават и различни реконструкции на първоначалната същина.

I. 2. 1 Идеята и Азът.

Разгледани са основателностите за различията в идеите (първоначалната даденост на индивида, неговият опит и възпитание). В резултат **всяка, различна от другите отвлечени идеи, е отделна същност**, „*а имената, обозначаващи такива отделни идеи, представляват сами по себе си имена на неща, съществено различни*“ и по този начин всяка двойка отвлечени идеи, отличаващи се по нещо една от друга, със своите собствени имена образуват два специални отделни вида или *species*, толкова различни по своята същност, както две най-далечни или противоположни неща на света (Дж. Лок).

³ Луман, Н. *Въведение в системната теория*. с.19. *Критика и хуманизъм*, 2009. ISBN: 9789545871368

I. 2. 2. Естетика и творба

Представят се противоположните възгледи на Бенедето Кроче и Валтер Бенямин по отношение на цялостта на творбата. Неделимост, уникалност, истинско и предметно съдържание. *Истината, потопена в предметното съдържание*. Присъствието на идеята или същината в материалната цялост на художествената творба, както и обратното. Две основни схващания за същината на изкуството, представени от теориите на В. Кандински и К. Малевич, съответно подкрепящи теориите на Кроче и Бенямин.

I. 3. Идеология

I. 3. 1. От какви сфери се състоят обществата? Цели и средства.

Взаимодействието на индивид – общество (различия и зависимости) и възможностите за определяне на творческите мотивации. Посредством какви ценности обществото ограничава индивидуалната свобода за избор в комбинацията от цели и средства.

Социалните системи са системи на комуникация и системата се определя от граници между нея и околната среда (Н. Луман). Предполагаме, че социалните пространства и практики в областта на изобразителните изкуства (едноименно произведение на Луман⁴) се определят от подобни граници. Творчеството е също социален акт, но мотивите не са съвсем определени. Интерферират се две системи – конкретна социална и индивидуалната система на човека.

I. 3. 2. Идеята за безсмъртие и идеята за създаване.

Ролята, която играят рационалните и ирационалните елементи на *Аза* в *героя артист* и идеята за човешката нужда от *идеология на безсмъртие* (Ото Ранк). Основните идеи, движещи човешкото съзнание, и съответно основните идеи, които са създатели и движеща сила в човешкото

⁴ Luhmann, Niklas. *Art as a Social System*. Stanford University Press, 2000г

обществено развитие. Идеята за изкуство и божествената идея за сътворение.

I. 4. Постмодерната ситуация.

Разпад – кризисното преживяване на периода след Втората световна война в обществото, но и в изкуствата и културата, в разпадането на естетиката. Естетика и емпирически живот на изкуството. Постигане на *цел и съвременно изкуство*. Естетическо възпитание, критерии и добродетели (Платон). Съвременни визуални изкуства и мислене чрез *визуален образ*. *Постмодерността* е състояние, произлиза от *Модерността* и е реакция на смъртта на *супероснованията* – *Бог* (унищожен от Ницше), *Автор* (смърт, предизвестена от Р. Барт), *Човек* (изчерпването на хуманността).

I. 4. 1. Възход и падение на цивилизациите.

Поводът да се разсъждава за постмодерната ситуация е и повод да се осмислят чрез различните, съществуващи теории, различните истини, които се разкриват чрез различните идеи, вложени в тези теории. А. Тойнби и края на западното господство в религията и културата. Лев Гумилев и *Пасионарната теория на етногенезиса* – едновременно разглеждане на случващите се събития в човешката история и стремежът на индивидите към често илюзорна цел (индивидите са направлявани от космически сили и са способни на *свръхнапрежение* и *жертвоготовност*). *Пасионарно напрежение* (ниво на *пасионари* в етноса), съотношението на *пасионари*, *еснафи* и *субпасионари*. Развитие и упадък на етносите (Гумилев) и на цивилизациите (Тойнби). *Залезът на Запада* и аналозиите на Шпенглер. Разделение на *Запад* и незападен свят. Заключение за европейски първообраз на *постмодерна*. Преминаване от религиозна култура към безрелигиозна цивилизация (Н. Бердяев за Шпенглер⁵).

⁵ Бердяев, Николай. *Предсмъртните мисли Фауста*.
http://www.krotov.info/library/02_b/berdyayev/1923_059.htm

I. 4. 2. Характеристики.

Постмодернизмът е определен от И. Хасан като непрекъснато разследване в посока на самоопределението. Налага се мнение, че чрез всички определящи го тенденции и концепции, се цели „да бъде уязвено, да бъде засегнато политическото тяло, познавателното тяло, еротическото тяло, индивидуалната психика, цялостния дискурс на запада“⁶.

I. 5. Въпроси и заключения:

При *функционален анализ* се засягат въпроси, свързани с действието на *идеята* в *социалната система* (индивидите и групите в системата, поддържащи разлики в съдържанието на идеята). Отчита се ролята на *дисфункцията* в сложното съставно общество с различни културни убеждения и практики. Ролята на *самореализиращото се пророчество* в епоха на силна медийна среда (в *общество от западен тип*) – рекламата, продуцентството, кураторството. Оценяване на *идеята* като *действие* в *системата*. Наличието на *ценностни конфликти* при тълкуването на *ценностите*. Разглеждайки *идеята*, я свързваме с *философията на ума*. Склонностите и възможностите на *индивида* и на богатството на *опита*. Твърдението, че *всяка, различна от другите отвлечени идеи е отделна същност*, е ключово.

В теорията на изобразяването – значима е материалността на физическото съществуване на произведението и наличието на две противостоящи схващания относно творбата – *неделимост* и *цялост от идейно и предметно съдържание*.

Сблъсъкът между *Аза* и обществото е резултат от представата за *свобода*, намесата на фактора (или

⁶ Hassan, Ihab. *From Postmodernism to Postmodernity: the Local/Global Context What Was Postmodernism?* 2001

категория) *време* (маркирано от *раждане* и *смърт*), *страхът от изчезване* (прерастващ в творческа *нужда от оставане*), *идея за изкуство* (*идея за създаване*).

Относно ситуацията (именувана *постмодерна*): чрез разработване на нейните характеристики се достига до осъзнаване на настоящия момент (сблъсък на *култури* и *цивилизации*, упадък на *европоцентристката идея*) и бъдещето на човешкото културно развитие в светлината на *край* (*свършек*) на господството на *Запада* (И. Хасан).

ВТОРА ГЛАВА. ИДЕЯ ЗА ИЗКУСТВО

II. Какво съдържа тя? Някои постановки.

Разглежда се загубата на същност за изкуството и превръщането му във философия. Философският и естетическият дискурс опитва да погледне „*през*“, „*зад*“, „*отвъд*“ края, да отвори вратата и постави някаква перспектива (симултанно с обявяването на края). Въпросът за критериите, определящи какво е изкуство.

Краят на изкуството се състои в провала на социалната му функция, а не в самото него (А. Хаузер). Констатацията, че изкуството е престанало да съществува в своя досегашен вид и е преминало в света на идеите, довежда до необходимостта да се мисли с основни категории – *идея*, *форма*, *пространственост*, *време*. При мислене чрез прилагане на монистическа система *творбата на изкуството* (визуално, пластическо) представлява едно неделимо цяло и не може да се разсъждава за нейното възприемане по друг начин. При приложение на дуалистическата система – признава се съществуването на материалния израз на изкуството (в случая изобразително, визуално) и се отделя частта на „*душата му*“ или идейната причина за неговото съществуване от неговото „*тяло*“.

Ако се приеме, че душата е същината (идея), то това не е тази част, която се проваля в обществото като функция, защото в обществената употреба на изкуствата, идеята е реконструирана в друга идея.

II. 1. Идеи и спекула и спекулативни идеи

1. „Съзнание, автопоетичното възпроизвеждане и действащото затваряне на тяхната самоорганизация на ниво на наблюдение втори ред. Тези корелации не са характерни за изкуството, а са цялостно инициирани от структурата на обществото.“ (Н. Луман)⁷

2. И Луман и Ханс Белтинг, намират първопричината за възникването на *образа* в социалната група или в смущения, които настъпват вследствие на отсъствието на нейни членове. Става дума за необходимост от надделяване над смъртта.

II. 2. За съзидателната творческа идея, тълкуванието и образа.

Идеята на създаването е различна от всички идеи на възприемане и превод на тази идея. В пространството, заключено между тази идея и нейната реконструкция (или реконструкции), се съдържа фактът *изкуство*.

Осъзнато конструиране на реалности е присъщо на човешкото съзнание (осъзнава се силата на идеите като инструмент). Творческият акт е израз на воля и упражняване на власт („идеологията“ на П. Рикьор). В исторически план неосъзнатият акт на творчество е магическа дейност на осъществяване на *идеята за безсмъртие* или трайност. С движението си във времето идеята на творческият акт започва да приема по-голяма конкретност и се слива с човешката идея за самоизразяване, самоосъществяване, доминиране. Извеждат се следните варианти и се обособяват категории:

- *чиста идея* или *същина*
- *идея за създаване* (съзидателна)
- *естетическа идея*

⁷ Luhmann, Niklas. *Art as a social system*. Stanford University Press, 2000

- *идеята в социална среда*
- *творческа идея*
- *реконструкция на чистата идея в различни идеи*
- *реконструкция на всяка една идея чрез социалната среда*
- *реконструкция на творческата идея в материал*
- *реконструкция на творческата идея от материализацията в идеите на възприемане (т.е. реализация и опит за деконструкция – реконструкция – или?).*

Конструираните идейни пространства влизат във взаимодействие и в границите им на пресичане се четат невероятните подобия (образи) на началната конструкция. *Идея – деконструкция и конструкция.* Сложността при реконструиране на субективните или идеите в областта на изкуството.

Образното мислене е в основата на граничните и изконни процеси при реконструиране на идеята. *Образът*, необременен от мисълта, получава различни тълкувания; усещане за магичност; внушение на истина.

II. 3. Визуален образ.

1. Според А. В. Ангелов⁸:

Различие между образ и неговото тълкуване. Въвеждането на *визуална култура* и *визуален образ* в условие на равновремовост и с антропологична насоченост. Зависимости между *визуален образ*, хуманитарно знание и институции.

Особености при възприемането на визуален образ:

- *граничност – на границата между различни състояния (във връзка с неговата (не)материалност);*
- *реконструкция на преживяванията (мотивират обсъждането на края на изкуството);*
- *режим на гледане – 1. Поглед и рамкиране на гледането; 2. Позиция на гледащия в социалното*

⁸ *Историчност на визуалния обра.*, 2008, ISBN 9549757110

пространство (и въздействие на рамкираното върху него);
3. *Рамката се превръща в условие на самото гледане;*

Категориите *сегашино* и *минало* са без валидност, *актуалното* става *универсално* (съответно – *справедливо* и *добро*). Липса на развой на *сегашиното*.

Постмодерен принцип на различие – *ново* срещу *различно*.

Въздействието на дадена среда *върху акта на творчество* чрез *културни норми* и очаквания.

2. **При Ханс Белтинг⁹**: *иконологията* му се основава на – *образ, посредник и тяло*. Образите на Белтинг се *случват* и се развиват в доминирана от дигиталната ера история, а иконологията му е връзка между *минало* и *настояще*. Има необходимост от нова иконология при неотменно въздействие на *масмедииите*. Разграничаване между *образ* и *посредник* (материалност на образа – в случая според Е. Пановски). *Дуализъм на визуалните посредници*. Вербални и физически образи (т.е. видими) – нашата неподготвеност да различим образ от посредник при последните. Важни разсъждения:

- *визуалните артефакти зависят от специфичен вид възприятие; желанието за образи предхожда изобретяването на посредници. Образите представят и структурите на нашето мислене;*
- японският танц *Буто* не съответства на идеята да *говорим за телата като архетип на всички визуални посредници* – това е западната версия, която включва телесност на *Аза*;
- желание да бъдат победени т. нар. *традиционни образи* чрез дигитални технологии, стремеж към *виртуална реалност*. Възможност за определяне и разделяне на образите по цели и ефекти;
- разлика между *образ* и *посредник* в *транскултурен контекст*;

⁹ *Образ, посредник, тяло: нов подход към иконологията*, ВИЗУАЛНА КУЛТУРА / ВИЗУАЛНИ ИЗСЛЕДВАНИЯ, Брой 6, 28 March 2013.

- виждането на Запада относно визуалните послания на други култури – западното око не приема стойностите, вложени в чуждите културни образи (може и да не вижда такива);
- при разглеждане на *образ и смърт* се проявява триадата – *тяло, посредник, образ* – с *най-голяма яснота*, образувайки противостояние – *иконическо* срещу *телесно* (живо тяло и нежив образ), стари образи – нови посредници (образите остават стари).

3. Констатация:

Понякога заради концепцията и теоретичността на изследването определени факти се разглеждат в полза на концепциите.

Явна е непредставата за пластическо мислене и търсене (обратната постановка вреди на дадената теория), когато става дума за изобразителни изкуства (даже именуван визуални), различни култури, различни периоди и различни автори.

Пресата на медиите и дигиталните изображения безпокоят Белтинг, но не от гледна точка, засягаща изкуството.

Връзките между *иконология* и образите във изкуството. Мисълта по нов начин да бъде въведено *тялото*.

Взаимодействието на *представянето* и *възприятието* (с уклон на доминация на представянето). Лесно преминаване в *политическа употреба*.

II. 4. Заключение и въпроси:

- Въпросите за *края на изкуството и смъртта на автора* предизвикват множество нови въпроси. Изкуството преминава в света на идеите (*концепциите*) и незачитайки особено своето *тяло*, неговата *душа* се реконструира в друга идея и както считат социолозите – проваля се неговата социална функция. Още – *обществото насърчава наблюдателите да наблюдават наблюдения*. Тълкуването на образи води към *визуалния образ* и определя гледането като рамкирано. В опит да свържем *минало* и *настояще*, намираме отговор в *иконологията*. Образът губи

материалност (но трябва да разпознаваме и разделяме представите си за *образ* от тези за *посредник*). Много значима е връзката *дигитални технологии – образи*. Връзката с живота се извършва чрез образи, които „оживяват“ мъртвите посредници.

- Идеята за изкуство отговаря на основните идейни двигатели на човешкото съзнание.
- Изкуството остарява поради неединство на образ, посредник, съдържание, информация и въздействие.
- Интересува ли се някой от съдържанието на произведението толкова, колкото от прочита му?
- Към човека ли е насочено изкуството или към обществото?

ТРЕТА ГЛАВА. ВЪПЛЪЩЕНИЕ В МАТЕРИАЛ

В тази глава относително пространно са представени връзките между теория, философия, автори и произведения чрез разсъждения, показващи и доказващи превъплъщенията на идеите в материалното тяло на произведението. В нея се анализират идеи посредством творчеството и се представя нематериалността на знанието.

III. Изкуството като материал за осъществяване на идеите.

Оцеляване на образи от миналото в новите медии. Сложна връзка между *образ*, *посредник* и *зрител*. Визуалните и пластическите образи, които населяват тялото не са едни и същи. Уеднаквяване би говорило за целите на визуалната интерпретация (политизирана). Разпознаване на посредници и образи. Технологическото познание е необходимо, за да внесе яснота (как се осъществяват нещата). Различие между теория и практика.

III. 1. Фотография и сюрреализъм.

Избор на обединяващи примери – сюрреалистично течение и черно-бяла фотография.

Шест правила на Филип Халсман¹⁰ за създаване на необикновени фотографски произведения.

Разсъждения и факти около създаването на *Dali Atomicus*.

Разсъждения за Рене Магрит, произведението му *Олимпия*, Пол Саймън¹¹ и текста на песента му *Рене и Жоржет Магрит с тяхното куче след войната* (външните влияния в живота и творчеството на артиста). Връзка между афроамериканските вокални R&B групи от 50-те години на миналия век (*Пингвините, Златните косове, Лунни лъчи, Петимата сатени*) и голям художник сюрреалист, изразяваща се в носталгия по вече отминали реалности в изкуствата и епохата. Основни обществени постулати на развитие в *период на постиндустриализъм*:

1. *Агностицизъм*

2. *Прагматизъм*

3. *Еклектизъм – Музей на невинността* на Орхан Памук.

4. *Анархо-демократизъм*

Наблюдението от първи и втори вид (ред) на Н. Луман – отстранен поглед на „чужденец“, способен да наблюдава – Брасай. *Нощен Париж* от 1932 година. *Продукти с магическа стойност* или разсъжденията на В. Бенямин за фотографията¹². Връзка между фотография и сюрреализъм. Разсъждения, сравняващи фотографията на Брасай и Ф. Халсман. Впоследствие възниква въпрос дали фотографското произведение има „душа“. Материализацията я съдържа в себе си (както душата се помещава в тялото).

Печатарство, полиграфия и тиражирано изкуство. Възможности за възпроизводство на произведения на изкуството. Изясняване на спецификата на *гравюра, фотография и фотогравюра*. Наложителност от

¹⁰ Halsman, Philippe. *Halsman on the Creation of Photographic Idias*, 1961

¹¹ Американски певец и композитор, известен като самостоятелен изпълнител и като част от дуета *Саймън и Гарфънкъл* (заедно с Арт Гарфънкъл).

¹² Benjamin, W. *Little History of Photography. Selected Writings Volume 2. The Belknap Press of Harvard University Press*, 1999

професионално познаване на технология и процеси. Развитие на репродуцирането (*копие* и *оригинал*). Разсъждения в посока *смисъл* и *въздействие*. Значимостта на мисълта на В. Бенямин – *истинското съдържание се оказва в състава на предметното съдържание*¹³. Отпадане на остарели и фетишистки понятия и на метафизическата естетика. По отношение на зрителя копието достига там, където оригиналът не може. На какво се дължи успехът на *репродукцията* – на *вътрешно съдържание* или на *външна форма*? Новост на реконструираната в репродукция идея. Кой гледа и кой вижда (кой какво вижда), кой е в състояние или не да отчете разлика между *оригинал* и *реплика*? **Съдържанието вече не е изконното, защото (както и Бенямин отбелязва) то е неразривно свързано с материалната реализация.** Как да отличим същината (идеята) от тялото на произведението? Дали материалността говори повече (а не идеята)?

В заключение: **неподготвените зрители възприемат идейната постановка на едно произведение в по-голяма степен, отколкото пълнокръвното възприемане на материализирания му вид, където авторът говори на недостижим визуален език. Невъзможност в изобразителните изкуства да бъдат създавани, възприемани и тълкувани художествени образи – т.е. навсякъде сме преследвани от визуални образи.**

III. 1. 2. Отклонение към киното.

Творческата работа в киното определя материала и техниката. Кино и дигитални технологии. *Пинхол фотография* и връзка със *сюрреализъм*. Магичност на изображението и естетика. Разсъждение върху творчеството на съвременния американски режисьор Уес Андерсън и решаващата роля на пластичната култура за нивото на гледане и виждане (за зрител и за критика).

¹³ Бенямин, Валтер. *Художествена мисъл и културно самосъзнание*. С. 1989

Разсъждение относно автор (италианския режисьор Паоло Сорентино) и въпроса за личния творчески избор.

Новаторство и приемственост (клип към песента *Гарсон номер две*¹⁴).

Достиженията на иранското кино (Абаз Киаростами).
Корейски и турски кинорежисьори – погледи на „чужденци“ по отношение на запада.

При сравняване на представите за визуалните форми (от които видеото и киното са неразривна част) и за самото киноизкуство се налага извод – съществува двоен стандарт при оценяване.

III. 2. Черно-бяла фотография и изкуство.

Определяне на черно-бялата фотография като изкуство. Сериите на Брасай *Езикът на стената*. Документалност и сюрреализъм.

Учението на Валтер Петерханс – естетика в съзнанието и естетика в произведението на изкуството. Курс на Петерханс по *визуално обучение* за студентите по архитектура на *Илинойския технологически институт*, който надживява самия автор с 30 години – *пренос на идеи*.

III. 2. 1. Сравнение на визуални образи.

Сравнение на фотографско произведение на автор (свързан с *Баухас Десау*) – швейцарката Флоранс Анри (перфектен чужденец) – *Женски портрет* (от 1931 г.) и *Плачееща жена* на Пабло Пикасо (офорт от 1937 г.). Възможност за сравнение дава липсата на цвят. Разсъждения върху *художествен и визуален образ*, заместване на художествения с визуален образ. Обществен консенсус, който е наложен чрез политика (Бенямин). Ако *визуален образ* е познавателно понятие (А. В. Ангелов), то прави се опит да видим какво познание ще открием скрито зад образите. Опит да се създаде връзка между *визуален образ* и разбирането за *визуална култура*. Пример за дискомфорт и дисфункция от

¹⁴ Той е на руската рок група *Аквариум* от 1995 година, режисиран от Александър Кайдановски, известен като изпълнител на ролята на Сталкер във филма *Сталкер* на Андрей Тарковски.

страна на изкуството. Смъртно въздейства съдържанието (идеята) – произведението е неделима цялост, а външната пластична страна остава недостъпна при неподготвеност. При подготвен зрител се образува *конструкция* (не *деконструкция*) и по-точно *реконструкция* – посоката е от зрител към произведение.

III. 3. Нематериалност на идеята и знанието.

Мишел Фуко и работата му върху три, взаимствани от Кант, онтологични въпроса:

1. *Какво може да се научи?*
2. *Какво трябва да се направи?*
3. *Какво е човекът?*

Фуко изучава взаимовръзките в двучлени:

език – знание

знание – насилие

знание – власт

В произведението си *Думите и нещата* Фуко разглежда знанието като система, зависима исторически и която се съотнася с думите. Поставен е въпросът за образувалата се определена форма на мислене в хуманитарните науки на Западна Европа (подреждането на нещата) – практиката, развиваща се в дълбочината на знанието. Той смята, че има три *исторически конфигурации на знанието*:

1. Ренесансова (16 век);
2. Класическа (17-18 век);
3. Съвременна (началото на 20-ти век).

Фундаментите за образа на съвременния човек са *живот, труд, език* – (неустойчиви определящи) и те определят неговия неустойчив образ. **Формите на познание за този човек са също неустойчиви.** *Думите и нещата* служи като отправна точка за разсъждение върху нестабилността на предаването на смисъла на идеите и за необходимостта от извличане на знание (да могат „*нещата*“ да бъдат поставени в някакъв ред). **Може би постмодерният е една утопия на съществуване и мислене едновременно на различни неща като такива (постмодерни)?** Разсъждение на базата на

дискурса на Фуко за *Менините* на Диего Веласкес (различието между езика на живописиста и назоваването с думи, мислите носят печата на нашето време и на нашата география).

Какво може да се научи? = Какво трябва да се направи?

Възможно е това уравнение да се отнесе към изследването на двучлена *знание – власт* и съответно двата въпроса ще могат да се считат за еднакво важни.

Какво може да се направи? = Какво трябва да се научи?

Получаваме израза, когато разменим местата на „*направи*“ и „*научи*“ и те стават с обратен знак (минус). Ако разменим и други два компонента от двете страни на т.нар. *уравнение* – думите „*може*“ и „*трябва*“, ще получим:

Какво трябва да се научи? = Какво може да се направи?

С отрицателен знак ще бъдат компонентите „*може*“ и „*трябва*“ в силата на техните модалности. Дали Веласкес упражнява върху зрителя своята власт (проблематика от порядъка *знание – власт*)? Обърнатото към зрителя със задната си страна платно в картината е метафора на въпроса *какво може да се научи?*

Какво трябва да се научи?

„*Трябва*“ е със знак минус и „*научи*“ звучи незадължително, а при задължителния изказ се усеща известна трагичност (безизходица). Всичко това е диктувано от знака минус. Фуко свързва изобразеното с времето и пространството. Трябва да мислим изобразените *неща* в картината *Менини* като обусловени от три компонента (*пространство, време, живопис*). „*Може*“ и „*трябва*“ ще отнесем към компонентата на времето, „*направи*“ и „*научи*“ може да отнесем едновременно и към времето и към пространството, а за последната компонента живописиста остава *думата и нещото* „*какво*“. Веласкес „*дефинира пространство, което се отваря към нас – една нова епистема...*“ Произведението на изкуството и начинът на неговото разглеждане трябва да се дешифрира не като набор от факти и реалности, а като последица от *композиране*. Разсъждение за творчеството на Веласкес на Хосе Ортега-и-Гасет и важно заключение за

единството на западната живопис, говорещо за единство на европейската култура. Дискурс от кабалистична позиция при разглеждането на *Менините*.

Основните въпроси пред зрителя и тълкувателя:

1. Въпросът за живота и смъртта.

2. Въпросът за пространството и времето. (Фуко възприема *Менините* и изобщо знанието ведно с времето и пространството – така една визуална действителност може да има истински, макар, възможно е, индивидуален прочит.)

3. Въпросът за пространството и живописиста.

4. Въпросът за магичните подробности.

Въпросът за знанието и властта - може да бъде свързан с *Какво е човекът?* Или да остане самостоятелен. Трябва да се добави, че за Фуко въпросът за *автора* е частен случай от въпроса за знанието за човека изобщо.

III. 3. 1. Осъществяване в материал.

Представен е проблемът *език – знание* чрез пренос на идеи, представени или осъществени от един автор, и наново, разгледани и осъществени от друг автор. Разсъждения върху серията от 58 работи на Пабло Пикасо, вариации по произведението на Веласкес *Менините*. Разсъждения върху израза на самия Пикасо относно неговата собствена интерпретация – „*забравяйки за Веласкес*“. Разсъждение върху образите в композицията *Менините* и посредством какви идеи се осъществяват.

Разсъждения за новата различна *епистема*, в която на зрителя - тълкувател на визуални образи, не се предлага достойно поведение. Той не може да запази спокойствие (подобно на принцеса Маргарита Тереза пред лицето на изкуството), защото не може да подреди „нещата“ в ценностна скала. **Осъзнаването на „публиката“ се дължи на факта, че към нея се причисляват мислителите и теоретиците на свързаните науки, а заради нуждите на епистемата, дори авторите напускат традиционното си място пред статива и активно навлизат между публиката, в тези сектори на системата, които са**

свързани не с бъдещето, а с настоящето. Затова всичко, което е плод на случването, се осъществява в рамките на една само ситуация.

III. 4. Какви са основните изводи?

Относно разликата между *визуален* и *пластичен образ*. Яснотата за *политика* при представянето на образи (заключението, че визуалната интерпретация е политизирана). Отличаването на *образи* от *посредници* е също наложен и наложителен иконологически процес. Той донякъде определя завръщането назад към *идеята*.

В исторически план, разглеждайки връзките на *фотография* и *сюрреализъм*, се достига до: *идеята за създаването; идеята за света на тайните; идеите за ценности и стойности*. Идеята за създаването е свързана със света на тайните. Следват въпросите, възникнали при репродуцирането на изкуство с намесата на фотографията и печатните техники. Истината за *оригинал, въздействие на произведение, магичност на изображението*, къде се скрива *душата на произведението*? Обезценяване на оригинала (поради мимолетност и достъпност). Интересен ли е въпросът за качество на изображението? Най-важното: *истинското съдържание* (на произведението) *се оказва в състава на предметното съдържание* (В. Бенямин). Налагат се ревизии на понятия и категории, последица от новото *предметно съдържание*. Така се налага *визуалният образ*.

Невъзможност за пълноценно тълкуване на визуалните образи (поради действие на *дигитална технология, дигитална култура*).

Дали *художественият образ* (създаден с помощта на *художествен език*) лесно се трансформира във *визуален*? Между двата варианта за образ не може да има никаква близост.

Несводимост на съотнасяне на *език към живопис* – *пространство на говорене и пространство на гледане* (*Менините* на Веласкес).

Постмодернът е утопичен по отношение на съществуване и мислене едновременно на различни неща (като постмодерни).

Модалностите (положителните и отрицателните аспекти) на изразяването на две твърдения под формата на въпрос – *какво може да се научи = какво трябва да се направи*.

Единство на европейската култура, обусловено от единството на европейската живопис (Ортега-и-Гасет).

Алегории на фактора време: картината като пространство е не по-малко възможно движение на времето към вечността, отколкото движението на времето *вън* от нея.

При осъществяването на идеята в материал се определя по различен начин мястото *пред* и *зад* статива, което определя и това дали е достойно поведението на *автор* и *публика* (по причина или за нуждите на *епистемата*).

ЧЕТВЪРТА ГЛАВА. ПЕРИОД НА РЕКОНСТРУКЦИЯ В СЛЕДПОСТМОДЕРНАТА СИТУАЦИЯ

IV. Пространствено–времева трансценденталност

Представен е въпросът за *настоящето*, *съвременното* и *непълнолетие*то, засягащи определянето на даден настоящ момент (постмодерност) (И. Кант през погледа на М. Фуко¹⁵). Демократични процеси в съвременния свят и *публична* и *частна употреба на разум*. Вследствие на разсъжденията на Фуко и Кант:

- Ситуацията трябва да се е променила, при това вече би могло да говорим дори за по-следващ в развитието момент.
- *Частната употреба на разум* би означавала, че отделният индивид разсъждава в качеството си на част от нещо (механизъм).
- Променената ситуация, която е в следващ момент, не е излязла от състояние на *непълнолетие*.

¹⁵ Foucault, Michel. *What is Enlightenment?* In *The Foucault Reader*, edited by Paul Rabinow, New York: Pantheon Books, 1984, с. 32-50

- *Непълнолетието* е представено от други параметри, сходни на тези, посочени от Кант, но се назовават различно. На основание на твърдението на Кант, че всеки човек притежава един и същ *основаващ категориален апарат* (неповлияван от историята) и че всяка сериозна философия трябва да има качеството на трансцендентално изследване (мислене на *неокантианска школа*), модифицирайки и Кантовите, и въпросите на Фуко, се поставят въпроси:

- **какво не знаем (не познаваме) и какво не разбираме, когато оценяваме едно произведение на изкуството?**

- **можем ли да преценим правилно това и да изменим сами себе си (както Фуко твърди – познанието за човека, ще претърпи промени, сам човекът вече няма да отговаря на това, което сме знаели за него преди)?**

Разглеждат се причини за достигане на *непълнолетие* днес (зависимост от фазите на развитие на човешкото съзнание). Дават се основни противостояния и определящи характеристики.

IV. 1. Идеята в самата идея за визуални изкуства.

Разглеждат се конкретни проблеми и се представят факти, интересни за разбирането на съвременната образност – част от огромен визуален фонд (характерен за промененото визуално мислене в началото на 21 век). Откроява се стремежът за създаване на нови светове и собствено моделиране на пространства, тенденция, зависима от доминацията на дигиталните и компютърните технологии и индустрии. Представят се и се съпоставят филмът, номиниран за наградите *Оскар* в категорията *анимация* за 2009 година *Фантастичният мистър Фокс* и спечелилият тази награда анимационен филм – *В небето*¹⁶ на анимационното студио *Pixar*. Тенденциите при създаване на анимационни филми, създаването и възпитаването на определен вкус към образи, технически създадени чрез

¹⁶ *Fantastic Mr. Fox* (2009) – режисьор Уес Андерсън, *Up* (2009) – режисьор Пийт Докър.

специални програми. Как съвременното киноизкуство (в частност пълнометражна анимация) служи за утвърждаване на матрици на мислене и как в съдържанието на визуалния образ се подменя неговото редуцирано съдържание с формулирани и търговски послания.

IV. 2. Пренос на идеи.

Две важни постановки, характеризиращи *запада* и *изтока*, вероятността за постигане на близост между тези светове.

IV. 2. 1. Запад.

К. Г. Юнг на границата между *Изтока* и *Запада*. Неговото виждане по повод на изложба на Пабло Пикасо в Цюрих¹⁷. Какви са ролите на изкуството, отговарящи на представите и нуждите на обществото и какво остава от изкуството, ако то не се възприема? Изследваните дълбини на човешкото съзнание и представите за света са свързани в неразривност, **а създаваните произведения на изкуствата са ключ обратно към събитията на живота.** В този периода от време (30-те г. на 20-ти век) се случват събития, преобръщащи хода на човешката история.

Книгата на Мелвин Бекрафт *Герника на Пикасо – образи в образите*. Труд, занимаващ се с видимата страна, но и със скритото, „втъканото“ или „основата“ на изобразяването и на идеята като първообраз. Реалности и скрити образи в произведенията на П. Пикасо (*Герника*). Подчертаване на различието между – пластиката на образа и пластичността на езика на визуалното художествено представяне (на която и да е действителност и на които и да са обекти) от образите, населяващи нашето съзнание. Обяснение за съществуването на образността и *визуалния образ* като понятие, занимаващо се с нея. *Пластичният образ* като преработен материал, базиращ се на емпиричния *пластичен опит*.

К. Г. Юнг и *Червената книга*. Разсъждения за картината на с. 125.

Изводи:

¹⁷ Picasso, *Neue Zürcher Zeitung*, CLIII:2 (13 ноември 1932 г.), преиздадено във *Wirklichkeit der Seele* (Цюрих, 1934).

1. Може да се различи художествеността на едно произведение на пластичните изкуства от картинното представяне на вътрешния неосъзнат свят.

2. Независимо, че в картината има изразено източно влияние (на което Юнг е силен проводник), разпознаваема е западната религиозност, която избива като пентименто през различните наслоявания и символи.

3. Вглеждайки се в медитиращия йога, се сещаме за страшния Бог - вероятно протестантски.

4. Връзките (К. Г. Юнг – съзнание и подсъзнание – образ – Ханс Белтинг – външен свят) стават ясни. Може да се нарече психоонтологичен (в случая психоспиритуален) процес, който е: по-неясен, замъглен от някакви подсъзнателни течения; но предвидим – тъй като *съзнатото* и *несъзнатото* от *Запада* е разследвано и изучавано и можем да се досещаме за компонентите му. Това е „ново“ съзнание, чиито корени не се спускат дълбоко във времето, а черпят сокове от средновековния Католицизъм (в случая Протестантство); липсващото звено между вътрешна образност и външен свят е художественото, визуално-пластичното мислене; съществуване на матрици (когато са непреработени) и ориентацията в пластическото мислене (когато подходът е творчески).

Визуалният образ е плод на действително онтологичен процес, свързан като цяло с отношението личност – общество.

Художественият образ е резултат от отношението личност – материален свят – образ.

В търсене на *идеите* (истинските неща) и мисли за идейността на *Запада* и за идеите *по-наизток*.

IV. 2. 2. Изток.

Марк Шагал и произведението му *Ангел над Витебск*.

Западът намира красотата в нормите и търси норми (западният тип съзнание е изграден и продължава да се изгражда от норми – загуба на смисъла в изкуствата?), а Изтокът чрез нормите намира красотата в живота.

Въпросът за ролята на Бог и кой я играе?

Трактатът на Казимир Малевич *Супрематизъм. Светът като безпредметност или Вечен покой*.¹⁸ В първата част — *Супрематизмът като чисто познание* (Глава 2) се поставят въпросите за *системата, Бог, човек, мястото и делата на човека в системата*. Идеята за тежестта. Човекът бяга все по-бързо (едноименно произведение на художника *Бягащ човек*) в надежда да *измине системата* и избегне *наказанията на мъстящия Бог*. Човек, създавайки своята култура, се стреми да *разпредели тежестта в система на „безтегловност“ (първата идея)*. Да пробяга законността и да тръгне по *беззаконен път*, да навлезе в страната на човечеството, където *да престане да се самобичува (втората идея)*. **Третата идея** е за борбата (за съществуване), борбата с *тежестта*, която може да го *задуши*. **Четвъртата** стъпка или **идея**, водеща до действие, е *стремежът към Богосъвършенство*, което е и *първи случай на творчество* според Малевич: *изразява се в стремеж за разпределение на тежестта, достигане до безтегловност*. Човешки стремеж за навлизане в Бог (като разпредели тежестта подобно на него) и *изпадне в свобода*. Има ли разрыв между *човек и Бог*? Не — **човек и Бог се движат заедно, създавайки живота**. „*Къде вървят? Вървят към себе си, към съвършенството, към вечен покой*.“¹⁹ Но едновременно *човек* се кани да *свали Бог* от пиедестала. **Какво трябва да се направи, за да се свали Бог след като Бог е във всеки предмет на неговото творение?**

Връзки между Казимир Малевич, Ел Лисицки, Марк Шагал и *Витебското художествено училище*.

IV. 2. 3. Авангард.

Възможен е нов свят, където изкуството ще бъде основен двигател, изразител и конструктор на земната съдба. Русия в началото на 20-ти век. Два противоположни уклона — краен

¹⁸ Витебск, 1922 г. и *Гилея*, 2000 г.

¹⁹ Малевич, Казимир. Том 3. *Супрематизм. Мир как безпредметност, или Вечный покой*. С приложением писем К.С. Малевича к М.О. Гершензону (1918—1924)

индивидуализъм (големите личности – Василий Кандински, Казимир Малевич, Владимир Татлин, Владимир Маяковски) и колективно начало.

Витебски период на К. Малевич и *Народното художествено училище* или *Витебското художествено училище*. Съпоставка при разпространението на идеи със съществуването на *Баухаус* (в 1927 г. Малевич посещава *Баухаус* в Десау). Напускатки нацистка Германия, различни автори от *Баухаус* емигрират в Англия и Америка, с което (посредством внедряване примерно в американски висши училища) се извършва *пренос на идеи*. Най-близко до идеите на *Баухаус* са *ВХУТЕМАС*, създадени 1920 г (имат в структурата си архитектура и промишлено-приложни факултети).

Съпоставка на две представления – *Парад* (авангарден балет, западна версия на модерно изкуство) и *Победа над слънцето* (футуристична опера в предреволюционна Русия). Осмислянето от Малевич на идеята за *Черния квадрат*.

IV. 2. 4. Квадрат. Черен.

Крайт на изкуството (живописа) се случва в Съветска Русия (1915-1925 г.) Крайт не е достигнат единствено чрез теорията и произведенията на К. Малевич. Пътят, изминат от този крайно последователен творец, е довел до логична обобщеност, осмислена от него истина в идеите на супрематизма и олицетворението на формата квадрат. Постиженията са вследствие на: **търсене, осъзнаване, залагане, познание, помъдряване и начало на изкачване по стълбата на духовна и божествена мъдрост; търсен е ликът на Бога и отражението на себе си в него; един цялостен път.**

Край в западния контекст означава обезверяване, спиране, безсилие. В източния контекст **край** е свръхпостижение („...може би Квадратът черен е образът

на **Бог** като същество на неговото съвършенство в новия път на днешното начало²⁰).

Статията на Леонид Кацис *Идеологията на Витебския УНОВИС, Йерусалимски Храм и Талмуд (квадратите на К. С. Малевич и Ел Лисицки)*, („Носете черния квадрат като знак на световната икономия. Чертайте в ателиетата свои червен квадрат като знак на световната революция на изкуствата.“ – Прокламация на УНОВИС № 1).

Въпросът за супрематизма, Малевич и неговите ученици, както разпространяването и тълкуването на идеите. Преглед на имена, факти и събития, свързани с жизнената и творческа съдба на близките ученици и последователи на К. С. Малевич и във връзка с неговото погребение.

IV. 2. 5. Душа и тяло. Изцяло за живописца.

Представяне на въпросите за смисъла, съдържанието, „тялото“ и „душата“ на живописца като едно разривно или неразривно цяло по отношение на вижданията на авторите В. Кандински, К. Малевич, А. Родченко и П. Филонов.

IV. 2. 5. 1. Творби и колекции.

Държавен Руски музей, Третьяковска галерия, събранията на Георги Дионисович Костаки и на Николай Харджиев, свързани лица, наследници и съдби на произведения.

IV. 2. 5. 2. Автори и творчество.

В. Кандински и неговият труд *За духовното в изкуството*. Основни положения и категории. *Форма, цвят и композиция* според Кандински. Разсъждения и сравнения между *руски авангард, съвременно изкуство и постмодернизъм*, разглеждане на влиянието на американския авангардизъм върху европейското изкуство (и обратно) и действителните техни състояния, които водят до *край*. Промяната на функциите на изкуството и неговата нова роля и живот довеждат и до промяна, подмяна или игнориране на

²⁰ К.С. Малевич - М.О. Гершензону. Витебск-Москва. 18 март 1920 г. Малевич К.С. Собр. соч. в 5 т. Т.3. *Супрематизм. Мир как беспредметност, или Вечный покой* с приложение писмата на К.С. Малевич до М.О. Гершензон (1918-1924). М. 2000, с. 339.

основните категории *форма, цвят, изобразително пространство и композиция*.

IV. 2. 5. 2. 1. Кандински и Малевич.

Таблична съпоставка между двамата гениални автори според: *раждане, смърт, форма, цвят, пространство, време, трудове, сценични интереси, важни обстоятелства в живота*. В раздела *той е* е представено виждането на автора за съчината на всеки художник. Разсъждение за идейната насоченост в творчеството на В. Кандински и К. Малевич и сблъсък с идеите на *конструктивизма*. Неизбежно разсъждение върху супрематичната живопис на К. Малевич и развитието на идеята за живописиста в творчеството на А. Родченко (сблъсък между идея и предметност).

IV. 2. 5. 2. 2. Родченко и Татлин.

Таблична съпоставка на двамата конструктивисти А. Родченко и В. Татлин по: *раждане, смърт, трудове, живопис, форма, пространство, време, сценични интереси, образование, преподавателска работа, той е, важни обстоятелства в живота*.

IV. 2. 5. 2. 3. Павел Филонов и Велимир Хлебников.

Велимир Хлебников като свързващо звено между всички упоменати персонажи и гении на изкуството през този период в Русия. Отношението към войната на В. Хлебников и на П. Филонов. Таблична съпоставка между тях по: *раждане, смърт, форма, трудове, изразни средства, творчески методи, пространство, време, сценични интереси, отношение един към друг, той е, важни обстоятелства в живота, анекдоти, ученици, образование*. Павел Филонов и технологията.

IV. 2. 5. 3. Идейност на историческото време, свързана с бъдещето и вечността чрез космическа и човешка революционна еволюция.

Идейна среда и идеи в творчеството на П. Филонов както и в сравнение с В. Кандински. Характерно за руския авангард е желанието да се преустрои светът като цяло (усещане за

космичност и вселена), както и самият човек и неговият живот. Вярата, че това е възможно чрез изкуството.

IV. 2. 5. 4. Ролята на изкуството. Пророчество. Идея за власт и идея за вечност.

Спояващата роля на *Председателя на Земяното кълбо* (В. Хлебников – поради колосалната му свързаност с времето) за отделните проявления на мисълта и изкуствата в дадения исторически момент. Пророчество и изкуство. Разбиране за Време и съдбовност според В. Хлебников. Времето като философска категория се свързва с физическата и математическа представа за видовете пространство и измеренията на пространството. Издържа ли епохата на *постмодерна* (характерна за общества от *западен тип*) на оценката за подем и сринове в човешкото развитие според В. Хлебников? Или по-скоро минава в категорията на *малките сринове*, които съпътстват съдбата на отделните човеци – край на големите наративи, настъпване на отделното биографическо присъствие на отделния човек. Пулсът на вселената е неосезаем, поради заглушителния ритъм на общественото движение. По отношение на *бъдещето* движението напред е силно изявено като движение по допирателна, която залъгва със своята характеристика и все повече се отличава от напрежението на съдбовната крива или по-точно липсва усещане за смисъла. По този начин наистина т.нар. ситуация се превръща в непреодолим капан.

IV. 3. Изводи.

Нуждата от представа относно *настоящото* (визирайки разсъжденията на Фуко – Кант) в контекста на *съвременето* и *обществото от западен тип*. Отношението *съзнание – език, обвързването на технологиите с технологическа грамотност, зависимостта на визуалния образ от дигиталните технологии и подмяната на идеята в самата идея за визуални изкуства.*

Превръщането в категории на *Изток* и *Запад*. Налага се да се направи разлика между *визуален* и *пластичен образ* и да се разграничи *мислене, език, идея* и при двете деления.

Влиянията върху идейността и мисленето са еднакви, както при художественото, така и при нехудожественото съзнание, но с различен резултат – произведението на изкуството е ключ обратно към историята. Кой заема мястото на Бог в епохата на *авангарда*? Възможност за отговор на въпросите относно – *кой може да играе роля на месия в изкуството и как се разпространяват идеите в него?* Трябва да бъде направена съпоставка между *руски авангард* и *поставангард* и *западен авангард*. Превъплъщения на живописца в творчеството на големите имена на руския авангард представя различни произведения на живописца, вълпътили в себе си различното виждане (*идеи*) за живописца на всеки отделен автор. Обектите със своите части се намират не само в пространството, но и във времето (*онтология на времевите слоеве*). Ако *времето* е първи абсолютен, то низходящо както следва ще се подредят:

Време
Пространство
Идея

Битката се извършва в полето на идеите, като се воюва не за пространство, а за време (В. Хлебников). Обясняване на идейните връзки между *изтока* и *запада* чрез идеите, въздействали върху творчеството на В. Кандински. П. Мондриан (концепцията на *Де стейл*, близостта на идеите му с Малевич и Кандински). Графично проследяване в дълбочина на различните надградени идейности при установяването на *абстрактната идея*. Всяка следваща идея се основава на предходните. Генерираните творчески идеи (на базата на съществуващите и изграждащи общественото съзнание) са нови, реконструирани. Таблична съпоставка между идеята за *предметност* и *безпредметност* на двама конфронтирани в своята идейност автори – Малевич и Татлин. *Безпредметността* – *чисто представяне на идеята* (сливане между произведение и идея) и *предметност на самата идея*. Очевидна сложност при разкриване същността на *абстрактната идея*, свързана с безпредметността в творчеството (Малевич). Проблемът,

засягащ *технологията* на художественото произведение. Заключение въз основа на противостоянието *човек – действителност* (Вл. Соловьев) – идеите в изкуството уреждат отношения между личност (човек) и:

- в авангарда (руски) – *космос*;
- в постмодерния период – *общество*.

Опит за отговор на въпроса *защо да се живее* чрез изкуство. Уреждане на отношения между човек и общество (визиращо постмодерната ситуация) със средствата на изкуствата. Открива се несъответствие – мечтаното безсмъртие е изоставено на вече постигналите го, а човек се е съсредоточил в земното и моментно удовлетворение чрез ефимерни средства.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Изследването в равностметка достига до синтезирането на следните проблеми по групи:

1. Свързани със съответните атрибути и категории на творчеството:

- дефиниране на *творбата* – заплащане на *идея* и *съдържание* и на осъществяването в материал (неделимост?);
- *съзидателната идея* и *съзиданието* – пространство на посвещение и светът на тайните (проблеми, представени по подобаващ начин от Диего Веласкес);
- *визуален и художествен образ*.

2. Системата:

- *азът*, сведен до *човек* или *творец* (частен случай на първото по отношение на *знанието*);
- *мислене* и *епистема*;
- *ценностен апарат*;
- *отговор на екзистенциален или онтологичен въпрос - защо живее човек?*- както и борбата със смъртта чрез изкуство или *несъмнена нужда от оставане*. Този въпрос е заменен с въпроса „*кой съм аз?*“;

- в заключение питаме: „*Какво се е случило?*“ (космическите и вселенски въпроси и отговори са заменени със злободневни, засягащи утвърждаването на *аза* и представящи изкуството пред *системата* с форми, които се занимават най-вече с неговото тяло).

3. Историческите процеси както философия и генезис на цивилизациите и етносите:

- връзките и смислите в определяне на дадена ситуация чрез изкуство (в рамките на човешкото развитие);
- ролята на субстанциите (*Бог* в същината или *идеята на сътворението* и самото представяне на идеята); преминаване: ситуация, постмодерност и съвремие (преминаване в следпостмодерна ситуация);
- ролята на пространството и времето за разбиране и ориентация.

4. Идеята и нейната реконструкция като:

- въплътени в творчеството, творбата, открита в различните свързани субекти и обекти, представена в категориалния апарат на изкуството в постмодерното общество и вече след него;
- приемственост? (доказва се необходимостта от трансценденталност на основните схващания в интереса на цялостна мисъл по отношение на разбирането);
- анализ в контекста на материални, идейни и технологически възстановки.

СПИСЪК НА ПУБЛИКАЦИИТЕ, СВЪРЗАНИ С ДИСЕРТАЦИЯТА

1. Статия *Музеи и пространства*, сборник от III Научна конференция с международно участие *Съвременни технологии в културно-историческото наследство*, 2015 г., с. 124-129, (Технически университет – София, 22 - 23 октомври)
2. Статия *Технологичност на визуалния образ*, сборник *Изкуствата и културата като ресурс за развитие*, София 2015 г., с. 103-107, по проект № BG051PO001-3.1.07 - 0028
3. *Невъзможности за дословност*, сборник от Международна конференция *Езиците на културата*, ЮЗУ „Н. Рилски“, Благоевград, 2011
4. *За изчезването и за несъмнената нужда от оставане*, Юбилейна конференция *Семантика, естетика, култура* ЮЗУ „Н. Рилски“, УНИ Благоевград, 2010, ISBN 978-954-680-70-410, с. 166-173.

СПИСЪК НА ЦИТИРАНАТА ЛИТЕРАТУРА

Лиотар 1994 – Лиотар, Жан-Франсуа. *Заметка о смыслах „пост“*, *Иностранная литература*, № 1 (54 – 66), 1994 (http://lib.ru/CULTURE/LIOTAR/s_post.txt)

Хартман 1935 – Hartmann, N. *Zur Grundlegung der Ontologie*, 1935

Луман 2009 – Луман, Никлас. *Въведение в системната теория, Критика и хуманизъм*, 2009, ISBN: 9789545871368

Луман 2000 – Luhmann, Niklas. *Art as a Social System*. Stanford University Press, 2000

Бердяев – Бердяев, Николай. *Предсмъртните мисли Фауста*.

http://www.krotov.info/library/02_b/berdyaev/1923_059.htm

Хасан 2001 - Hassan, Ihab. *From Postmodernism to Postmodernity: the Local/Global Context. Philosophy and Literature*, 25 (1):1-13 (2001)

Ангелов 2008 – Ангелов, Ангел В. *Историчност на визуалния образ*, 2008, ISBN 9549757110

Белтинг 2013 – Белтинг, Ханс. *Образ, посредник, тяло: нов подход към иконологията*, *ВИЗУАЛНА КУЛТУРА / ВИЗУАЛНИ ИЗСЛЕДВАНИЯ*, Брой 6, 28 March 2013

Халсман 1961 – Halsman, Philippe. *Halsman on the Creation of Photographic Idias*, 1961

Бенямин 1999 – Benjamin, W. *Little History of Photography. Selected Writings Volume 2*. The Belknap Press of Harvard University Press, 1999

Бенямин 1989 – Бенямин, Валтер. *Художествена мисъл и културно самосъзнание*. С. 1989

Фуко 1984 – Foucault, Michel. *What is Enlightenment?* In *The Foucault Reader*, edited by Paul Rabinow, New York: Pantheon Books, 1984

Юнг 1932 – Jung, Carl Gustav. *Picasso, Neue Zürcher Zeitung* CLIII:2, 1932

Малевич 2000 – Малевич, Казимир. *Собр. соч. в 5 т. Т.3. Супрематизм. Мир как беспредметность, или Вечный покой*. М. Гилея, 2000

СПРАВКА ЗА НАУЧНИТЕ ПРИНОСИ

1. Разглеждам и аналитично представям връзката между основни категории в изобразителното изкуство (които не играят вече такава роля при визуалните форми) и идеята за изобразяване и изкуство.

2. Чрез разглеждането на представата за пространствено-времеви континуум в идейността за визуалните (изобразителни) изкуства поставям постмодерната ситуация в зависимост и задължителен прочит чрез нея. От тук и идеята за преминаване във вече *пост-постмодерна периодизация*.

3. Анализирам основни категории в изобразителното изкуство и представянето на идеята за тези категории (основно в руския авангард).

4. Представям и тълкувам свързани факти, чрез които предлагам разглеждането на *запад* и *изток* като категории.

5. Разсъждавам върху онтологично свързани въпроси чрез възможностите за представяне на *идеята* и за нейното *реконструирание*, връзката със *знанието*.

6. Определям зависимостта на една идея в *системата* (обществото) от връзките и осите на представянето ѝ като такава (в изобразителното или визуалното изкуство) и възможните опити за *реконструирание* или *подмяна* на тази идея.

6. Поставям *идеята* и *нейната същина* като основа на осъществяването в материал и скелет на дуалистично представеното произведение.