



НОВ БЪЛГАРСКИ УНИВЕРСИТЕТ

Департамент „Изящни изкуства“

Доц. д-р Боян Красимиров Манчев

Изкуство и појезис:

философия на образа и философска фигураологија.

Опити по епистемологија на основанијата на теоријата на изкуството

Автораферат

на

Дисертационен труд за присъждане на научната степен „доктор на науките“

София, 2022

Общи характеристики на проекта за дисертационен труд

Предмет и перспектива на изследването

Дисертационният труд „Изкуство и пойезис: Философия на образа и философска фигуурология. Опити по епистемология на основанията на теорията на изкуството“ представя дългогодишната линия на изследванията ми в полето на философията и теорията на изкуството и културната история, обособявайки основните ѝ етапи и структурни моменти. Сърцевина на труда представлява отношението между философия и изкуство – отношение, определящо голяма част от академичната ми и научно-изследователска работа в НБУ. Това отношение няма да бъде предмет нито на съпоставително, нито на приложно изследване. С други думи, отношението между философия и изкуство ще бъде разглеждано не от гледна точка на философията на изкуството, а в перспективата на една „епистемология на основанията“, представляваща изследване на общите основания, на началното формиране на поле на културно обособени практики и респективно – на понятията, чрез които това поле се идентифицира – *φιλοσοφία, τέχνη / τέχναι* и *ars / artēs*. Структурно-генетичният анализ е последван от изследването на формирането и прогресивната трансформация на модерните значения на понятията за изкуство и философия, респективно – на културните измерения и границите на свързаните с тях практики, както и на преплетената им комплексна траектория.

Цел на изследването е да се разкрие иманентното действие на философските понятия и концепции в художествените творби, както и ролята им за структурирането на самата идея за изкуство. Същевременно, доколкото дисертационният труд цели да осъществи анализа чрез една комплексна оптика, предполагаща „огледален“ поглед от изкуството към философията, то той изследва и значимостта на моделите, определяни като „художествени“, за изграждането на практиката, прогресивно обособила се под определението „философия“.

С оглед на така поставената цел, в дисертационния труд се поставят следните основни задачи: изследването на структуриращата роля на идеята за *пойезис* – творчество – за формирането на модерната идея за изкуство, от постепенното налагане на тези тенденции във философията на късното Средновековие и Ренесансовия хуманизъм, до апогея им във философията на Имануел Кант и йенските романтици; въвеждане на модела на философската

фигурология с двойната функция на епистемологичен инструмент за анализ на комплексното отношение на философия и изкуство, и на метод на четене и интерпретация на образи; набелязването на тази основа на принципите на философията на образа, осъществяваща връзката между феноменологическо и онтологическо измерение на творческата дейност; разкриване на ключовото място на антропологическия и феноменологическия подход на Жорж Батай за феноменологията на сетивния опит и антропологията на образа през миналия век.

Структура на дисертационния труд

С оглед на спецификата на подобен мащабен проект, както и на неговите цели и задачи, трудът се представя като изследване в три части: корпусът му обхваща три относително автономни съчинения или студии, разгръщащи предмета на изследването в различна модалност, така допринасяйки за комплексното, многоизмерно и синтетично схващане на поставения фундаментален проблем. Първата част на дисертационния труд е посветена на установяването на модерното значение на понятието за изкуство във връзка с категорията за творчество, *пойезис*, респективно – със способността за производство на образи. Втората част на изследването представя проекта за философска фигурология, продължаващ в практическа перспектива осъществения в първата част анализ. Философската фигурология прилага тезите на общата пойетика, преобразувайки ги в методологическа програма, развита в рамките на предходното десетилетие, и довела до публикацията на ред изследвания, включително на два монографични труда. Третата част е посветена на опитите за антропологическо и психологическо осмисляне на произхода на визуалната репрезентация и респективно на изкуството, на чиято основа е предложена една критическа феноменология или *айстетика*. Би могло да се каже, че докторатът представлява своеобразна теоретична трилогия и същевременно метатеоретичен „свод“, който развива и споява връзките на трите аспекта на изследването в една концептуална и методологическа цялост.

Съчиненията, които съставляват трите части на труда, са студията „Другият произход на изкуството“ [« *L'autre origine de l'art* », 2021] и книгите „Изменението на света. За една радикална естетика“ [*L'altération du monde. Pour une esthétique radicale*, 2009 / 2020] и „Новият Атанор. Начала на философската фантастика“ (2020)¹. Настоящият труд представлява синтез на техните основни положения; той включва и специално подготвен резюмиращ превод на български език на първите два текста. За отбелязване е, че във връзка с подготовката на настоящия дисертационен труд студията „Другият произход на изкуството“,

¹ Boyan Manchev, « *L'autre origine de l'art* », in Boyan Manchev, Jean-Luc Nancy, Federico Ferrari, Tomás Maia et al., *PERSISTÊNCIA DA OBRA II: ARTE E RELIGIÃO / PERSISTANCE DE L'ŒUVRE II : ART ET RELIGION* (sous la dir. de Tomás Maia), Lisbonne, Documenta, 2021.

Boyan Manchev, *L'altération du monde. Pour une esthétique radicale*, Paris, Éditions Lignes, 2009;

世界の他化 / ラディカルな美学のために, Hosei University Press, Tokyo, 2020.

Боян Манчев, „Новият Атанор. Начала на философската фантастика“, София: Метеор, 2020.

написана и публикувана на френски език като част от по-мощен изследователски проект, претърпя съществено развитие и модификация в хода на авторския си превод. Предложеният резултат не е идентичен на френския оригинал: някои части бяха съкратени, а други добавени и развити, с оглед на цялостната насока на настоящото изследване.

Дисертационният труд се основава на тези три съчинения, но не ги повтаря; по-скоро представлява техен „свод“ или опит за синтез на български език. По тази причина основният раздел на дисертационния труд ще бъде определен като „Корпус“: той съдържа три основни части на български език, синтезиращи основните положения на трите съчинения, на които се основава дисертацията. Разделът „Корпус“ е следван от втори раздел, обозначен с оглед на насоката си като „Разработки“: той включва синтетични и преработени за целите на настоящия дисертационен труд части от съответните съчинения (в случая на втората и третата разработка) или нови изследвания (първата разработка). „Разработките“ представляват своего рода приложна (а в случая на втората разработка – и експериментална), но същевременно неотделима от основния корпус на дисертацията част: те разгръщат в конкретни модалности общите теоретични положения на „Корпус“.

Освен двата раздела, респективно шестте части, дисертацията включва увод, заключения към отделните части, библиография, приложение с изображения към Първата част на Първи раздел и справка на научните приноси на дисертационния труд. Дисертацията е с обем от около 478 стандартни машинописни страници (около 860 000 знака) или 390 страници в стандартен компютърен набор (шрифт Times new roman, 12 пункта, разредка 1,5). Приложената библиография се ограничава най-вече до цитираните или ползвани монографии и съдържа само няколко студии и статии; тя включва 410 заглавия, от които 196 заглавия на кирилица и 214 заглавия на латиница.

1. Изкуство и пойезис

Първата част на дисертационния труд поставя въпроса за историческата и структурната значимост на понятието за *poiesis* за художественото творчество и съответно изкуство, на първо място в контекста на философията и художествената практика на Ренесансовия хуманизъм. Понятието за *poiesis* е формирано на основата на Аристотеловото обвързване на гръцкия термин *ποίησις* („създаване“, „произвеждане“, „фабрикуване“) с исторически формираните художествени практики, които след Аристотел, през посредничеството на римската рецепция на неговата „Поетика“, ще бъдат определени като „изкуство“. В основата на тази първа и основна част на дисертационния труд част е студията « *L'autre origine de l'art* », „Другият произход на изкуството“, публикувана на френски и португалски език в колективната монография „Устояването на творбата“². Първата част на дисертацията представя текста в преработена версия на български език.

Следващият ключов период от историческото развитие на идеята за пойезис от гледна точка на отношението между философия и изкуство настъпва през XVIII в., от една страна под влиянието на теорията на изкуствата на абат Батьо, а от друга – на философския обрат, осъществен от Имануел Кант. Разглеждам като апогей на тези нови тенденции схващанията на йенските романтици, в частност теоретичните възгледи на Новалис. Подемащата хуманистичното наследство романтическа философия, следвайки Третата критика на Имануел Кант, схваща изкуството като модел на *пойетичната* дейност, така преобръщайки – от Новалис до Ницше – наследения от Платоновия идеализъм йерархичен модел, поставящ образа в подчинена, вторична онтологическа позиция. Според хипотезата ми именно тези схващания залягат в основата на модерното схващане както за изкуство, така и за философия. Приложената към Първата част на изследването „разработка“ е посветена на възгледите на Кант и Новалис; тя представлява преработка на глава от все още непубликувания втори том на труда „Свобода въпреки всичко“³.

² Boyan Manchev, Jean-Luc Nancy, Federico Ferrari, Tomás Maia et al., *PERSISTÊNCIA DA OBRA II: ARTE E RELIGIÃO / PERSISTANCE DE L'ŒUVRE II : ART ET RELIGION* (sous la dir. de Tomás Maia), Lisbonne, Documenta, 2021.

³ Вж. Боян Манчев, „Свобода въпреки всичко“, Том I: *Свърхкритика и модална онтология* (София: Метеор, 2021, 535 стр.); Том II: *Онтология на необходимия свят* (София: Метеор, 2022, под печат).

2. Философска фигуурология

В пряка връзка с предходната част, втората част на дисертационния труд е посветена на метода на „философската фигуурология“. Проектът за философска фигуурология, развит като един от съществените аспекти на общата пойетика, в пряка връзка с философията на образа, изследва създаването на устойчиви образи и фигури, които придобиват концептуална значимост и дори *про-онтологически* статут, и в този смисъл структурират както философския език, така и художествената практика. Втората част включва програмното въведение в проблематиката на философската фигуурология (втора глава на „Корпус“), придружено от книгата „Новият Атанор. Начала на философската фантастика“⁴, приложена със съкращения като Втора част на „Разработки“.

Втората част на дисертационния труд поставя въпроса за образа като онтологическа матрица на философското понятие. „Пойетичният“ образ, про-концептуална айстетическа структура, се явява като елемент на откъсващото се от фигуративното и разгръщащо абстрактна консистентност мислене в предсократическата философия. Структурирането на про-(онто-)логическия порядък на гръцката философия от Анаксимандър и Хераклит до Аристотел и Епикур е първи предмет на философската фигуурология, тук схваната именно като своего рода *епистемология на основанията* или на *принципите* на философското знание и/или създаване на (образ на) свят. Предположено е, че тази нова форма на про-концептуална консистентност води към прогресивното автономизиране на *айстетическото* поле, което позволява и автономна идея за „режим на визуална репрезентация“, или казано по-просто и описателно – *за организиране на опита и представите за света чрез система от образи*, режим, който също прогресивно придобива автономна пойетическа функция (благодарение на алегорическата преработка на митологически „образен материал“, както и чрез произвеждане на нови образи *ad hoc*). Така третата част на настоящия дисертационен труд развива идеята за образите като пойетическо ядро, което е в основата не само на репрезентацията на света, но и на експериментирането с възможни образи на свят. Тоест тук образът придобива статута на *онтогоничен* агент.

⁴ Боян Манчев, *Новият Атанор. Начала на философската фантастика*, София: Метеор, 2020.

3. Философия на образа

Третата част на дисертацията, е посветена на свой ред на проекта за *философия на образа*. *Философията на образа* е дългогодишен теоретичен проект, поставящ си за цел да очертае ново изследователско поле, в което се мобилизират за обща работа философски, изкуствоведски и културно-исторически методи. Този проект се разполага в сърцевината на епистемологията на основанията на теорията на изкуството и представлява пряко продължение на историческата онтология на *пойезиса*.

Философията на образа изследва образа от една страна като антропологически, културен и художествен феномен, а от друга страна се съсредоточава върху появата на идеята за образ и последвалото я прогресивно изграждане на философско, психо-физиологическо и естетическо понятие за образ. С оглед на тази изследователска перспектива, понятието за образ е разглеждано не само като антропологически или културен феномен, но и като средишно понятие на самия философски режим. Образът е активен структуриращ елемент на полето на знание и/или (трансформативно) концепиране на света – на създаването на *образна-свят*, определяно като философия. Така философията на образа полага образа в синтетична перспектива – като средишен културен феномен и като възлово философско и изкуствоведско понятие. Подобен комплексен подход е необходим за всяко едно от дисциплинарните полета, мобилизирани чрез него, доколкото никоя от въпросните исторически обособили се дисциплини не може да обхване структурата и историческа комплексност на феномена образ, респективно – на понятието за образ.

За отбелязване е, че първа изява на този четвъртвековен проект беше трудът „Невъобразимото. Опити по философия на образа“, публикуван през 2003 г. от НБУ. В него разгърнах начални идеи за образа като антропологически феномен, на чиято основа започна и опита за осмислянето на образа като философско понятие с онтологически статут, надскачащо полето на феноменологията. Същевременно, лекционният курс „Философия на образа“, воден без прекъсване близо двацет години в Бакалавърската програма „Изкуствознание и артмениджмънт“ на НБУ (и развит от ред магистърски курсове), представляше неизменен фокус на теоретичните и исторически изследвания, и често пъти изпълняваше ролята на експериментална лаборатория на изследователската работа, която се обогатяваше от обмена със студенти и колеги.

Началните глави на третата част се съсредоточават върху въпроса за произхода на изображенията, поставен като централен проблем в модерността във връзка с формирането на автономна идея за образ и изкуство на образа. Изложена е хипотезата, според която образът има ключова роля за модерната идея за художествено творчество като автономен процес, и съответно – за схващането на неговите онтологически и дори онтогонични измерения. Образът (респективно, продължаващото го понятие за *представяне / représentation / Vorstellung*) е в основата на *естетическия режим на изкуството* – парадоксално, но не тавтологично определение, свързано с парадоксалния генезис на модерната идея за изкуство.

Привилегирован обект на изследването в това отношение е теорията за произхода на визуалната репрезентация, развита в ранните текстове на Жорж Батай (познат по-добре като писател и философ, въпреки че антропологическите му изследвания представляват значим и оригинален принос към модерната антропология). Въпросните текстове придобиват симптоматична значимост в контекста на късната модерност, доколкото съчетават модели на позитивистичната история и психология на изкуството от края на XIX в. с новите теоретични парадигми на антропологията и феноменологията, които при Батай са радикализирани чрез обвързването им с художествените практики на авангардите от началото на XX в. и психоанализата. На основата на систематичното разгръщане на въведеното от Батай генетическо понятие за *altération* („алтерация“, „промяна“, но и „повреда“, „увреждане“), в тази част на работата е предложен нов прочит на Аристотеловата теория на *αἴσθησις* във връзка с понятието за *ἀλλοίωσις* („промяна“, „обмяна“), позволяващ аксиоматичното очертаване на принципите на една феноменологическа *аἴσθησις*, тоест теория, която се опитва да удържи едновременно принципите на феноменологията на зрителното и по-общо сетивното възприятие и на естетиката, в по-тесния, посткантиански смисъл на понятието, схванато като философия на художествената практика. Тази перспектива на изследването е представена от книгата *L'altération du monde. Pour une esthétique radicale* („Изменението на света [или буквално: *Ставането-друг* на света]. За една радикална естетика“). Публикуваната на френски език монография, чието преработено издание се появи в превод на японски език през миналата година⁵ (части от труда са публикувани и на други езици), заляга в основата на третата част на дисертационния труд. Третата част на „Корпус“

⁵ Boyan Manchev, *L'altération du monde. Pour une esthétique radicale*, Paris, Éditions Lignes, 2009; 世界の他化 / ライカルな美学のために, Hosei University Press, Tokyo, 2020.

представя резюмирано на български език, чрез съкратен превод на първата ѝ част, основните теоретични положения на „Изменението на света“, докато развитата в книгата трансформативна идея за произхода на визуалната репрезентация, е продължена със синтетично представяне на три от частите на самата книга на френски език в заключителната трета част на „Разработки“.

В заключение, понятийните акценти на трите части, респективно – трите съставни труда на дисертацията, могат да бъдат описани така: първата част е посветена на понятията за поюзис, образ и изкуство, втората – на понятията за образ, фигура и понятие, докато третата – на понятията за *aisthesis*, *alloiosis* и образ. Съответно, първата част има епистемологично-изкуствоведска ориентация (отнасяща се до епистемологичните основания на самата идея за автономно познание на изкуството), втората – епистемологично-философска, а третата – антропологично-феноменологическа, като онтологическият хоризонт – хоризонтът на *общата поетика* – обединява трите фази на изследването.

**Методологически залози и дисциплинарна рамка на изследването:
опит върху епистемологията на основанията на теорията на изкуството**

Залогът на предложената изследователска перспектива не е самоцелна интердисциплинарна интервенция; той се свежда до опита за разкриване на структурната и генетична значимост на категории – пойезис, образ, фигура, които не могат да бъдат определени изчерпателно в рамките на нито една от посочените по-горе дисциплини, при все че притежават ключова значимост, според началната ни хипотеза, за всяка една от тях. Дисциплинарната рамка, „превеждаща“ в съвременна дисциплинарна терминология епистемологическите основания на изследването, може най-просто да бъде описана така: ако структурно-генетичното изследване на категорията *пойезис*, в частност *философията на образа*, имат отношение към философията, то това е така, защото основополагащата им операция, позволяваща интензификацията на самото философско знание, е *пойетическото разтваряне* към образа: тоест това е философия на образа. С други думи философията на образа предполага въвеждането на *пойетическа предпоставка* във философската практика. Или казано по-директно, перспективата на една *обща пойетика* би позволила да се разкрие „художественото“ начало на самата философска практика.

Предложеният труд приема като парадигматичен модел на подобна пойетическа дейност изкуството, опитвайки се да систематизира предпоставки, извлечени от философските трудове на Аристотел, Марсилио Фичино и Имануел Кант. Според имплицитната антропологическа хипотеза на труда латентната основа на това, което наричаме „изкуство“, е именно автономизиращата се изява на пойетическата потенция, която в случая става не просто предмет, но и иманентен оператор – тоест деятел, „субект“ – на философската дейност. Следователно *общата пойетика*, *философията на образа* и *философската фигурология* не представляват философия на изкуството на по-абстрактно ниво, а своего рода комплексно единство на философия и изкуствознание като знание за споделените основания на изкуство и философия – пойезисът и неговата динамична „структурна единица“, образът и/или фигурата. *Общата пойетика*, *философията на образа* и *философската фигурология* предполага изследването на *ставането-изкуство* на самото изкуство, на основата на изследването на развитието на идеята за изкуство и свързаните с нея понятия за творчество или пойезис и образ / репрезентация, както и на изявата им в исторически определени художествени феномени.

Ето защо, бидейки изкуствоведско изследване, този труд е същностно философски; същевременно, при все че се заявява като философски труд в заглавието си, той е по необходимост, според основанието си, и изкуствоведски труд. Определям своеобразната методологическа рамка на изследването като *епистемология на основанията* или *историческа онтология на образа и изкуството*. Този комплексен метатеоретичен изследователски метод не само се разполага в поле, споделено от съвременни академични дисциплини, но и предполага осмислянето на техния генезис, историческо обособяване и дисциплинарни функции. Епистемологията на основанията е развита на основата на пионерските за съвременната епистемология изследвания на авторите от френската епистемологическа школа от средата на миналия век – Гастон Башлар, Жорж Кангилям, Жюл Вюймен и Франсоа Дагонье, както и на наследството на школата на историческата антропология (Жан-Пиер Вернан, Пиер Видал-Наке, Марсел Детиен, Франсоаз Фронтизи-Дюкру). Разгърнатата по отношение на понятието за изкуство, в отношението му с понятието за философия, епистемологията на основанията си поставя за цел да разшири перспективата на теорията и историята на изкуството и особено на достиженията на иконологическия метод на Варбург, Заксл, Панофски и Клибански, развити от критичните и неортодоксални последователи на иконологията (от Паул Оскар Кристелер и Рудолф Витковер до Ханс Белтинг, Жорж Диди-Юберман и Ангел В. Ангелов), с изследването на произхода и философските основания на някои от основополагащите понятия както за теорията и историята на изкуството, така и за художествената практика в епохата на модерността.

Епистемологията на основанията изхожда не толкова от задачата за изследване на структурирането на системата на изкуствата, както и на самата модерна идея за изкуство, целяща да достигне до съвременния им вид, колкото от опита за изследване на динамичното разгръщане на рефлексивния характер на творческата практика, която сама произвежда рефлексивно потенциала си и така поражда про-концептуален субстрат. С други думи, епистемологията на основанията не би предпоставяла епистемичните рамки на целта; тя би изследвала произвеждането на самите основания паралелно на ефективно (само)учредяващите се рамки. Епистемологията на основанията не трябва да изпуска от внимание материалната динамика не само на практиката, но и на самата идея: динамиката на времето и концептуалната материя, които се формират в нея.

II. Основни тематични и проблемни ядра: *Корнус*

ПЪРВА ЧАСТ.

Изкуство и поезис. Обща поетика и теория на изкуството

От културна история към философия на динамичните форми.

Методологически уговорки

Изследването на тоталността на даден културен феномен, а още повече – на система от културни феномени – е непосилно, а вероятно и невъзможно; извеждането на силовите линии на една „епоха“ или исторически процес неизбежно трябва да бъде обвързано с предпоставката на една философия на историята или – какъвто ще бъде подходът на това изследване – на една философия на динамиката на културните форми. В това отношение философията и хуманитарните науки на XX век предлагат влиятелни възможности – от социокултурния детерминизъм по линията на Буркхарт към динамиката на нематериалните културни форми у Касирер и опитите на иконолози и херменевти да свържат интелектуалния субстрат с историческата материя, нейната историческа консистентност – например опитите на Варбург, Панофски и Клибански от една страна, и на Blumenberg и Яус от друга. И не на последно място – новият епохален опит на *археологията на понятията*, изхождайки от археологическата перспектива на Фуко, но надскачайки я, да направи своеобразна *longue durée* на историята на идеите като херменевтика на понятията, донякъде близка на материалната херменевтика в линията на Петер Зонди и Жан Болак.

Но опитът да се изследва процес на културна трансформация и да се схване той като тоталност, е обречен на неуспех преди всичко поради факта, че предметът на изследването и значимият проблем би трябвало да бъдат от напълно друг порядък. В случая значимият въпрос не би трябвало да бъде появата на предполагаемото „ново“ – ценностната форма на феномените, която именно е ефект на идеологическо производство, притежаващо трансисторическа инерция: проблемът не се свежда до разкриването на влиянията и „родоначалниците“, хипотетичните първодвигатели. Вместо проблема за ценността би трябвало да се съсредоточим върху пораждащото ядро, върху иманентната културна динамика, която води до появата на самата идея за ценност; на именно тези материални и интелектуални операции, на именно тази динамика на формите, която вторично е „стегната“ в епистемологичен порядък от исторически или друг тип. С други думи: бихме ли могли да се изправим пред културните феномени на Ренесанса или хуманизма без изобщо да прибъгваме към обяснителния потенциал на понятието „Ренесанс“ – тази мощна телеологема,

която определя и ценностната канава на епистемологичния преход? Каква е значимостта на разглежданите културни феномени, освен че са *Ренесансови*? Не става ли дума за кръгова аргументация, при който конотативните измерения или атрибути на понятието „Ренесанс“ описват „Ренесансовите феномени“? За да преодолеем този порочен кръг, ни е необходимо *обезценностяване* на скритите идеологически режими, които предопределят нашата собствена изследователска перспектива. Единствено подобна радикално критическа позиция по отношение на семантичните, идеологически в дълбина, *инвестиции* на културна ценност, както и критиката на самото понятие за ценност би ни позволило да „породим“ ценността наново, за да позволим и на смисъла да се актуализира наново, или чисто и просто да бъде произведен. Дали това, което се нарича „Ренесанс“, не представлява именно тотализацията на една подобна операция, на една огромна ценностна инвестиция и трансформация?

Изкуство и идея за изкуство

Впускайки се в рискованото начинание да схванем както историческата динамика на практиките, включени ретроспективно под понятието за изкуство, така и на самата идея за изкуство, така озовавайки се между Сцилата на доксихеския исторически подход и Харибдата на един нов *нормативен* исторически скептицизъм, трябва преди всичко да внимаваме да не се поддадем на анисторическата инерция и да подходим към въпроса за изкуството – и особено за неговия „друг произход“ – без да отчитаме динамиката и сложността на историята на самата идея за изкуство.

Основополагащата наивност на пионерските изследвания на Ренесанса и на хуманистичната мисъл, от Мишле, Ръскин и Буркхарт до Шастел, беше да се разчита интуитивно на (или поне да не се релативизира или проблематизира) една по същество субстанциалистична идея за изкуството като самоочевидна и самодостатъчна даденост. Опорната точка – но и пробният камък на този подход – може да бъде есето на Паул Оскар Кристелер „Съвременната система на изкуствата“⁶. В този брилянтен и ерудиран размисъл върху историческата вариативност на системата на изкуствата, както и на нейното прогресивно, повече или по-малко векторно структуриране, известният историк на идеите запазва почетното място за философите, които от Платон и Аристотел до абат Батьо, Кант и Хегел допринасят за развитието на една систематична идея за изкуствата, както и за появата на съвременната парадигма на самото изкуство (която, според хипотезата на Кристелер, ще бъде окончателно установена едва в Кантовото творчество, на основата на епохалния критически обрат, вж. с. 42-44). Анализът на студията достига до заключението, че Кристелер отделя историческия анализ на „системата“ от иманентната динамика, определяща самовъзприемането ѝ и учредяваща началните ѝ понятия – преди всичко понятията за творчесто и *poiêsis*, красота и творчески гений – чиято учредителна роля за появата на нова идея – *на самата идея* – за изкуство е безспорна. Задачата, която стои пред нас, е не просто историческото регистриране на новите понятия и значения – тази своеобразна дистрибутивна историческа семантика, а схващането на тяхната генеративна или по-точно оперативна дълбина. С други думи, трябва да се търси отговор на въпроса защо тези именно понятия се развиват, каква е семантичната им мотивация, на какви семантични операции и потенция

⁶ Паул Оскар Кристелер „Съвременната система на изкуствата“, превод от английски език Димана Илиева, послеслов Тодор Т. Петев, „Семинар – 333“, n° 9, София, 2009.

съответстват те⁷? Задачата на настоящото изследване следователно е представена като опит за хвърляне на допълнителна светлина върху тази иманентна динамика, която прави възможно рефлексивното отношение към изкуството като форма на производство на смисъл, а следователно и на оригинални форми на рефлексивност и семантична организация.

⁷ В своето забележително изследване „Живопис и опит в Италия през петнадесети век“ (1972) Майкъл Баксандал разкрива понятийната значимост на речника, развит през периода на Ренесанса, който впоследствие склерозира поради идеологическата си инструментализация. (Вж. Michael Vaxandall, *Painting and Experience in Fifteenth-Century Italy*, Oxford University Press, 1988 (Second Edition; First edition: 1972), по-специално Третата част на изследването: “Pictures and Categories”, с. 109-151). Заключение на Баксандал е ясно изразено в последната страница на частта: „Категории като „чист“, „украсен“ или „композиция“ се основават на класическата система на литературната критика, сложна и зряла категоризация на човешката дейност, на която учени-хуманисти като Ландино посвещават многобройни изследвания. (...) В хода на Ренесанса част от тази речник за критика на изкуството и живота прониква отвъд учените и писателите и към други хора. Банкерът започна да използва много от тези думи и понятия, без да е запознат с класическия им източник. Този процес става важна част от трайната „класицизация“ на европейската култура през Ренесанса, по-важна от някои повърхностно по-очевидни части; опитът е *прекатегоризиран* чрез системи, думи, които го разделят по нови начини – и така е организиран наново. Един аспект на тази реорганизация е, че различните изкуства са обединени от единна система от понятия и термини.“ (с. 151).

Изкуство и философия: другият произход

Според предложената в студията „Другият произход на изкуството“ хипотеза, разгърната в първата част на изследването на основата на пространен исторически анализ, *другият произход на изкуството* не е свързан толкова с изобретяването на ново понятие за изкуство (изобретяването на изкуството с главна буква, *Изкуството stricto sensu* в съвременния смисъл на думата), колкото с радикалната трансформация на обема на ред съществуващи понятия: трансформация, която се извършва в границите на това, което някога се наричало „философия“ и това, което се наричало „изкуство“. Нито Аристотеловото *τέχνη*, нито Хорациевото *ars* или още по-малко *artes liberales* на Марциан Капела биха могли да обяснят появата на идея за автономно поле на осъществяване на поетическа мощ или на творческа активност. От друга страна, появата на тази нова идея би останала неразбираема без философското фигуриране на Аристотеловата концепция за *ποίησις*, която уточнява и интензифицира понятието *τέχνη* не само в поетиката, но и – особено – в полето на физиката и метафизиката.

Ако изкуството се появява *чрез* философията, това е защото изкуството се преоткрива *като* философия. Такава е отправната ни хипотеза: изкуството се появява отново като проявление на трансформацията на философията, разбирана като форма на поюзис, на творчество – като подражание, ако не и *еманация* на природния поюзис, на естествената творческа сила и съответно на *естествената магия*. Поюзическата мощ е *virtus fingendi* на самата философия: поюзисът е нейната фигурираща и следователно художествена мощ.

И така, хипотезата на първата част се отнася не толкова до влиянието на философията върху изкуството, колкото до новата форма на философията *като* изкуство и изкуството *като* философия – до новата форма на склоняване на знанието, на философските форми, която се нарича *изкуство* в Ренесанса. Изкуството се явява като изява на трансформацията на философията, схваната като форма на поюзис, на творчество – имитация на природния поюзис, на природната съзидателна мощ и съответно на природната магия.

Разбира се, изследванията на влиянието на философията върху изкуството са безценни. Моята цел тук обаче в началната глава на дисертацията е да мисля – да въобразя – появата на нова форма на философия – на философията, схваната *като* изкуство, както и на изкуството, схванато *като* философия: нова форма на склонение на знанието, на философските форми, обозначени като изкуство в епохата на Ренесанса. Ако се върнем към опита за открояване на идея за изкуство, както и на семантичен порядък и организация на системата от изкуства, то отправната ни хипотеза се склонява така: модалната аксиоматика на идеята за изкуство открива своя енергетичен потенциал в идеята за творчество. Вън от привидно тавтологичния характер на това твърдение – привидност, изцяло дължаща се на банализацията на идеята за творчество (самата тя резултат може би на нерелевантността на интуитивно схванатата му значимост) – трябва да мислим възможността за формиране на

идеята за изкуство като неотделима от разгръщането на една нова онтологическа модалност, чиято привилегирована изява е именно идеята-практика на изкуството. Изкуството става привилегированият модус на нова модалност на света (модалност *на* свят, но и модалност *за* свят), която именно може да бъде схваната чрез идеята за творчество или *пойезис*.

Следователно дълбинната хипотеза, която обуславя насоката на изследването, има онтологически характер. Тя се отнася до предположението, че поийетичната динамика, с която се формира идеята за изкуство, не може да бъде разбрана без да бъде отчетен тласъкът, причинен от една нова идея за творчество, неотделима от новия онтологичен, ако не и онтогоничен *furor*, без да бъде изпитана появата на една предизвикателна нова идея за движещ се и изменящ се свят, свят в движение; в крайна сметка – без да се изправим пред невъобразимото преди въобразяване на свят, пред *измислянето* на нов свят. Идея, която не може да бъде разбрана без новите онтопийетически техники – техниките на ставането-свят на света.

Ето защо приемам, че наред с Платоновия *furor* (Платоново-)Аристотеловият *poiesis* е отговорен на първо място за появата на идеята за изкуството като творчество – творчество в най-силния смисъл, т.е. онтологическо творчество, което надхвърля идеята за *tekhné* или изкуственост. Защо обаче да прибягваме до Аристотеловата концепция за *ποίησις* в този контекст? Не предполага ли „хуманистичният“ обрат именно отхвърлянето на Аристотеловия речник на схоластиката? Всъщност точно тези предразсъдъци си поставям за цел да опровергая тук: изследването ми ще се ръководи от тази метакритическа задача. Това, което дава основание да се говори за обрат по отношение на идеята за пойезис, е пластичното разгръщане на тази идея чрез нови техники – техники, които именно са описвани под понятието *философия* в епохата на хуманизма. Разбира се, безспорно е, че новата идея за *ποίησις*, а следователно и за действието на разума и въображението, на интелекта, на образите и на природата, продължавайки линията на радикалните тенденции на средновековния „прото-хуманизъм“ (т. нар. „Ренесанс на XII в.“) – от медицината и философията на природата до изкуствата, представлява преработка на натурфилософските схващания на средновековната схоластика, свързани най-вече с преоткриването, чрез арабско и византийско посредничество, на Хипократ, Гален и разбира се, на Философа, Аристотел.

Изобретяването на *poiesis*

Старогръцката дума *ἡ ποίησις* [poīēsis], „творба, творчество, създаване, производство“ произлиза от глагола *ποιεῖν*, „правя“, „създавам“, „произвеждам“. Едва ли е случайно, че понятието *пойезис* е развито като философска категория за пръв път в Платоновата философия. В нея то придобива подчертано онтологически измерения, които обуславят и стремителния му концептуален възход в следващите векове и дори хилядолетия. Категорията *пойезис* традиционно е обвързвана с Платонския „Пир“, където именно тя е въведена в рефлексивна перспектива, случайно или не – в контекста на обсъждането на любовта, следователно в имплицитна връзка с фигурата на Ерос – обвързване, което, както ще установим по-нататък, е значимо за нашия анализ. Още по-симптоматично, първото ключово определение на *пойезис* е вложено в устата на единствения женски персонаж в диалозите на Платон, „мъдрата жена“, чужденката Диотима: „Ти знаеш, че творчеството, *poīēsis*, е много широко понятие. Всяка причина едно нещо да премине от несъществуване в съществуване е творчество, така че дейностите при всички тези занаяти са творчество и майсторите им всички са творци, *poīētái*.“⁸

Така *пойезис*, творчеството, получава същностната онтологическа дефиниция: *преход от несъществуване към съществуване*. Онтологическото измерение на категорията *пойезис* е потвърдено и утвърдено от диалога „Тимей“, възловият текст на Платоновата онтология и космогония. В „Тимей“ Платон разглежда природата, *φύσις*, като резултат на *пойезис* – *пойезисът* е свързан с фигурата на Демийурга–*пойетес*, който сътворява природата, изхождайки от прототипите на всички неща – идеите. От особена значимост за нас е стратегическата причина за въвеждането на понятието *ποίησις* в прочутата реч на Диотима. Мъдрата жена го въвежда именно с оглед на неговия двоен статут – на обща категория с онтологическо измерение, но и с метонимичен фокус върху една специфична човешка дейност, явяваща се като *образцова* част от цялото. Тази човешка дейност именно е *изкуството* – „художественото творчество“. Диотима въвежда проблема за наименоването на изкуството като аналогия на наименоването на „сферата на действие“ на Ерос – любовта, с оглед на различието между вид и род, и съответно – на метонимичните основания на наименованието на поезията, изкуството на ритъма и речта. Поетическото изкуство е отнесено към понятието *ποίησις*, което по същество означава или би трябвало да означава всички *tekhnai* – изкуствата и занаятите. Тази бележка на Диотима-Платон сякаш предопределя насоката на епохалния теоретичен ход на Аристотел в „За поетическото изкуство“ – експлицитното свеждане на изкуствата под обобщаващата родова категория на творчеството, *пойезис*.

⁸ Платон, „Пирът“, 205b-c, прев. Георги Михайлов, в Платон, „Диалози“, т. 2, изд. „Наука и изкуство“, София, 1982, с. 463.

Разделението между „изкуство“ и „наука“ е било извлечено от теоретичното раграничение между два типа продуктивна дейност в „Метафизиката“ и „Никомаховата етика“ на Аристотел. Но в контекста на настоящото изследване дори безспорният епохален принос на Аристотел за създаването и утвърждаването на родовата идея за изкуство на основата на концептуалното моделиране на термина *ποίησις* ще отстъпи на заден план, за да бъде открито едно по-слабо познато днес измерение на Аристотеловата идея, което обаче, според хипотезата ни, придобива ключова значимост в епохата на възраждането на интереса към Аристотеловата философия и на свързаното с това възраждане „преучредяване“ на изкуството и философията като автономни и парадигматични дейности, основани на идеята за творчество, *ποίησις*. Ще предположим, че трансформацията на идеята за *пойезис* през XV в. не може да бъде разбрана, ако не бъде свързана с Аристотеловата идея, развита на първо място във „Физика“. Разбира се, тезата на Аристотел е в противоречие с Платоновата идея за Демийурга, развита в „Тимей“ – Демийургът като своеобразен монополист на поийетическата мощ; въпреки това, Аристотеловият поийезис е материална сила, която се отнася на първо място до отношенията между частите и формите на природния свят. Нещо повече, във „Физика“ Аристотел излага идея за отношението между изкуство и природа, останала в периферията на доминиращата две хилядолетия миметична теория на изкуството, поставяща изкуството в онтологическа зависимост от природата. Същевременно изложената във „Физика“ теза представя миметичната теория в напълно различна светлина – а именно идеята, че изкуството притежава потенциала да допълва или дори да завършва природата: „Изобщо изкуството или довършва онова, което природата не е в състояние да изкара докрай, или й подражава.“⁹ На пръв поглед тази радикална Аристотелова теза надскача миметичната парадигма, така както тя е изложена в „Поетиката“. От друга страна, внимателният прочит на структурирането на концепцията за подражанието в глави IV и IX на „Поетиката“ би могло да разкрие нейната сложност далеч отвъд начина, по който пионерския теоретичен труд на Аристотел традиционно се приема и инструментализира.

⁹ „Физика“, 199a15, прев. от старогръцки Цочо Бояджиев, в Аристотел, „Съчинения“, под ред. на Иван Христов, Том II. „Натурфилософски и естествонаучни съчинения. Част I. Физика“, Изд. Захарий Стоянов, София, с. 83. Ср. „Метафизика“, D3 381b6 и Z7 1032a12-13.

Изобретеният наново *poiesis*

Твърде вероятно е в основата на обрата, който е в центъра на вниманието ни – а именно на преосмислянето на категорията за творчество или *poiesis* в онтологическа перспектива, което, както предположихме, има същностна значимост за обрата по посока на новата идея за изкуство, да стои философията на Николай Кузански. Както отбелязва Юрген Мителщрас, Кузанецът повтаря тезите на Аристотел почти дословно: „Следвайки Аристотеловата теза, често цитирана през Средновековието, според която изкуството имитира природата, Николай Кузански посочва, че изкуството не само предпоставя природата, но и че също така я развива. Така например изказването му, че „Не може да съществува нищо, което да не е едновременно природа и изкуство; по-скоро във всичко природа и изкуство са споделени“¹⁰ следва директно Книга Z на „Метафизиката“ и следователно добавя допълнителен аргумент в полза на тезата за централното място на проблема за Аристотеловия *poiesis* в творчеството на Кузански. Това може да изглежда като еретично твърдение от гледна точка на установеното мнение за „неоплатоническия“ завой, осъществен от Кузански в линията на Ериугена, последван от Фичино и Бруно – без съмнение редуktivна теза, която не взема предвид факта, че концептуалният апарат на тези „постсхоластични неоплатоници“ в целостта си е по същество Аристотелов (каквото всъщност би бил до голяма степен и случаят на „класическия“ неоплатонизъм).

Внимателният прочит на детайлите на аргументацията на Фичино в *De amore*, както и в неговите богословски трактати, би разкрил типологически близка тенденция. Понятиятата картина обаче става още по-сложна, тъй като новата Аристотелова идея за *poiesis* (която не е идентифицирана като Аристотелова) се проектира парадоксално върху идеята на Платон за душата на света – идеята, която, модифицирана от неоплатониците, ще доведе до концепцията за *anima mundi*, идея, белязала новата философия до Бруно и дори отвъд него. Според Платон и в съответствие с Платоновата традиция душата на света се разглежда като дело на Демиурга. Но в творчеството на новите платоници – или неосъзнали се аристотелианци – Платоновата *anima mundi* постепенно се еманципира от демиургичната фигура. Структурните особености на тази идея, парадоксално, я доближават до влиятелната авероистка линия, еретична след постепенното установяване на томисткия монопол, но все пак значима за цялата схоластична традиция, включително до идеята на Ибн Рушд за *natura creans* или *natura naturans* (първият израз е на Джон Скот Ериугена, докато вторият се появява за пръв път вероятно в произведенията на Аристотел и Авероес, преведени от

¹⁰ Jürgen Mittelstrass, « Nature and science in the Renaissance », in Woolhouse, R. S. (ed.), *Metaphysics and Philosophy of Science in the Seventeenth and Eighteenth Centuries. Essays in honour of Gerd Buchdahl*, Kluwer academic publishers, 1988, p. 21.

арабски от Майкъл Скот [Michaelus Scotus])¹¹. Благодарение на радикализирането на идеята за *natura creans* или *natura naturans* в линията на Авероес, идеята за *anima mundi* достига до степен на относителна автономия, без обаче да се откъсва окончателно от идеята за първична причина у Кузански или флорентинските философи¹².

Да удържим за момента като аксиоматична хипотезата, че една от решаващите рефлексивни операции на така наречения Ренесанс е преоткриването на идеята за естествен *poiésis*, за природно творчество и дори – поезия и още повече, за активен *poiésis*, за една иманентна сила на природата, която завършва самата природа „отвътре“: с други думи, за автопойетичната сила на природата. Това, което дава повод да се говори за обръщане на идеята за *poiésis*, е пластичното разгръщане на тази идея чрез нови техники – техники, описвани или като изкуство, или като философия в епохата на хуманизма, ако, разбира се, не става дума за двете, събрани в едно.

¹¹ „Изразът „*natura naturata*“ очевидно произлиза от латинските коментари на Авероес върху Аристотеловата физика и *De caelo*, докато „*natura naturans*“ вероятно може да бъде проследен до Майкъл Скот. Ериугена вече е установил в сходен смисъл разликата между творяща и несътворена природа (*natura creans non creata*), сътворена и творческа природа и сътворена и нетворческа природа.“ (Вж. Jürgen Mittelstrass, „Nature and science in the Renaissance“, цит. съч., с. 19).

¹² Не трябва да забравяме древния престиж на авероизма във флорентинския контекст, за който свидетелства красноречиво фактът, че крипто-еретик като Сигер Брабантски се намира в Рая на Данте, заедно с Алберт Велики и Тома Аквински (Десета песен, ст. 133 -138).

Отворената вселена на един незавършен творец

Едва ли е изненадващо, че докситичната интерпретация на радикалната идея на Пико дела Мирандола, изложена в „Речта за достойнството на човека“ (*De hominis dignitate*, 1486) и смятана за манифестна за Ренесансовия хуманизъм, поставя акцент върху апологията на човека и на неговия *libre arbitre*, неговото *достойнство*, противопоставени на фаталистичната детерминация. Всъщност, преди да предоставяме „преоткриването“ на човека и оттам оценностяването му, трябва да кажем, че залогът на *De hominis dignitate* е много по-краен. Той се свежда, ни повече ни по-малко, до *изобретяването на човека*. *Изобретяването на човека* – тоест на фигурата на човека като *пойетично същество*.

В перспективата на предложената тук хипотеза прочутата таза на Пико дела Мирандола върху човека като „недовършено“, *отворено* същество, което може да избира за „завършването“ си между пътя на ангела и пътя на звяра, тоест което е само отговорно за своето продължаващо сътворяване, трябва да бъде схваната като резултат на процеса на децентрализация на поюзиса. Човекът е метаморфично същество и следователно се основава върху отворената онтология на метаморфозата. Това предположение води до едно още по-общо твърдение, а именно, че явлението, което все още определяме неясно като (Ренесансов) хуманизъм, е свързано не толкова с „човешкия субект“ или неговия свят, колкото с една нова идея за творчеството и за мястото на творческия деятел по отношение на природата, както и за самата природа – светът – като място на *ποίησις*-а. Човекът е не субект, а фигура на творчеството. Или по-точно, идеята за човека като субект, субект на знанието и свободното решение, става възможно чрез моделирането на човека като фигура на поюзиса, или поийетична фигура.

Тази идея, която не само става една от идеологическите емблеми на Ренесанса, задава и една от линиите на модерната антропотехника. В нея дреме зародиша на това, което днес неясно се нарича *трансхуманизъм*, а именно идеята, според която ценността на човека, „венеца на творението“, се свежда именно до това, че човекът е същество, което надскача себе си, което превъзмогва собствената си (пред)определеност. В това отношение идеята на *De hominis dignitate* е продължена от Монтен, преминава през Бейкън, Кондорсе и Ламетри, за да достигне до романтиците, Фихте и Ницше. От гледна точка на Хегеловата диалектика на Господаря и Роба работникът на Маркс се оказва структурно близък на романтичния поет на Новалис или на свръхчовека на Ницше: той преодолява средата и собственото си условие, поради което заема позицията на Господаря в противовес на озовалия се в позицията на Роба капиталист – тоест този, който само живее от благата си и не излага живота си на риск в борбата с реалното. В този смисъл би могло да се твърди, че корените на т. нар. „трансхуманизъм“ се крият в хуманистичната традиция, в която именно ще се появи дефиницията на човека като същество, което надскача себе си: хуманизмът ексцедира собственото си определение, така както и променливото неидентично на себе си същество,

върху което доктрината му се основава. Философската антропология е радикализираща тази позиция, разкривайки автопоетичния характер на човека дори в биологически смисъл: „културата е самата природа на човека“, твърди Арнолд Гелен; ексцесът е природата на човека, но този ексцес е ексцес на недостатъчност, твърдят паралелно Жорж Батай и Морис Бланшо.

Magus Novus

Идеята за незавършеността и следователно за отворения характер на човека ще достигне няколко десетилетия по-късно до много по-висока степен на онтологическа мобилизация в учението на един прославен учен и доктор (апропо, защитил доктората си във Ферара през 1515 г., по-малко от век след Събора от 1438 г.), но оставащ прочут като най-знаменитият алхимик и владетел на тайното знание в своето време – Теофрастус Бомбастикус фон Хохенхайм, познат като Парацелз. Тезата за отворения характер на човека, неговата незавършеност, задава линията на модерната антропотехника, е безспорно свързана с идеите на Парацелз върху алхимическия процес, върху неговите действие и цел, възраждащи или преработващи натуралистичната идея за трансформацията на елементите и, следователно, за техния отворен принцип, принципът на динамичната онтология. В крайна сметка тя ще се превърне в идея за незавършения характер на света, на самия му субстрат – материята. В трактата си *Labyrinthus medicorum errantium* Парацелз заявява, че, ни повече ни по-малко, *prima materia* е незавършена. „Нищо не е създадено като *ultima materia* в окончателното си състояние. Всичко е създадено първо в своята *prima materia*, своя първоначален елемент; след което пристига Вулкан и чрез изкуството на алхимията го развива в окончателната му субстанция... Защото алхимията означава: довеждане до край на нещо, което все още не е завършено.“ ; „Тъй като всички неща са създадени в незавършено състояние, нищо не е завършено, но Вулкан трябва да доведе всички неща до край. Нещата са създадени и предадени в нашите ръце, но не в присъщата им крайна форма. Например, дървото расте от само себе си, но не се превръща в дъски или в дървени въглища. По същия начин глината сама по себе си не се превръща в гърне. Това важи за всичко, което расте в природата. »¹³ Три века по-рано Алберт Велики заявява с не по-малка убеденост: „[...] от всички изкуства [алхимичното изкуство] най-добре имитира природата.“¹⁴

Materia prima е незавършена и следователно трябва да бъде завършена от магьосника. Алхимията е наука, целяща завършването на природата, или постигането на нейната бъдеща форма. Но доколкото материята е субстанция на света, то алхимикът допринася за завършването на самия свят. Следователно задачата на философа – Алхимика, Мага, Твореца – е да действа за преобразуването на първичната материя, за нейното осъществяване. В този смисъл магическата потенция, това, което се нарича магия и което, разбира се, е израз на една онтологическа сила, на потенцията на действието, е естествена част от дейността на

¹³ Paracelsus, *Labyrinthus medicorum errantium*, in Paracelsus, *Sämtliche Werke*, Sudhoff, Karl, und Matthiessen, Wilhelm, eds. Part I: *Medizinische, naturwissenschaftliche und philosophische Schriften*, Vol. 11, pp. 188-189 et pp. 186-187.

¹⁴ Albert le Grand, *Minéralogie*, III. 1. 2, 1250-1260, цит. по Barbara Obrist, « Art et nature dans l'alchimie médiévale », in *Revue d'histoire des sciences*, 49, Paris, PUF, 1996, с. 215.

самата природа. Тя е модалност на *natura naturans*, на творческата природа. Именно защото *prima materia* е незавършена, природата таи поийетична или онто-поийетична мощ.

Независимо дали са вписани или не в доктринална аргументативна машина, тези идеи са безспорно еретични в дълбочина. Те не могат да бъдат структурно интегрирани в матрицата на Авраамовите монотеизми, основани на крайната централизация на творческата потенция в универсалната божествена същност, *ens realissimum* според християнската схоластика: Твореца. Крайното следствие от опита на Марсилио Фичино за синтез, доброволен или не, между онтогоничната мощ на монотеистичния Бог и тази на вездесъщия и всеобхватен Ерос не може да бъде нищо друго освен принципът на една нова фантастична теология – или теологическа магия, пресъздаваща *prisca theologia* (термин, въведен най-вероятно от самия Фичино) на Хермес Трисмегист и мъдреците – Зороастър, Орфей, сакрална нишка, отвеждаща до светеца-покровител на членовете на флорентинската Академия, Платон. Следователно противоречието между неговите теологическо-метафизически трактати *stricto sensu* и „поийетичните“ хуманистични трактати е само привидно; тенденцията към фантастична онтология със сигурност свидетелства за желанието за преодоляване на наследството на схоластичните форми, дори без да се оспорва тяхната основна предпоставка. В крайна сметка няма значение дали тази идея е подчинена или не на юдео-християнските структури: не остава сянка на съмнение, че се срещаме с коренно различна форма на *ποίησις*.

Красотата на формите

Процесът на прогресивна автономизация на формите като иманентни реалности, във връзка с разработваната от Ренесансовите философи, поети и художници понятийна система, е знак за началото на трансформацията, която ще доведе до автономизиране на модусите на субстанцията у Спиноза след Кузански и Бруно, като по този начин радикализира Скотовата *хомонимия*, в противовес на томистката аналогия¹⁵. Това е началото на развитието – или „прераждането“ – на една нова динамична граматика. Именно този динамичен принцип липсва в „големия разказ“ на Фуко за думите и нещата: светът на приликите също е свят на динамични взаимоотношения, скорости и контакти. Приликите, хомологиите, съответствията, проницателно изведени на преден план от Фуко в „Думите и нещата“, са ефектите на пойетическата *интелигентност* на формите: естественият *poiesis* установява мрежата на формите и на съставните елементи на една биокосмическа или механична вселена (*machina mundi*). Това, което е безспорно, е, че автономията на природата прави възможно *създаването* на Космос, Вселена. Великото изкуство, *Ars magna* на Лул, устояващо до Ван Хелмонт и Лайбниц, е подсилено от нов динамичен принцип: автономията на формите.

Анализът ни води до предположението, че същият този автопойетичен принцип на природата вече е получил името *красота* и *хармония* у Фичино и Алберти. Красотата в нейната нова форма не само е неотделима от формиращата сила и още по-малко от нейния принцип; нещо повече, тя е еманация на онтогонична сила. Можем дори да преобърнем логическата структура на твърдението така: *красиво е това, което създава форми*. Красивото е това, което създава формите. Следователно, най-красивите форми са тези, които сами са продуктивни или които дори се самопроизвеждат. Неслучайно най-красивите фигури на Ренесанса – човешки фигури на гръцките богове – Афродита-Венера, грациите, Ерос, Пан, този на Синьорели поне, дават форма на производителните сили. Това са сили, които често предизвикват процеси на магическо *формиране* (така например, титаничният орган на кастрирания от Кронос Уран, от чиято пяна изниква тялото на богинята на любовта и красотата). Този изблик на иманентната магия на природата, чрез която се създават нови форми, е израз на онтологическия *ποίησις*. Така една от основните характеристики на Ренесанса в сферата на производството на (художествени) образи се основава на *метексичното* интегриране на „художествения *poiesis*“ от творческата енергия на природата, като магическо действие, осъществено чрез производството на форми. Така телеологията на

¹⁵ В „Готическата архитектура и схоластика“ Панофски убедително разкрива влиянието на томизма и по-общо на схоластическия принцип на *manifestatio* върху готическата архитектура (цит. съч., с. 37 и нат.).

Аристотел и Николай Кузански – почитателят на фламандските художници¹⁶ – се трансформира в телеология на красотата.

Красотата е един от почти мистичните, несъмнено мистифицирани термини на Ренесанса. Действително, хилядолетният успех на идеята за красота почти я лишава от смисъл, като я направи да изглежда банална, куха, квазимистична, манипулативна, идеологически мотивирана, поради което и идеята за красота отдавна е дискредитирана в историята на изкуството и дори в света на самото изкуство, където красотата някога е царувала като абсолютен монарх. Но всъщност тази редукция се дължи именно на утвърждаването на красотата като неподлежаща на критика идеологическо основание на създанието за художественото след апогея на романтизма, което и довежда до позитивистичната реакция срещу нея и тенденциите на историзацията ѝ.

Така че нека си зададем въпроса, чиято привидна тавтология, ако не и абсурдност, граничи с хюбрис: *Какво е красота?* Можем ли в действителност да дефинираме новата идея за красота – идеята, проникнала в нашия свят? Или това е интуитивно допускане, което вече не се поддава на анализ и се съпротивлява на историзацията и генеалогията си? Тази идея несъмнено е твърде различна от тази на куртоазния идеал или дори от този на Петрарка или Кавалканти; тя е също твърде далеч и от класическия гръцки или римски идеал, залегнали в основата на културни и социални режими, който имат много малко общо с театрализиращата им имитация през XV-ти и XVI-ти век. Хипотезата, която е предложена в заключението на Първата част на дисертацията, е следната: това, което “зараждащият се Ренесанс“ определя като красота, може да бъде определено като *ефектът на самата ефективност, действието на самата действителност*. С други думи, красотата е *telos* на продуктивната, магическа, еротична сила на природата. *Формата е израз на силата*: жизнената, творческа сила, силата на Ерос, която се проявява чрез формата – и като форма. Следователно формата не е обратното на динамичната онтология: тя е нейно проявление. Красотата е преди всичко красотата на произведената форма – красотата на актуалното производство.

¹⁶ Вж. Ервин Панофски, „Готическата архитектура и схоластиката“, цит. съч., с. 28 - 29.

Пойезис и динамична онтология

В заключението на първата част на дисертационния труд е предложена алтернативна хипотеза за произхода на (идеята) за изкуство в модерността, особено с оглед на връзката му с философията и науката. Хипотезата е свързана с една алтернативна онтологична възможност. Ситуацията на възникването на новата форма на *poiesis*, респективно на изкуството, трябва да се разглежда в сложен и динамичен контекст, където се появява фундаментален философски проблем: началния препъни-камък на мисълта за *това, което е*, а именно, проблемът за движението, или казано по-общо за промяната. Как нещата стават други? Как те едновременно са и не са това, което (не) са? Всъщност това, което доксихески все още описваме като начало на Ренесанса, вероятно се свежда до създаването на ново условие за действието на онтологията на промяната: връщане към проблема за промяната, опитът за чието разрешаване двадесет века по-рано в крайна сметка довежда до разцеплението между два свята: небесния, вечен, трансцендентен свят – Платоновият свят на Идеите, и непостоянния, краен свят на материята – подлунният свят на Платон и Аристотел; с други думи, разделението между *битие* и *съществуващо*, онтологичната разлика между същността и съществуването. Разграничение, директно заето от Тома Аквински от Авицена, което устоява чрез неотомизма като догма на Католическата църква (вж. Събора от 1914 г.).

Така идеята за творчество, за сътворение, става възможна само в контекста на една динамична онтология, където трансформациите са норма, а определените неща, с ясни семантични и функционални очертания и идентичности, са само „разрези“ или синтези. Задачата на поетическото творчество е не само да мобилизира началната поетическа енергия, но и да я „спре“ във форма. Парадоксално е, че именно тази динамична визия за света е позволила преоткриването на формата, или по-точно новата динамична онтопоетика на поетическата форма. Ето защо първа ценност вече е не само *фурорът, furor* – еротичната и *мусическа* лудост (формата на лудост, причинявана от Ерос и музите), описани от Платон във „Федър“ и „Пир“ (мания, фурор, ексцес, които очароват Фичино не по-малко от Бруно – ексцесът впрочем е понятие, което също отправя към Ареопагитовото наследство), но и възможността за обратимост: обратимостта на божествената метаморфоза, която творбата трябва да постигне. Единствената метаморфоза, която християнската догма приема, е *трансубстанцията*, трансформацията на субстанцията.

Ето защо, вместо да говорим за „Ренесанс“, нека да говорим за новата форма за актуализация на една (прото-)динамична онтология (или на динамична *онтопоетика*) – онтология, която се опитва да разтвори едновременната възможност за Едното и Множеството. Така изкуството неизбежно се превръща в поле на динамично, интензивно и радикално философско експериментиране. Съзнателно или не, драмата на философията е пренесена като възможност – начало, произход в смисъл на нарастваща и трансформираща

сила, качествена мобилизация на потенциата – на самото изкуство. Така философията на изкуството – философията на видимия свят на Леонардо, в частност изкуството на формата (*Ut pictura poesis: Ut pictura poiêsis*) – наследява тази философска задача. Диалектичката задача се превръща в поетична задача: изкуството трябва да достигне до диалектиката на Едното и на Различието, следователно на Множественото. То трябва да се стреми да избегне, от една страна, тавтологията на съвпадащото със себе си Едно, а от друга страна – разпръскването на множеството до невъзможност за синтез¹⁷.

Това е задачата, която Ренесансът ще завещае на бъдещото изкуство, на Изкуството, което ще преоткрие света и което ще измисли себе си като свят. Тази сложна, философска, магическа или просто поетична задача установява двойната мяра на изкуството; тя е неговият друг произход, произход, непрестанно въобразяван и създаван наново. Тя, тази задача, е *другият произход на Изкуството*.

¹⁷ Фичино пренася това препятствие алегорично в своя крипто-пантеистичен регистър: според него Ерос, начало и край, е първият и последният от боговете. Така неговият Ерос почти дословно повтаря семантичната структура на Бога на Псевдо-Дионисий Ареопагит: „Наистина, Предсъществуващият е всеобщо начало и съвършен край на съществуващото: начало е като Причинител, а крайна цел, понеже всичко съществува заради него; той е още и всеобщ край, и безкрайност на всяка безкрайност и край, съдържащ ги по превъзходен начин като противоположности.“ (Псевдо-Дионисий Ареопагит, „За божествените имена“, превод от старогръцки Лидия Денкова, Издателство „ГАЛ-ИКО“, София, 1999, с. 98).

ВТОРА ЧАСТ.

Принципи на философската фигуурология

Идеята за фигура. Генезис и историческа семантика

Втората част на дисертационния труд предлага модела на философската фигуурология, имащ двойната функция на епистемологичен инструмент и метод на четене и интерпретация на образи. Моделът на философската фигуурология допълва хипотезата за конститутивната роля на философията за формирането на автономна идея за изкуство в модерността с предположението за художествена или *пойетическа* модалност на формирането на философските понятия и концепции, както и за самолегитимацията на философската практика.

Понятието за *фигура*, отдавна банализирано от хуманитарната докса като традиционна категория на реториката и пластичните изкуства, всъщност има сложна и противоречива концептуална съдба. То е артикулирано в историческо поле от смислови и ценностни сили и има динамично, често пъти драматично променящи се залози, от латинската реторика и поезия, през християнската патристика и ранна екзегетика до средновековната философия, и отвъд, в Ренесансовата хуманитаристика и философията на модерността. Всъщност, идеята за фигура разкрива както историческия хоризонт, така и структурната генеалогия на понятието за интерпретация – тази практика на производство на смисъл, която става фундаментална с римската и най-вече християнската екзегетика. С други думи, фигурата има принципно отношение към идеята за история, съответно есхатология и следователно – повествование; по-общо казано, от тази гледна точка, бидейки нещо повече от фикционален образ, фигурата участва в самата *форма* на ставането на смисъла.

Понятийният генезис и историческо структуриране на понятието за фигура са изследвани в детайли от Ерик Ауербах в прочутото му изследване „Фигура“¹⁸. Ако книгата на Ауербах осигурява, от една страна, концептуална генеалогия на това понятие, тя предлага, от друга страна, силна и оригинална интерпретация на употребите и историческите валенции на *фигурата*. Преди да говорим за фигурата като такава, е необходимо да открийме семантичното поле на понятието, доколкото съществуващата квази-синонимия между него и сродни понятия в гръцки и латински изглеждат от основно значение за нашата цел. Така фигура би превеждало гръцкото *plasma*, но също и *morphe et schéma*, „изцяло сетивният на чисто аспект на тази форма“, „външна форма“ (с. 15). Изглежда възможно да се опише веригата на семантичните съответствия – или квази-еквивалентности, която би направила

¹⁸ Erich Auerbach, *Figura. La Loi juive et la Promesse chrétienne*, trad. de l'allemand par Diane Meur, Paris, Macula, 2003.

възможно разсъждението върху върху трансформациите на понятийния обем на понятието *фигура*. В това отношение ми изглежда от решаващо значение да подчертаем динамичните аспекти на това понятие, за да се достигне до възможната дедукция на едно динамично ядро на фигуралната репрезентация, неговият предполагаем иманентен двигател.

Тук ще се фокусирам главно върху латинските текстове. В перспективата на настоящата експериментална разработка, особено значими са няколко структурно-генеалогически момента, описани от Ауербах. В първата глава на книгата си Ауербах обсъжда появата и концептуалната хегемония на понятието *фигура* в латински контекст, тръгвайки от Теренций, преминавайки през Варон и Цицерон и достигайки до Квинтилиан, спирайки се върху двама ключови автори, Овидий и Лукреций. Доколкото корпусът на овидиевите „Метаморфози“ представлява център на моите фигурологически занимания през последното десетилетие, ще наблегна върху предложенията на Ауербах върху текста на Овидий. В това отношение един важен елемент е очевиден. Оказва се, че в рамките на този корпус – без съмнение фундаментален от гледна точка на историята, но и на литературата и изобщо за западната мисъл, поради мястото, което заема в него една централна за тази традиция идея – идеята за форма, респективно за транс-формация – латинското понятие за форма, *forma*, всъщност е засенчено от понятието за фигура, *figura*. С други думи основното понятие, използвано от Овидий, за да опише това, което наричаме днес *форма*, е *фигура*, а не *форма*. *Figura* ще бъде следователно първото име на метаморфозата, употребено от самия изобретател на това понятие¹⁹.

Ако следваме семантичната интуиция на Овидий, бихме стигнали до извода, че понятието „метаморфоза“ на латински би трябвало да се преведе по-скоро като *трансфигурация*, отколкото като *трансформация*. Тук очевидно не можем да избегнем сакралните конотации, тъй като, въпреки че Овидий предшества тази традиция, християнството прави от *трансфигурацията* на Христос – тоест *Преображение Господне*, а именно чудото, което разкрива неговата божествена природа – един от основните мотиви на своята догма на възплъщението. Въпреки това изборът на латинската дума най-вероятно не е случаен; той разкрива същата тенденция на привилегироване на думата *figura*. Не трябва да забравяме, че гръцката дума в Евангелието, от която произлиза *трансфигурация*, е не друга, а *metamorphosis*. Трансфигурацията – *преображението* на телесната форма на Исус, предшестваща според християнската екзегетика окончателната трансформация на Възкресението, е не нещо друго, а именно *метаморфоза*. Ето защо, за да се доближим до идеята за динамична фигура, би трябвало на всяка цена да се вземе под внимание фактът, че доминиращият термин както у Овидий, така и в Евангелието, не е *forma*, а *figura*.

В това отношение можем да намерим подкрепа в тълкуването на Ауербах: „*Figura* не само е по-пластично понятие, но също така е и по-мобилно, по-излъчващо от *schema*. Вярно

¹⁹ Върху този проблем вж. Françoise Frontisi-Ducroux, « L'invention de la métamorphose », in *Rue Descartes 64 : La Métamorphose* (dir. par Boyan Manchev), Paris, 2009.

е, че и последното има по-динамично значение, отколкото нашата заемка “схема” [...]; значението на “жива форма” по никакъв начин не отсъства от думата *схема*; но *фигура* развива много по-последователно конотациите, свързани с движение и промяна” (пак там, с. 16-17). Продължавайки тезата на Ауербах, бихме могли да предположим, че преди модерната епоха да редуцира този термин до идеята за стабилна и установена форма, *figura* представлява един динамичен (пре-)концепт, едно динамично пред-понятие: идея за динамична фигура. Подобна теза предоставя, ни повече, ни по-малко, ключова подкрепа за теорията на динамичните форми, на промените или измененията. Тя има важни последици за рефлексията не само върху понятието за форма, но и върху понятието за трансформация. Така този исторически и генеалогичен екскурс може да ни позволи не само да реформулираме въпроса за динамичните форми, но и да въобразяваме възможността за *динамично понятие* – тоест за понятие, което би било структурно миметично на самите динамични феномени. Този проблем се поставя по цялото протежение на историята на философията поне от Хераклит насам; той става наново основополагащ в епохата на модерността при Маркс, Ницше, Бергсон, а по-близо до нас при Башлар, Гийом, Пригожин, Делюз и Гатари.

Методологически основания на проекта за философска фигуурология

Както става ясно от вече осъществената експериментална работа върху фигурите на Хаос, Ерос, Гея, Дионис, Фаетон, Арахна, Пандора, а защо не и Чудовището на Мери Шели²⁰, в работата с митическия или класическия литературен текст от ключово значение за нас е пластичната концептуална потенция на образите. Работата ни с тях не представлява нова форма на алегорично четене или алегорична инструментализация, а опит за иманентна критико-херменевтическа операция, при която се изявява и модулира *вътрешната форма*, както ще я наречем оперативно, на това, което не по-малко конвенционално наричаме („митически“) фигури или образи. За да представя методологическите инструменти, значими за този експериментален проект, на първо място ще въведа оперативното разграничение между два аспекта на фигурата, съответно на фигурирането: от една страна, *фигурата-обект* – фигурата в по-конвенционалния смисъл, тоест фигурата, репрезентирана в един литературен текст или пластична творба, а от друга, фигурата като критически инструмент, даващ възможност за интерпретативни операции в рамките на даден художествен корпус. Този втори аспект определям като *фигура-субект*. Въведох термина *фигуурология* именно за да обознача експерименталния метод на четене, който се основава на критическия потенциал, както и на интерпретативното мобилизиране на *фигурата-субект*²¹.

Необходимо е тук да направя едно пояснение относно концептуалната генеалогия на понятието “фигуурология” – което за моя радост напоследък е в центъра на интереса и на помлади български изследователи (вероятно свързвайки се с интереса към метода на модалната онтология и последователния опит за работа със съпротивляващи се на философската догматика теми и понятия като метаморфозата, тялото, безформеното, хаосът, дезорганизацията). Въведеното в работата ми от последното десетилетие методологическо понятие “философска фигуурология” черпи директно вдъхновение от една страна, както стана ясно, от историко-филологическите изследвания на Ерик Ауербах, а от друга, от метода на историческата антропология; то е задължено също така на *онтотипологията* или

²⁰ Позволявам си да препратя към подбор от публикации и лекции от последните години, експериментирани с теоретичните и практически измерения на проблема: “Arachne, the Disorganised Spider”, in *The Entropic Institute*, ETI, Berlin, 2012; “Den nya Arachne: Mytens biopolitik och livets teknologier (The New Arachne: Biopolitics and Techniques of Life)”, in *Divan*, Stockholm, n°1-2, 2013; “The New Arachne. Towards a poetics of dynamic forms”, in *Performance Research*, 20:1: *On Poetics and Performance*, Eds. Ric Allsopp & Kristen Kreider, London, Routledge Journals, Taylor & Francis, 2015; “The Daughters of Gaia. Philosophical Fantastic and Transplants of Gods”, in *Elisabeth von Samsonow. Transplants*, Kerber Verlag, Wien, 2016. “Pandora’s Toys or zoon technicon and the Technical Ghosts of the Future”, in *Epidemic Subjects. Radical Ontology*, Ed. by Elisabeth von Samsonow, diaphanes, Zürich-Berlin, 2017. Вж. и поредицата от лекции в Университета за изкуства в Берлин: „What is Chaos? What is Order?” (2011-2012) и “Philosophy of Metamorphosis, Metamorphosis of Philosophy” (2015-2016). На български език вж. поредицата от текстове около фигурите на Арахна и Пандора, напр. цитираните по-горе текстове, публикувани в сп. “Пирон” и поредицата пиеси, поставени или разработени от Метеор и Vierte Welt, особено цикълът “Изверги” (2011-2014) и “Дъщерите на Пандора” (2016-2017).

²¹ Вж. Boyan Manchev, « Horizons » , in *Rue Descartes 64 : La Métamorphose*, op. cit.; Boyan Manchev, “The Dangers of Philosophy”, in *Inaesthetics*, n° 4, ed. by Marcus Steinweg, Merve Verlag, Berlin, 2015.

онтомиметологията на Филип Лаку-Лабарт, чиито ранни работи предлагат значима генеалогия и философски анализ на понятието “фигура”, особено с оглед на връзката му с понятието “фикция”. В серия фундаментални изследвания Лаку-Лабарт, следвайки, но и радикализирайки и деконструирайки Ницше и Хайдегер (в частност хайдегеровия анализ на *Gestalt* като модус на “*Ge-stell*, тази дума, която обозначава единството или събирането на всички модуси на *stellen*, от инсталирането или представянето изобщо, от *Vorstellung do Gestalt*”), Лаку-Лабарт осмисля фигурата и фигуралното като основна модалност на модерната онтология: “всичко, което модерната онтология издига до статута на *Gestalt*, на фигура или на тип, когато, преставайки да се представя като онто-теология, се преобразува в онто-антропология, или както предложих да казваме, в онто-типология”²².

Разбира се, Лаку-Лабарт съвсем не е единственият философ или теоретик на изкуството, за когото понятието *фигура* има особена значимост. Систематичният преглед на употребите на понятието фигура във философията и изследванията на изкуството от послените десетилетия не е задача на този текст, още повече, че понятието *фигура* тук е ползвано в строго специфична перспектива, която ще бъде изложена по-долу, и за която методът на историческата антропология, неползващ експлицитно фигурата като методологическо понятие, остава най-значим пример. Въпреки това, не мога поне да не спомена поредицата изследвания на Жерар Женет под заглавието “Фигури”, които започват да излизат още през 60-те години на миналия век, и в които френският литературовед, изхождайки от реторическата традиция, предлага новаторско четене на понятието фигура като специфичен семантичен оператор на литературния текст²³, както и влиятелното съчинение на Жан-Франсоа Лиотар “Дискурс, Фигура” (1974), в което той въвежда своеобразна диалектика на дискурса и фигурата, възприемайки фигурата като визуално поле, като своеобразен разрыв на дискурса – интерес, който ще бъде разширен по-късно по посока на проблема за “негативната репрезентация”.

Във френската философска традиция от същата епоха понятието се свързва и с “пост-феноменологическия” метод на Мишел Герен, който вероятно предлага най-систематично развитие на понятието “фигурология” (чийто изобретател най-вероятно е). Въпреки че неговото творчество няма директна връзка с развитието на предложената от мен методология, е важно да се отбележи, че то предшества и повлиява на идеята за “концептуален персонаж” на Делюз и Гатари, които обсъждат понятието на Герен в “Що е философия?": “В рамките на съвременното мислене Мишел Герен е един от онези, които откриват най-задълбочено съществуването на концептуални персонажи в сърцевината на философията; той обаче ги

²² *L'imitation des modernes. Typographie II*, Paris, Galilée, 1986, с. 204-205. Лаку-Лабарт развива последователно своя проект от “*Typographie*” (in *Mimésis des articulations*, 1975), *Le sujet de la philosophie. Typographie I* (1979), *L'imitation des modernes. Typographie II* (1986) до *La fiction du politique* (1989) и *Musica ficta. Figures de Wagner* (1991).

²³ “Авто-означаващата функция на Литературата вече не преминава през кода на фигурите [...]. Това, което можем да запазим от старата реторика е следователно не съдържанието ѝ, а примера ѝ, формата ѝ, нейната парадоксална идея за литературата като порядък основан върху двойствеността на знаците” (“*Figures*”, in Gerard Genette, *Figures I*, Paris, Éd. du Seuil, 1966, p. 221).

дефинира в пределите на “логодрамата” и на “фигурологията”, които влагат афекта в мисленето.”²⁴ Същевременно, прословутата теза на Делюз и Гатари за философията като създаване на понятия (концепти) от късната им книга не може да не напомни ницшеанската теза на Герен от “Геният на философа” (1979) за мисленето като създаване на фигури. Като цяло интересът на Герен се свежда до връзката между афективност и истина, както и до “преподаването” на философията, на което фигурата е изчистен “инструмент” или “посредник”. Ето една синтетична дефиниция на понятието *фигура* у Герен: “Фигурата сплита реално и идеално: това, което наричаме “фиктуално” [*fictuel*] е репрезентация, “белязана” от обекта си. Ако фигурата е наистина инструментът, чрез който е мислено отношението между афективност и истина, то тя е и самата форма на това отношение”²⁵.

Отвъд тези “генеалогически връзки”, понятието “фигура”, респективно “фигурология”, всъщност има доста по-тесни и конкретни епистемологически задачи в рамките на описвания тук проект. То е свързано с опита за обвързване на постановките на предложените през последните две десетилетия перспективи на модалния анализ на повествованието и на модалната онтология, и двете вдъхновени от лингвистичните модели на Гюстав Гийом и Красимир Манчев. Идеята за динамични форми, респективно динамични понятия, притежаващи пластичната потенция да изразяват динамични явления без да ги редуцират – да *схващат* без да *с-хващат*, обединяваща двете перспективи, се свързва с понятието за фигура именно като пластичен рефлексивен деятел и посредник между нивото на онтологическия “пластицизъм” и пойетическото му проявяване или “фигуриране”. Така фигурата се оказва едновременно деятел и епистемичен посредник, и следователно фигурологията се явява преди всичко методологическа нагласа, а не толкова поле на изследвания, а още по-малко – хипотетична “дисциплина”.

От своя страна, понятието “философска фантастика”, което въведох паралелно на “философска фигурология”, има за цел експерименталното радикализиране на положенията на философската фигурология, и следователно трябва да бъде ясно разграничено от него – което не може да бъде направено в рамките на скромния обем на този пролегоменален методологически текст. В известен смисъл определението “философска” е ненужно. *Фантастиката*, както показва гръцкия суфикс, би могла да бъде дисциплина или по-скоро философско поле, така както физика, метафизика, логика или поетика. В това именно значение понятието се появява и в един от фрагментите на Новалис, като *Die Fantastik*.

²⁴ Жил Делюз, Феликс Гатари, “Що е философия?”, ИК “Критика и хуманизъм”, София, 1995, с. 112.

²⁵ Michel Guérin, *Figurologie de l'affectivité*, Doctorat d'Etat, 1989. Вж. относно фигурологията на Герен и отношението ѝ към философската фигурология статията на Дарин Тенев, “Потенциите на фигурата: между наративните характеристики и реторическите похвати”, В: “Философски алтернативи”, бр. 2-3/2017: “Потенциалност, метафорика, метафизика”, Водещ броя: Кристиян Енчев.

Историческа антропология и философска фигуурология

Става ясно, че една от специфичните задачи на фигуурологията е да разгърне възможността за философска мобилизация на метода на историческата антропология на Жан-Пиер Вернан, Марсел Детиен и Пиер Видал-Наке, и най-вече да развие във философска перспектива, в съгласие с изискването на *фантастичния* хоризонт, анализите на метаморфозата, предложени от Франсоаз Фронтизи-Дюкру. Целта ми ще бъде, следвайки методологическите постижения на забележителните автори от тази френска школа, да работя с митичните фигури не в алегоричен, и дори не толкова в аналитичен – филологически или историко-антропологически – модус, колкото в модус, който обозначавам като *про-концептуален*. Работата в про-концептуален модус предполага опит за извеждане на понятийния потенциал чрез анализа на структурните и семантични редове, ядра и взаимоотношения, на основата на който се разкрива сложността на конкретните образи, чрез което съответно се очертава концептуално-семантичния регистър на тяхното поле на действие. От една страна у Вернан, Детиен, Видал-Наке, Фронтизи-Дюкру тази операция очевидно има статута на концептуално-функционален анализ; от друга страна обаче тя предполага собствено поле от понятийни отношения, което очевидно има продуктивен характер, дори и да не е активирано или инструментализирано като поле на автономно концептуално действие. С други думи, историческата антропология представлява философска херменевтика *in potentia* на митико-литературния текст. На свой ред *философската фигуурология* си поставя за цел да *актуализира* – да изяви *in actu* про-концептуалния модус на митическите фигури, както и на мета-фигурата, която ги сплита в обща тъкан – “фабулата”, тоест повествователният порядък.

Така, методологическата задача на заключителната част на изследването е да мисли и да експериментира с възможностите на една *философска фигуурология*. Опирайки се върху наследството на историческата антропология, *философската фигуурология* ще се опитва да я радикализира в критическа експериментална модалност, изследвайки *пойетичната* потенция на самите фигури на митическата фикция.

ТРЕТА ЧАСТ.

Произходът на изкуството и ставането-друг на света

Ако първите две части на дисертационния труд се опитваха да излявят значимостта на отношението между философия и изкуство в епохата на формирането на модерните значения на тези понятия и културни практики, на основата на една споделена *пойетическа* динамична онтология, третата, заключителна част на изследването е посветена на разгръщането на ново измерение на тази перспектива. В нея е разгледана, от една страна, нагласата на модерната антропология към изследването на произхода на изкуството (нагласа, която сама ще бъде схваната като симптоматична за “пойетическия обрат”, осъществен от XV в. до края на XVIII в.), а от друга страна, на основата на теорията на Жорж Батай върху произхода на визуалната репрезентация, е допълнен и развит анализът на Аристотеловата онтология на творчеството, в перспективата на Аристотеловата теория на сетивния опит и неговата връзка с производството на (художествени) образи.

Сетивно изменение и философия на образа

В брой 7 от втората и последна година от съществуването на списание *Documents* (1930 г.), Жорж Батай публикува един кратък текст, изцяло посветен на проблема за произхода на репрезентацията. Този текст не присъства сред най-илюстрираните му статии, от които няколко стават част от прочутия *Критически речник*: “Езикът на цветята”, “Човешко тяло”, “Големият палец на крака”, “Кланица”, “Безформено”, “Базов материализъм и гностицизъм”, “Отклоненията на природата” и други. Всъщност става дума за рецензия, която носи заглавието на преработения труд на Жорж-Анри Люке, *Първобитното изкуство*, който се появява през 1930 г. Текстът предхожда публикуваната четвърт век по-късно *Ласко или раждането на изкуството* (1955 г.), която ще бъде изцяло посветена на същия проблем, но въпреки това Батай не представя рецензията като една първа чернова на своя по-късен труд. Всъщност “Първобитното изкуство” и *Ласко* предлагат две различни визии върху “произхода на образната репрезентация”. И тъкмо тезата, изложена в рецензията от 1930 г., е от голямо значение в настоящия случай. Нужно е следователно да й отделим малко повече време, за да я разгледаме подробно.

Авторът на рецензията труд, Жорж-Анри Люке, философ по образование и ученик на Бергсон и Леви-Брюл, е един от застъпниците на лансираната от Е. Иванов през 1908 г. теза²⁶, съпоставяща детските рисунки и изображенията на първобитното изкуство от гледна

²⁶ Е. Ivanoff, “Recherches expérimentales sur le dessin des écoliers de la Suisse romande”, *Archives de psychologie*, VIII, 1908.

точка не на тяхното значение, а на техните механизми на изобразяване и на “индивидуалната психология”, която служи за основа на тези механизми. В теоретичен план, Люке несъмнено попада под въздействието на Хекеловата теория за рекапитулацията, според която “онтогенезата обобщава филогенезата” (теза, отхвърлена от Батай), в чиято перспектива тъкмо произходът на репрезентацията би съответствал на възникването на изображението при децата.

Рецензията на Батай върху книгата на Люке действително съдържа, в скромния си обем, една истинска програма. Тя задава водещите насоки за една бъдеща теория за възникването на *образната репрезентация*. (Основното понятие, използвано от Батай за обозначаване на диспозитива на репрезентацията е *изобразяване* [figuration]). Самият термин *репрезентация* се употребява преди всичко в по-конкретното значение на резултат от процес на изобразяване: “*образни репрезентации*” [représentations figurées]. Общият проблем за възникването на репрезентацията се определя като “*възникване на образната репрезентация*”). За да формулира тезата си, Батай избира за отправна точка един момент от труда на Люке, който му се струва “*безспорно много задоволителен*”, а именно сближаването на спонтанното желание у децата да оставят следи (желание и жест, които ще залегнат в произхода на първичната репрезентация) и разрушаването на предметите, като и двете се разглеждат като проявления на необходимостта “*от утвърждаване на личността*” (“*Подобни следи изглежда могат да бъдат обяснени като механични утвърждавания на личността на техните автори.*” И като такива, професор Люке ги сближава с едно необичайно средство, чрез което децата утвърждават личността си - разрушаването на предметите, подвизите на “*децата, които чупят всичко*” - едно сближаване, на което трябва да се наблегне повече.”²⁷ Батай наново подхваща темата малко по-нататък: “*Без да набляга достатъчно на това, професор Люке прави съпоставка с тези жестове на разрушаване на предметите при децата. Изключително важно е да се забележи, че в тези случаи винаги става дума за изменение на предметите.*” (Пак там, с. 252). Всъщност тъкмо чрез това повторно споменаване Батай въвежда своята теза. Той първо заменя лансирания от Люке критерий за сближаване с един друг общ момент, а именно *изменението* на предметите. Понятието *изменение* безспорно е от първостепенно значение в икономията на този текст. То е, ако щете, неговото *регулативно* понятие. То се появява за първи път във връзка с двойствеността на изобразяването, и по-точно с недостатъчната репрезентация – изопачаваща, дори безформена (и двете думи присъстват в текста) – при хората: “*Изкуството, което се нарича първобитно само по силата на една злоупотреба, може да се характеризира просто като изменение на наличните форми, едно подобно изкуство е съществувало с доста опетнен профил още от самото начало, ала това грубо и изопачаващо изкуство ще е било запазено за изобразяване на формата на човешкото.*” Понятието *изменение* заема централно място във втората част на текста, посветена на “*възникването на образната репрезентация*” (с. 252-253). В цели три параграфа, заемащи

²⁷ “L’art primitif”, G. Bataille, *Œuvres complètes*, t. I, Paris, Gallimard, 1970, с. 248.

най-много две страници, то се прилага аналитично, което позволява да се набележат три негови различни употреби. Най-напред, в общото значение на *изменение* на предметите: *“Изключително важно е да се забележи, че в тези различни случаи винаги става дума за изменение на предметите”* (с. 252). Същевременно, понятието за изменение е непосредствено снабдено с едно концептуално значение. Не може да има съмнение, че изборът на понятието е определен от възможността за подобна концептуална употреба. Първата употреба на понятието в цитираното изречение е придружена от следната бележка: *“Терминът изменение има двойното предимство да изразява частично разлагане, аналогично на това при трупа и същевременно преход към едно свършено хетерогенно състояние, съответстващо на онова, което протестантският професор Ото нарича напълно другото, ще рече свещеното, материализирано например в един призрак.”* (с. 251).

Трябва да отбележим два важни елемента на това твърдение: от една страна, изменението е окачествено, в съгласие с Аристотел (срв. *infra*, сс. 63-65), като *“частично разлагане”* и същевременно то обозначава не само прехода от същото към другото, но наред с това и прехода към областта на напълно другото, областта на свещеното. Става ясно, че залогът в схващането на Батай за *“произхода на образната репрезентация”* отива отвъд полето на теорията за *“образната репрезентация”* (следователно и на естетиката). За да схванем обхвата на този залог, трябва го разгледаме в един семантичен план и в един по-широк контекст. Изходната хипотеза на това проучване е следната: оперативната стойност на понятието за изменение позволява то да бъде положено като силова ос на свръхкритичната мисъл на Батай.

Именно чрез пряката асоциация на тези два аспекта, две значения или две стойности на понятийна употреба – буквалната стойност на общото значение и концептуална стойност на термина – възниква особеното понятие на Батай, което ще обозначим като *генетичен* аспект на понятието, доколкото то функционира като централен оператор в теорията на Батай за *“възникването на образната репрезентация”*. Генетичният аспект на понятието за изменение на свой ред се разделя на две *“фази”*.

1. Най-напред, изменението обозначава *“обичайните условия на графичното изкуство. Преди всичко става дума за изменение на онова, което имаме под ръка”*. Началният момент е не друго, а самото *условие* (*“обичайните условия на графичното изкуство”*) на изобразяването. Скромната формулировка на Батай всъщност задава една радикална теза за произхода на репрезентацията: *изменението, изменящият жест, е произходът на репрезентацията.*

2. При все това, тази първа фаза на изменението не е основната. *“Вярно е, че в основата си изменението не е онова, което понася рисунката като своя опора. Самата рисунка се разгръща и обогатява с разновидности, изтъквайки във всички смисли деформацията на изобразения предмет. [...] Това разгръщане лесно се проследява от началните драсканици. Случайността освобождава от няколко странни линии една*

визуална прилика, която може да бъде фиксирана чрез повторение. Този етап представлява в някакъв смисъл втората степен на изменението, тоест разрушеният предмет (хартията или стената) е изменен до степен, че е трансформиран в един нов предмет - кон, глава, човек.”

Двата структурни момента на изменението в генетичното значение на думата могат да бъдат разглеждани – но единствено конвенционално – като един “негативен” момент и един “позитивен” момент. “Негативният” момент ще бъде моментът на *деформиращото* изменение, докато “позитивният” момент – на *трансформиращото* изменение. Ясно е, че не става дума за темпорални моменти – нито впрочем за някаква диалектическа схема – а най-вече за *степени* на интензивност (самият Батай употребява думата “степен”: “*Този етап представлява в някакъв смисъл втората степен на изменението*”), което ще рече не количествени, а качествени моменти. Трансформиращото изменение не е трансформацията на една негативна (реактивна) сила в една позитивна (активна) сила и още по-малко някаква диалектическо снемане [relève] на негативността. Трансформиращото изменение е усилване и сгъстяване на деформиращото изменение.

Миметичното изменение

Изменението е нещо напълно различно от *мимезиса*, то няма нищо общо с някаква пасивна или ре-активна ре-презентация. Изменящият жест нито имитира, нито копира даден предмет. Тъкмо обратното, той *произвежда* един нов предмет. Деформираният от изменението предмет се *превърща* в един нов предмет. Той е не само “деформиран”, той е трансформиран. При все това, Батай изглежда не е смутен от факта, че този нов предмет има една репрезентативна стойност, че може да бъде “*кон, глава, човек*”. С други думи, новият предмет изниква без никакъв предварително наличен оригинал, но все пак не е лишен от функцията да препраща към нещо. Независимо от това, неговата репрезентативна стойност се дисоциира от конвенционалната идея за възникването на иконичния знак, който дава предимство на подражанието, навеждайки на мисълта, че става дума за авто-референциален предмет. Но тук не става дума дори за “конвенционален” авто-референциален предмет (например еднорог), тъй като той съответства на един “реален” предмет като коня или главата. Преди обаче да говорим за репрезентативната стойност на предмета, трябва да помислим за неговата *репрезентативна* стойност (или за неговата сила и интензивност). Ако изменящият жест прави така, че да изникне един *предмет*, то е защото той има едно напълно различно отношение към присъствието. Репрезентиращият жест, феноменологичният жест *rag excellence* (репрезентацията е “*самата афера на феноменологията*”, според красноречивата формулировка на Шурман²⁸), чрез който феноменът излиза на бял свят и чието условие е отделянето от нивото на иманентността на нещото, е жест на имунна реакция. Той имунизира полето на присъствието като затваря произвеждащата сила в автономията на естетическата сфера. Обратно, изменящият жест като активна сила действа в полето на присъствието, на същото равнище, където действат силите на присъствието. Той принадлежи на едно поле от случайни и заразни сили.

Изникването на *новата* форма следователно не е резултат от някакво миметично усилие, а на изобретяване, породено от случайността. Новият предмет, изникващ по силата на случайността, съвпада с един “оригинал”, без да го репрезентира. Следователно оригиналът не е модел: той не съществува преди първото изменение (деформацията на първоначалния предмет-“опора”). “Оригиналът” *изниква от* или по-скоро *върху* изменената повърхност-опора (“позитивната” фаза на трансформация-произвеждане на предмета). В този смисъл, “образната репрезентация” представлява *съ-впадение* на два предмета, а не създаване на образ на даден предмет. Подобно твърдение освобождава една истинска алтернатива по отношение на вече възприетата представа за мимезиса, както и спрямо теориите за “произхода на образната репрезентация”. То задава една радикална теза: *не съществува модел в произхода на репрезентацията*. Произходът на изобразяването е случаен и

²⁸ Reiner Schürmann, *Le Principe d'anarchie*, Paris, Seuil, 1982, с. 81.

приликата първоначално е само съвпадение, което оперира не върху нивото на имунната реакция на репрезентацията, а в силовото поле на присъствието.

Непрекъснатото изменение, образът

Нека се върнем на статията “Първобитното изкуство”, там, откъдето прекъснахме нейното четене: “*В крайна сметка, в хода на репрезентацията, този нов предмет е сам по себе си изменен чрез една поредица от деформации.*” Това изречение разкрива един съществен елемент от тезата на Батай. Изменението никога не е единично действие. Макар да представлява особено действие, изменението е една непрекъсната и множествена дейност, несъмнено усилваща се в своето множение, в разгръщането на своите модуси. Изменението е едно постъпателно действие, една прекъсната непрекъснатост: движението на изменението е съставено от поредица особени изменения.

От това следва, че образът не е никакъв стабилен, статичен елемент. Той не е фиксиран: не е отпечатък от калъпа на *ейдоса*. Образът е един динамичен модус на *това, което съществува*. Той удържа силата си, потенцицията си за трансформация; той е ефективен. Ако още от времето на списание *Documents* насам Батай смята, че образът безспорно е елемент от порядъка на присъствието, а не на репрезентацията, както и деятел в областта на онтологията, а не на феноменологията, това наистина се дължи на този ефективен характер.

Но изменението не е външен на образа жест, който го поражда само за да се оттегли впоследствие в своята трансцендентност; *изменението, изменящият жест, движението на навлизане в пространството, е самото движение на образа, негова интимна интензивност, негов пулс*. Формата-образ се раздробява – за да се прослави, за да избухне с гръм – в едно *поле на сили*, поле на интензивност или на изменение, което не може да бъде уловено в сковаващия калъп на *ейдоса*. Така понятието за изменение хвърля нова светлина върху фундаменталните понятия на радикалния материализъм на Батай – безформеното и *ниската* материя. Това ново действащо лице позволява не само да избегнем риска от негативна свръхопределеност, който винаги е налице в интерпретацията на тези понятия, но и да задействаме една далеч по-радикална операция, а именно: да трансформираме тяхното онтологично основание. В този смисъл, понятието за изменение заема също едно централно място в критиката на негативността на Батай, за която ще стане дума по-нататък (срв. *infra*, сс. 168-173).

Аристотеловият алойосис

Възможно най-изненадващата и при все това логична връзка, която разкрива рецензията на Батай върху “Първобитното изкуство” и понятието за изменение, е несъмнено връзката с Аристотеловата теория за *айстезиса*. Необходимо е най-напред да напомним, че понятието за изменение, възприето от Батай с цел да предложи алтернатива на тезата на Люке, е също така една много важна Аристотелова категория. “Изменение” е обичайният превод на гръцкия термин *алойосис* [ἀλλοίωσις]. Понятието се появява във *Физика* (*Физика*, I, III, гл. 3, § 8, и I, VII, гл. 4, § 3) и наред с това заема важно място в *За възникването и загиването*, както и в трактатите за животните. В първия превод на *За възникването и загиването*, публикуван през 1866 г., Жул Бартелеми Сен-Илер възприема термина *изменение* [altération]. В съчинението на Аристотел *За възникването и загиването*, алоизота се явява едно относително понятие за разрушението:

“Нека сега кажем по какво се различават възникването и изменението – защото твърдим, че тези промени са различни помежду си. След като едно е субстратът, а друго – свойството, което има природата да се изказва за него, и след като и двете се променят, изменение имаме, когато субстратът остава същият в своя сетивен вид, но търпи промяна по отношение на своите свойства, които са или противоположни помежду си или се намират по средата между двете противоположности. Тялото например, оставайки едно и също, е здраво или болно, а бронзът запазва идентичността си, независимо дали е объл или ъгловат. Когато обаче се промени цялото и като постоянен субстрат не остане нищо сетивно възприемаемо [...] такъв процес вече предполага възникване на едно и загиване на друго. [...] А това, за което говорим сега, е свойство на определен субстрат, който се запазва същият, и по тази причина такива процеси представляват само качествени изменения.

Следователно, когато промяната от една противоположност в друга касае определено количество, говорим за нарастване и намаляване; когато е по място, имаме преместване, а когато засяга свойства и качества, налице е изменение. Когато пък не се запазва нищо като субстрат, чието свойство или изобицо акциденция да е новопоявилото се противоположно, става дума за възникване, а пък обратният процес е загиване.²⁹”

Следователно, възникването и разрушението са трансформации на субстанцията; в техния ход, субстратът се появява или изчезва, или по-скоро един субстрат изчезва, докато друг се поражда. Обратно, изменението е само една промяна на свойствата на субстрата.

²⁹ Aristote, *De la production et de la destruction des choses*, Paris, Librairie philosophique de Ladrangue – A. Durand, Librairie-Editeur, 1866, trad. J. Barthélemy Saint-Hilaire, Livre I, Chap. IV, § 1-5. [Бълг. изд.: Аристотел, *За възникването и загиването*, кн. I, гл. 4. Прев. Димка Гочева, Димитър Илиев, София, Издателство СОНМ, 2006, с. 211-212 – Бел. пр.]

Изменението следователно е едно относително понятие; то не се отнася до някаква трансформация на субстанцията, до една транс-субстанциация.

Ако в този контекст се върнем към понятието на Батай, необходимо е първо да кажем, че то не просто изтъква идеята за промяна, но явно имплицира своята родова връзка с понятието за разрушение, както и – което е далеч по-важно – с понятието за произвеждане [production]. Става дума за една неартикулирана и неразработена системно насока, но въпреки това може да се допусне, че това изтъкване притежава симптоматична стойност. Ако го разгледаме на фона на своя далечен първоизточник – Аристотеловият *алойосис* – понятието за изменение при Батай несъмнено би дало предимство на идеята за една постоянна трансформация, която може справедливо да се нарече Хераклитова, и която в крайна сметка би дискредитирала схващанията за абсолютно възникване и разрушение. По този начин, обобщавайки идеята за изменение, Батай радикализира Аристотел: обобщаването на идеята за изменение може само да подсили резервираността на Философа по отношение на идеите за възникване *ex nihilo* и за абсолютно загиване: *“Защото ако има просто възникване, то нещо би следвало да възниква от друго, което не е, и тогава ще е истинно твърдението, че небитието е присъщо на някои неща, тъй като дадено възникване се осъществява от дадено несъществуващо (например от не-бялото или не-хубавото), докато простото възникване трябва да стане от просто небитие. [...] Защото щом нещо възниква, ясно е, че ще има някаква същност във възможност, но не и в действителност, от която ще имаме възникване и към която унищожаването се променя по необходимост.”*³⁰

На онтологическо равнище, това сближаване на Батай с гръцката мисъл е неотделимо от неговото завръщане към антропологията като предполагаема област на един изначален опит за съществуването, завръщане, което несъмнено е вдъхновено от Ницше и романтиците и, до голяма степен, успоредено с мисловния път на Хайдегер. То е свързано с отхвърлянето на юдео-християнските идеи за възникването *ex nihilo* и абсолютното загиване като един “край на всички неща”: отхвърляне, което си е изковало свои инструменти, сред които безспорно са основните понятия на Батай като свещено, непрекъснатост на съществуването, ексцес, разкъсване. Така спонтанното или дори несъзнавано завръщане към Аристотел – към един радикализиран по Хераклитов Аристотел – се явява предизвикателство, отправено не само към християнската онтология, но и към Хегел. Парадоксално, критиката на платонизма, в която Батай е един същински последовател на Ницше, завършва с едно радикализиращо и пораждащо *изменение* завръщане към Аристотел. Става дума следователно за преобръщане на Аристотеловата мисъл, като същевременно се действа за нейното преутвърждаване: за пробуждане на нейните дълбоки интуиции, задушени под тежестта на Аристотеловата традиция, така че да бъдат мобилизирани и в крайна сметка радикално изменени.

³⁰ Пак там (българ. изд.), гл. III, с. 204-205.

В края на краищата, осмислянето на изменението при Батай предполага едно преосмисляне на връзката между онова, което Сен-Илер превежда като “субект”, субстанцията и материята. Според моята хипотеза, *изменението* е онтологическият оператор на една мисъл, дръзнала да се разгърне отвъд субстанцията. Какви биха били трансформациите на понятието за изменение в един мисловен режим, което не се основава на идеята за субстанция?

II. Основни тематични и проблемни ядра: *Разработки*

Вторият основен, “приложен” раздел на дисертацията, е обозначен с оглед на насоката си като „Разработки“. Както беше посочено в Увода на дисертационния труд, “Разработките” включват синтетични и преработени за целите на дисертацията части от залегналите в основата на трите части съответни съчинения (в случая на втората и третата разработка) или нови изследвания (първата разработка). Те имат за задача да представят възможностите на теоретичните положения на основната част на труда, разгръщайки ги в конкретни експериментални модалности. Така първата част на дисертацията, посветена на връзката между изкуство и пойезис, е разширена със студията „Светът като задача, или философски разум и поетическа лудост“, развиваща проблематиката на пойезиса в епохата на Късната модерност и въвеждаща фазата на окончателно формиране на понятията и дисциплините, респективно на завършването на процеса, започнал с Ренесансовия хуманизъм. Предмет на студията е философията на Имануел Кант и теоретическите възгледи на Йенските романтици, в частност на Новалис, както и тяхната преработка в съвременната философия. Втората глава на „Корпус“, свързана с проблематиката на философската фигурология, е разгърната чрез „разработката“ „Новият Атанор“, включваща със съкращения петте глави на книгата „Новият Атанор. Начала на философската фантастика“. „Новият Атанор“, книга, написана в експерименталния жанр на философската фантастика, поставя въпроса за началата на философското понятие във връзка със сетивния опит и поетическия образ. Така тя разгръща практически положенията на общата поетика и философията на образа, организирайки ги около разгърнатата алегория на алхимическата пещ Атанор. На последно място, проблематиката на Третата част, съответстваща на книгата „Изменението на света“ и развитата в нея трансформативна идея за произхода на визуалната репрезентация, е продължена със синтетично представяне на три от частите на самата книга на френски език.

Списък на основните публикации по темата на дисертационния труд:

I. Монографии

I. А. Основни монографични трудове:

1. Boyan Manchev, *L'altération du monde*, Paris, Lignes, 2009.
2. Превод на японски език (преработена и разширена версия):
世界の他化 ラディカルな美学のために, [*L'altération du monde. Pour une esthétique radicale* / „Изменението на света. За една радикална естетика“, превод от френски на японски език: Юмико Йокота], на японски език, Hosei University Press, “Universitas”, Токио, 2020, 316 с.
3. Боян Манчев, „Новият Атанор. Начала на философската фантастика“, „Метеор“, София, 2020.

II. В. Допълнителни монографични трудове:

4. Боян Манчев, „Невъобразимото. Опити по философия на образа“, НБУ, София, 2003.
5. Боян Манчев, „Тялото-Метаморфоза“, „Алтера“, София, 2007.
6. Boyan Manchev, *La métamorphose et l'instant – Désorganisation de la vie*, Paris-Strasbourg, La Phocide, 2009.
7. Boyan Manchev, *Miracolo*, trad. di Alessandra Salvini e Federico Ferrari, Lanfranchi Editore, Milano, 2011.
8. Облаци, „Философия на свободното тяло“, „Метеор“, София, 2017 / Boyan Manchev, *Clouds. Philosophy of the Free Body*, translated by Katerina Popova, Meteor, Sofia, 2019.

II. Студии и статии

II. А. Основни студии:

9. Boyan Manchev, **La persistance des formes. Pour une nouvelle politique esthétique**, in Boyan Manchev, Jean-Luc Nancy, Federico Ferrari, Tomás Maia, *PERSISTÊNCIA DA OBRA / PERSISTANCE DE L'OEUVRE*, Documenta, Lisboa, 2021, Tome I: *ARTE E POLÍTICA / ART ET POLITIQUE*.

10. Boyan Manchev, **L'autre origine de l'art. La poiésis ontogonique et le nouvel enchantement du monde**, in Boyan Manchev, Jean-Luc Nancy, Federico Ferrari, Tomás Maia, *PERSISTÊNCIA DA OBRA / PERSISTANCE DE L'OEUVRE*, Documenta, Lisboa, 2021, Tome II: *ARTE E RELIGIÃO / ART ET RELIGION*.

11. Boyan Manchev, **The New Arachne. Towards a poetics of dynamic forms**, in *Performance Research*, n° 20:1: *On Poetics and Performance*, Issue editors: Ric Allsopp & Kristen Kreider, London: Routledge Journals, Taylor & Francis, 2015.

12. Boyan Manchev, **Was wollen die Dinge? Dynamische Ontologie und die Zukunft der Performance**, in *Theater der Zeit*, 3/2015, Berlin.

13. Boyan Manchev, **Météores, le désir de la matière. Pour une ontologie dynamique**, in *Lignes*, n°51 : *Quels matérialismes ? Pour quels mondes ?*, Numéro pensé et conçu par Martin Crowley & Michel Surya, 2016.

14. Boyan Manchev, **Възможността, която желае. За една динамична онтология**, В: *Философски алтернативи*, съст. Кристиан Енчев, май 2017.

15. Боян Манчев, **Възможност и промяна. Аристотеловата задача днес**, В: „Предизвикателството Аристотел“, съст. Димка Гичева-Гочева, Иван Колев, Хараламби Паницидис, УИ „Св. Климент Охридски“, София, 2018.

16. Боян Манчев, **Философска фигуурология и теория на повествованието. Встъпителни методологически бележки**, В: *Пирон*, бр. 15: “Нова наратология”, 2018.

II. В. Допълнителни студии и статии:

17. Boyan Manchev, **La métamorphose et l'événement**, in: *Rue Descartes n°64 : La métamorphose*, sous la dir. de Boyan Manchev, Paris, PUF, 2009.

18. Boyan Manchev, **The Dangers of Philosophy**, in: *Inaesthetics*, 4, ed. by Marcus Steinweg, Berlin: Merve Verlag, 2015.

19. Boyan Manchev, **The Sublime Paradox**, in *UTCP 27: Sublime and Uncanny*, ed. by Futoshi Hoshino and Kamelia Spassova, 2016.
20. 世界の欲望 —ジャン=リュック・ナンシーと存在論的エロス (Boyan Manchev, **Le désir du monde**), in *The journal of Social Sciences and Humanities (Jimbun Gakuho)*, No. 513-15 March 2017 (Numéro Spécial : *Pulsations philosophiques chez Jean-Luc Nancy* (éds. par Y. Nishiyama et R. Kakinami)).
21. Boyan Manchev, **Pandora's Toys or zoon technicon and the Technical Ghosts of the Future**, in *Epidemic Subjects. Radical Ontology*, Edited by Elisabeth von Samsonow, diaphanes, Zürich-Berlin, 2017.
22. Boyan Manchev, **La politique des météores**, in *Revue Lignes n°54 « ICI ET MAINTENANT » | Lignes : 1987-2017*», Париж, 2017.
23. Boyan Manchev, **À même l'impossible, la puissance qui persiste**, in *Lignes n°52 : Vouloir l'impossible*, sous la responsabilité de Mathilde Girard, Frédéric Neyrat et Michel Suria, 2017.
24. Boyan Manchev, **Von der Kritik der Institutionen zur Institutionalisierung der Kritik. Post-Spektakuläre Wertschöpfung**, in *Paragrana 26 (2017) 1*, Ed. by Ludger Schwarte, De Gruyter Verlag, 2017.
25. Boyan Manchev, **Le reflet d'Eros. Réversibilité et altération**, in *El Cuerpo en Acto*, Universidad Catholica, Santiago de Chile, 2017.
26. Boyan Manchev, **Clouds and Fronts. Onto-meteorology and Philosophical Fantastic**, In *Identitese*, ed. by Stanimir Panayotov and Slavco Dimitrov, Belgrade, 2018.
27. Boyan Manchev, **Figure et figurologie**, in *Pour un atlas des figures*, CND / Manufacture, Paris / Lausanne, 2018.
28. Боян Манчев, **Отвъд творбата: метаморфозата на разказа**, В: “*Метаморфозата*”, съст. Миглена Николчина, “Изток-Запад”, 2017. Новата Арахна: Биополитика на мита и техники на живота, В: *сборник “Философия на тялото”*, София: УИ “Св. Климент Охридски”, 2018.
29. Боян Манчев, **Театър на чудесата, или фотография и нечовешки техники / Theater of Miracles, or Photography and Non-Human Techniques**, В: *Фотоарт/1*, София, 2015 (двуезична публикация).
30. Боян Манчев, **Въображение и дезорганизация. За една философска фантастика**, В: *Пирон*, Академично електронно списание за изкуства и култура, бр. *Бъдеще и въображение*, водещ броя Асен Канев, 01/2014.

31. Боян Манчев, **Новата Арахна. Метаморфоза и био-техника**, В: *Литературен вестник*, бр. 9/2014, София.

32. Боян Манчев, **Катастрофа и Метаморфоза**, автор, съст. и прев. от френски на блок текстове в *Литературен вестник*, бр. 37/2014, София.

Научни приноси на дисертационния труд

1. Трудът въвежда оригинална методологическа рамка, определена като *епистемология на основанията*.
2. Трудът се основава на хипотезата за конститутивно отношение между изкуство и философия, разгърната чрез изследването на иманентни структурно-генетични процеси, довели до прогресивното обособяване на изкуството и философията като категории в класическата античност.
3. Категорията за *пойезис* е разгледана като двигател на автономизирането на идеята за изкуство в епохата на Ренесанса. Аргументирана е хипотезата, че утвърждаването на автономна идея за изкуство е пряко свързано с идеята за пойетическа потенция, развита във философията на хуманизма на основата на радикализация на Аристотеловото и неоплатоническото наследство.
4. Предложена е перспектива за разработване на изследователското поле на *философията на образа*.
5. На основата на оригинален прочит на Аристотеловото понятие за *αἴσθησις* през призмата на ранните текстове на Жорж Батай е изведена тезата за трансформативния генезис на художествената практика.
6. Предложен е моделът на философската фигуурология, имащ двойната функция на епистемологичен инструмент и метод на четене и интерпретация на образи. Моделът на философската фигуурология допълва хипотезата за конститутивната роля на философията за формирането на автономна идея за изкуство в модерността с предположението за художествена или *пойетическа* модалност на формирането на философските понятия и концепции, както и за нейната роля за самолегитимацията на философската практика.