



Екатерина Иванова¹

ИНТЕРМЕДИЯ – АРТИСТИЧНИ МОДУЛАЦИИ В КОНТЕКСТА НА ПРОЕКТ „ЗВУКОВИ ПОВЪРХНОСТИ“

Ekaterina Ivanova

INTERMEDIA – ARTISTIC MODULATIONS IN THE CONTEXT OF THE SOUND SURFACES PROJECT

Abstract: This text examines the artistic project Sound Surfaces, presented as an exhibition on 11 April 2024, in the Raphael Mihailov exhibition halls, Debut Hall, in Veliko Tarnovo. The exhibition shows the final result of an assignment under the overarching theme of Visual Music. The process was carried out by students from the Painting, Mural Painting, and Sculpture specialties as part of the Intermedia course embedded in the operational structure of the Drawing and Intermedia programme.

The article aims to clarify how intermedia works should be perceived in the context of an ongoing debate about art – how intermedial practices are both adaptable and valid within contemporary educational discourse. To achieve this, the focus is placed on redefining key concepts within the operational vocabulary of art studies, such as aesthetics, the purpose of art, artistic value, the essence of the creative act, etc. Such a re-examination and update of our thinking will provide a more precise understanding of how we should perceive not only intermedia works but also the creative process behind them and a respective revision of educational methodological approaches.

Keywords: intermedia, intermedial, aesthetic value, visual music, Fluxus, contemporary art, educational approach.

Настоящият текст разглежда художествения проект „Звукови повърхности“, презентирани като изложба на 11.04.2024 г. в изложбени зали „Рафаел Михайлов“, зала „Дебют“, гр. Велико Търново. Участници в изложбата (студенти от II курс, специалности „Живопис“, „Стенопис“ и „Скулптура“, ФИИ на ВТУ „Св. св. Кирил и Методий“) са: Анна-Мария Тонкова, Валерия Маринова, Десислава Стоянова, Мария Сандева, Ралица Христова, Теодора Георгиева, Цветина Йорданова, Явора Желева, Ясен Димитров, а ръководители: проф. д-р Атанас Тотляков и гл. ас. д-р Екатерина Иванова. Процесът на реализация протича в рамките на дисциплината „Интермедия“, част от оперативната структура на специалност „Рисуване и интермедия“. Изложбата е финален резултат от задача, поставена на студентите с обща тема „Визуална музика“, работата по която обхваща периода на зимен и летен семестър на 2023/2024 г.

Текстът има за цел да изясни как да възприемаме интермедия произведения в контекста на актуалната полемика за изкуство, в каква степен и как интермедиялните практики са адаптивни и

¹ kat_art@abv.bg

валидни в съвременния образователен дискурс. За целта фокусът е насочен към предефиниране на понятия, част от оперативния речник в полето на изкуствознанието като естетическо, цел на изкуството, художествена стойност, *същност на творческия акт* и т.н. Подобно преразглеждане и актуализиране на мисленето ще ни даде по-точна представа за начина, по който следва да мислим не само произведенията с интермедиален характер, но и самият процес на работа по тях и съответно – ревизиране на методическите подходи в образователен аспект.

Понятието „интермедия“/ *същност, факти.*

Терминът *интермедия* се популяризира от 60-те години на миналия век и се свързва с името на Дик Хигинс². Понятието е наложено от необходимостта да се опишат стратегиите за интердисциплинарност между различни артистични практики в света на изкуството, вкл. и приобщаването на такива, които привидно не принадлежат към него. Типично за практиката на артистите от *Флуксус* (сред които е и Хигинс) е нестандартното смесване на медии, жанрове, инкорпориране на технология и други области от човешкото познание към визуалните изкуства, в резултат на което се оформят нови. Резултатът от подобни колаборации често дава и наименование на оформящите се практики: термина „визуална поезия“ например описва средата между живопис и поезия; съчетанието между рисуване с четка и „хайку“ представлява нов жанр като „хайга“ и т.н. Не бива да подминаваме факта, че едно от най-влиятелни имена в света на музиката и визуалното през 20. век, свързани със *Флуксус*, е това на Джон Кейдж – новатор в областта на експерименталната музика и смесването на звуковото изкуство с перформанс, обекти, изображения и др., което е логична предпоставка за понятия като *object music*, *action music*. В резултат на експанзията на технологичните иновации терминът „визуална музика“ се припознава най-вече чрез смесването на дигиталните възможности и манипулиране на изображение, което дава разпространеното определение за този тип произведения като „аудио-визуални“. По сходни причини, същността на интермедия (често пъти едностранчиво) се приравнява с понятия като „нови медии“, „техноетика“, „дигитални медии“, „постконцептуализъм“, „мултимедия“³, което донякъде затваря заложените идеи на *Флуксус* преди всичко в дигиталната среда и действия, ограничавайки откривателските подходи на считаните за основатели на интермедия артисти. Иновативните подходи, характерни за интермедиалните практики, от една страна се явяват като такива именно поради смесването на видовете изкуства. В същото време се налага и приспособяване и охудожествяване на нови (нетипични за артистичните практики) медии и методи, наложени от включване на други области на културното познание, доскоро външни за изкуството, като например социология, история, медицина, и др.⁴. Подобна модел на изкуство сякаш естествено налага и своеобразна форма на неординарен творчески процес, в който често „...не е водещо визуалното начало, а действието“⁵. Това обяснява и защо често фокусът при анализ на интермедия произведения е не толкова към крайната визуална форма, а към процеса на неговото създаване.

В световен мащаб, в образователното поле на висшите училища, дисциплината е въведена от американският интердисциплинарен артист Ханс-Дитер Бредър (Hans Breder 1935–2017). От

² Понятието *интермедия* се свързва най-вече с името на Дик Хигинс, но с оглед на точността трябва да отбележим, че по негови думи (Higgins, *Intermedia*, 1965, Леонардо, том. 34, № 1, с. 49), за първи път терминът е въведен от Самюъл-Тейлър Колридж (б.а.).

³ <https://en.wikipedia.org/wiki/Intermedia>

⁴ Изложбата е представена на уеб платформата за съвременно изкуство Urban Shortcut. част от представянето е и кратък текст на автора на настоящата статия. (б.а.) <https://urbanshortcut.org/pf/project-sound-surfaces/>

⁵ **Младенов, М.** Интермедия/естетически и методически аспекти. Шумен: УИ „Епископ Константин Преславски“, 2021, с. 14. Заедно с проф. дн Атанас Тотляков проф. д-р Младен Младенов е един от основните инициатори и автори в създаването и утвърждаването на дисциплината „Интермедия“ във Факултета по изобразително изкуство при ВТУ „Св. св. Кирил и Методий“. Понастоящем се преподават в дисциплини, свързани с интермедия.

1966 до 2000 г. преподава в университета по изкуства и история на изкуството в Айова⁶. Създава програмата през 1968 г. Гостуващи артисти в програмата са Алън Капроу, Робърт Уилсън, Вито Акончи, Илейн Съмърс, Нам Джун Пайк, Денис Опенхайм, Каролин Шнееман, Бен Вотие, Джордж Кучар, Ивон Райнер, Доналд Къспит, Барбара Лондон и много други. Като опозиция на тясната специализация в изкуството Бредър изтъква стремежа към повишаване вниманието към самият процес на творчество, артиста и неговия интердисциплинарен опит. Именно по тази причина умишлено не предлага „цялостен интермедиен „стил“ или философия“. По негови думи целта на програмата е не сливането на различни области в едно, а сблъсък на концепции и дисциплини. В учебното заведение, в което преподава, видеото например първоначално е използвано за да документира артистичните действия и процес. Постепенно то е припознато и включено от студентите като самостоятелна медия. Споменаваме този факт не случайно, тъй като, ако се набележат спецификите на отделните програми по „Интермедия“ в различни университети, прави впечатление, че преимущество на отделни медии очертава и обуславя тази специфика. В Университета на Мериленд, окръг Балтимор, акцентът е върху дигиталното изкуство; Университетът „Конкордия“ в Монреал, Квебек, предлага програма, насочена към киберизкуства; в други университети фотографията е основна медия⁷. Университетът на Орегон предлага магистърска степен по музика по Intermedia Music Technology⁸.

Във Факултета по изобразително изкуство на Великотърновския университет дисциплината е въведена през 2013 г. За разлика от подчертано технологичната насоченост на други програми по „Интермедия“, в посочената институция тя може да се дефинира като оперираща в „разширено поле“⁹, основаващо се както на разнообразието на медиите като база, предполагаща специфична сетивност, така и на концептуалният подход към мисленето за и правене на изкуството. Поради тази причина (а и за да избегне неизчерпателният възглед за интермедия само като „смесване“ на медии), анализът към проект „Звукови повърхности“ ще е разгледан основно през тези две модула – сетивност и концептуално.

Актуалното изкуство и образователни модели – корелационни зависимости

Логично (донякъде поради натиск на обстоятелствата), образователните програми по изкуство в голяма степен се влияят от тенденциите в художествените процеси извън тях, особено що се касае до технологичните инвенции. Преимуществовата и новият поглед, които предоставят дигиталните средства, предполагат възникването на определени специалности, резониращи на тази технократска експанзия. В голяма степен те се включват в представите за изкуство, свързани най-вече в посока „дизайн на нещо“. Известната строгост в преподаването на доскоро определяните като „изящни“ изкуства, дава представа и подготовка също по-скоро към един технологичен аспект в разбирането за и правенето на изкуство, което определено следва западноевропейските традиции в академизма от Ренесанса насам.

Относно връзката между актуалните художествени процеси и образователните подходи, в своя статия проф. Св. Стефанов пише, че „...би могло да се каже, че и по време на т.нар. преход към демократично общество връзките между света на живите артистични феномени и културни институции не се отличава с добра комуникативност“¹⁰. И въпреки, че датировката на тази позиция определено е в минало време¹¹, не може да не се съгласим с нейната актуалност, имайки предвид факта, който Св. Стефанов споделя. Припомняйки, че българския академизъм се опира на западноевропейския модел, той не пропуска да отбележи тази подробност, че: „...в западната

⁶ https://en.wikipedia.org/wiki/Hans_Breder

⁷ Става дума за Herron School of Art and Design, University Indiana, Purdue University, Indianapolis, <https://en.wikipedia.org/wiki/Intermedia>

⁸ Пак там, <https://en.wikipedia.org/wiki/Intermedia>

⁹ Формулировката е на Атанас Тотляков. (б.а.).

¹⁰ **Стефанов, Св.** Актуалното изкуство и образователния модел, НХА 1896–2006, с. 34–40. София: БТА, 2006, с. 35.

¹¹ Изданието, в което е публикуваният материал, е от 2006 г.

традиция на 20. век преподаването по изкуство набляга повече във формирането начина на мислене, отколкото на различните технически сръчности на студентите¹². Тук трябва да отбележим, че освен възприетите като подчертано теоретични в областта на изкуството, вече съществуват специалности и дисциплини, които именно боравят с нов подход в преподаването на изкуство и това, което разбираме (или по-точно изграждаме отговор на въпроса) какво е изкуство¹³. Това ни кара да се съгласим с цитирания по-горе Стефанов, който също смята, че в теоретичен план обучението на студентите относно авангардните практики и процеси се оказва безпроблемно. Но, и трябва да признаем, че трудностите започват тогава „...когато определени поведенчески и визуални конструкти ще бъдат превърнати в официален обект на преподавателска дейност. Когато от алтернативна практика ще бъдат превърнати в учебен предмет“¹⁴. Или, сведено в контекста на темата в настоящият текст – как интермедия способства преодоляването на бариери между актуалното в художествените процеси и консервативната среда в образователните институции.

За да утвърдим евентуални отговори, се налага да се върнем отново към периодично ревизираният от началото на 20. век насам въпрос, а именно: До каква степен са се разширили представите ни за изкуство днес? Подобно ревизиране се налага, за да може обективно да проследим дали понятието (интермедия), наложено през 60-те години на миналия век има своята актуалност в различните (икономически, политически, културологични и др.) условия на ново време?

Нека разгледаме някои от оперативните понятия, с които мислим и анализираме области на изкуството – кое и какво е произведение на изкуството, актуалността на понятието „естетическа ценност“, в какъв диапазон се разгръща днес творческият акт и т.н.

Алтернативен обрат: субекта като обект на анализ в контекста на интермедиялните практики

На пръв поглед парадоксална позиция, но според Пол Валери художественото произведение се характеризира най-кратко с думата „непотребност“. С оглед на нашето функционално съществуване, усещанията и действията, присъстващи в процеса на правене на изкуство и разглеждани извън този контекст сами по себе си са безполезни: „Изобретяването на изкуството се е състояло в опита да се придаде на първите известна полза; на вторите – известна необходимост.“ Той пояснява, че чувствителността ни кара да осъществяваме определени практически действия, с които да заситим тези усещания, да ги задържаме. „Да се организира система на сетивните неща, която притежава това свойство – ето в това е същината на проблема за Изкуството; необходимо условие, което далеч не е достатъчно.“¹⁵ По-нататък Валери допълва, че целенасоченият мисъл на автора, възникващите по случайност или по необходимост условия в процеса на творене, не могат да спомогнат разбирането на произведението единствено през разума „...защото го отнасят в областта на нещата, където то самото става нещо; и от мислимо става усетимо.“¹⁶ С оглед на тези свои разсъждения той предлага структура, базирана на два сегмента, която ни приближава към отговора на въпроса за същността на изкуството. Едната част Валери нарича „...Естетика (Esthesique); в нея бих поставил всичко, което се отнася до изучаването на усещанията, и по-специално работите, имащи за обект възбудите и сетивните реакции, които нямат еднотипна и точно определена физиологична роля.“ Втората група нарича „Поетика (Poetique)“, в която включва „...изучаването на инвенцията и композицията, ролята на случайността, ролята на рефлексията, на подражанието;

¹² Пак там, с. 36.

¹³ „Визуални изследвания“ е интердисциплинарна специалност, създадена през 2020 г. към катедра „Изкуствознание и художествено образование“ при ФИИ на Великотърновския университет. За обхвата и свързаността на областите, които се включват в съвременното разбиране за изкуство, говори текст от представяне на специалността: „Обхваща области на архитектура, медии, изкуство, комуникация, хуманитаристика, философия, психология, социология, култура и др.“. <https://www.uni-vt.bg/bul/pages/?page=5826&zid=161>

¹⁴ **Стефанов, Св.** Актуалното изкуство и образователния модел, НХА 1896–2006. София: БТА, 2006, с. 37.

¹⁵ **Валери, Пол.** Реч за естетиката и други есета. София: НБУ, 2011, с. 59–60.

¹⁶ Пак там, с. 86.

ролята на културата и средата; от друга страна, изследването и анализът на техниките, процедурите, инструментите, материалите, средствата и съучастията на действието¹⁷. От краткото представяне на теорията на Пол Валери, установяваме подценяваната роля на елемент, който сякаш все още остава на заден план в дискусиата за изкуство в контекста на образователния модел – този за усещанията и чувствителността (схващана като физиологична даденост, не в поетичния смисъл – доколкото е възможно да бъдат строго разделени). Теоретично, връзката между психофизиология и изкуство отдавна е изследвана и не е новост, но в практически дисциплини, касаещи актуални артистични практики, в работата между студент и преподавател това познание често е игнорирано или напълно изключено от оперативното поле. Което, от своя страна прави трудно преводим и непълен анализът на конкретна ситуация, тъй като свежда същата до нейният техническия аспект и я отдалечава от дискурсивните взаимоотношения субект-творба, както и тези между субект (артист) – субект (зрител, съучастник). А, интермедиялните практики (предмет на изследване в тази статия), резонно съдържат в себе си понятия като интеракция и интересубективност.

Не случайно имплицитното на науки като психология (включително и прилежащата ѝ психоанализа) в един съвременен разговор за изкуство е неизбежно. В текста по-нататък ще разгледаме произведения, които се мотивират не само от концептуалният анализ на субекта към тях, но и от неговата рефлексивност в процеса (акта на творене). Това е един от основните методически акценти в работата по проекта и като цяло в преподаване на интермедиялни практики – изследване и самоизследване на субекта.

В този контекст, интерес към темата представлява автор, който в допълненото издание на своята „Психология на изкуството“ Петер Цанев разглежда. Той ни запознава с така нар. „лакановска психоанализа на изкуството“¹⁸. По негови думи, тя „...се противопоставя на биологизиращите представи за несъзнаваното като място на първични инстинкти, а го разглежда като място на знание, съставено от съдържания, които организират възприятията, желанията и фантазмите, но остават недостъпни за съзнанието. В този смисъл, според Лакан несъзнаваното не е интериор, а трансиндивидуално явление...“ и допълва, че творбата се разглежда като „...интерсубективно явление и формация на несъзнаваното, в която са преплетени функциите на Въображаемото, Символното и Реалното“¹⁹. Съгласни сме, че в изкуството и особено това, което назоваваме като съвременно, несъзнаваното е активно експлоатиран елемент, даденост, част от плътта на самото произведение. И съответно като такъв следва да бъде равноправно изследван в процеса на творене успоредно с другите. Но, Лакан отива още по-далеч в своята теория, с което сменя посоката на начина, по който обичайно възприемаме корелацията изкуство-психология. По думите на П. Цанев той: „...обръща мястото на изкуството от предмет на изследване в разследващ апарат“. Или още по-точно: „...не трябва да се тълкува психологията на художника, вместо това самото произведение на изкуството може да функционира като анализатор, произвеждащ ефектите на аналитичната интерпретация“²⁰. Изхождайки от позицията, че една от целите (по мое мнение и основна) на образователната система в областта на изкуствата е да възпитава в индивида механизми, с които да отработва и реализира своята креативност и уникалност, подобно обръщане на ситуацията – насочване вниманието към субекта (творец) е логично звено от методологическият апарат.

И така, да обобщим идеята за изкуство, представена до момента: Система, която включва сложните отношения между всичко, касаещо усещанията, чувствата (както на творещия субект, така и на реципиента); Мисъл към ситуация, действия (творческия акт като процес и част от самото произведение, включително активиране и назоваване на несъзнаваните процеси); И разбира се, мисъл към визуално-материалното (обектна страна на творбата).

¹⁷ Пак там, с. 91–92.

¹⁸ Жак Лакан (1901–1981) е френски психиатър, който разглежда несъзнаваното и цялостния дискурс в полето на изкуството. Цанев, П. Психология на изкуството, изд. НХА. София, 2021, с. 38–43.

¹⁹ Пак там, с. 381–382.

²⁰ Пак там, с. 383.

В началото на изложението приехме, че валидирането на актуалността на интермедиялните практики към съвременните процеси в изкуството изисква преразглеждане и актуализиране на някои понятия, които са част от оперативния речник на изкуствознанието. Очевидната връзка между научни области и изкуство, особено изяви в съвременните практики, нерядко фрустрира дискусии относно понятия, които в миналото играят ролята на категоризиращи и окачествяващи произведение или действие в областта на изкуството. „Естетическо/и“ е един от тези термини, който неминуемо е включен в подобни спорове. Подразбира се, че в полето на интермедия то (естетическото) не винаги може да бъде съотнесено към конкретни външни (формални) качества на самото произведение. Още по-малко, когато, както стана ясно, процесът не се заключава в материалното произвеждане на предмет на изкуството.

Информираност и познавателна функция в творческия акт (по Гудман) / Новото „естетическо“ и интермедия

Обсъждайки позициите в американската аналитична естетика проф. Правда Спасова²¹, отбелязва че е погрешно противопоставянето на мислене и чувства „...не просто защото учените обикновено са ангажирани емоционално със своите изследвания, а творците – емоционално със своето изкуство“²². Тя се позовава се на тезата на Нелсън Гудман, според който естетическото преживяване не е просто емоционалното състояние, а вид познавателна дейност²³. Гудман обобщава също, че „неизменната естетическа ценност е мит.“ Тя не следва да се търси и в отношението на субекта. Според него естетическото е: „...синтактична плътност, взаимна наситеност, екземплифицираща, многостранна и комплексна информираност.“²⁴ Тази гледна точка дава още една представа към разширеното поле на понятието за изкуство и най-вече в областта на интермедия. Практика, в която, както споменахме, субективната страна и действия са част от възприятието и анализа на самото произведение, отстранява фокуса от материалното и неговите физически параметри. Тук ключови са фразите „познавателна дейност“ и „комплексна информираност“. Т.е.: интермедия-произведенията обикновено не би следвало да бъдат възприемани и следователно – анализирани посредством класическата ни представа за „естетическо“, тъй като сами по себе си те рядко биват просто предмети на които да се любуваме и съзерцаваме, подобно на класическа живописна картина, например. Инсталационния принцип на презентиране, перформативността, концептуалния подход (част стратегиите в интермедия) налагат многопластов и контекстуален прочит на самото произведение. В подобни случаи понятието за „естетическо“ по-скоро следва да се търси в начините на логично креативно свързване между отделни изкуства, медии, и в крайна сметка – към създаването на неподлежащ на категоризация нов продукт. Или ако трябва да осъвременим разговора за естетическите качества на едно интермедия-произведение, то неговото „съдържание“ ще е водещо и решаващо. И то ще се търси проявено (не само) във външната форма, а в процеса на творене. Нека отново обърнем внимание на това, какво мисли Гудман относно зависимостта „съдържание/форма“, разгледани в контекста на обсъжданата от нас тема. Според него, представеното не бива да бъде имитация на обекта (дава пример с портрета на човек, който не може изрази цялото „съдържание“ от характера на същият). Той е категоричен, че: „Онова, което е представено в изкуството не може да копира или имитира действителността. Нещо повече,

²¹ Проф. дн Правда Спасова е доктор на философските науки. Понастоящем е преподавател по Философия към катедра „Психология на изкуството, художествено образование и общообразователни дисциплини“, НХА. <https://nha.bg/bg/stranica/pravda-dobrinova-spasova-profesor-d-f-n>

²² Спасова, П. Американска аналитична естетика. София: УИ „Св. Климент Охридски“, 2007, с. 60.

²³ Гудман, Н. За символния език на изкуството, 1976, Нелсън Гудман е един от класиците в съвременната аналитична естетика в САЩ през 70-те на миналия век, когато традиционните постулати на естетиката не могат да отговорят на анализа на неконвенционалните форми в изкуството, цит. по Спасова, П. Пак там, с. 60.

²⁴ Неслучайно, както отбелязва Спасова, го обвиняват в „деестетизация“ на изкуството, приравнявайки го с науката. Пак там, с. 67–68.

не е необходимо представеното да прилича на представяното²⁵. Заключение, което прави – че реализмът всъщност е въпрос на конвенция, е особено съществено за разбирането на творби от областта на интермедия. Заменяйки миметичния принцип като действие, Гудман излага своето виждане за новата конвенция. А именно, че различните видове изкуства имат своя знаково-символна система, която: „...трябва да отговаря на определени синтактични и семантични изисквания“. Благодарение на нея той разграничава „алогографични“ и „автографични“ изкуства. При първите съществуват множество копия, а при вторите творбата е един-единствен оригинал. Като пример за своята теория прилага различията между музика и живопис. Истински значителни системи са текстовете и партитурите, докато в живописта се използва друга символна система. Според него, нотите и литературният текст съдържат съществените, идентифициращи произведението характеристики²⁶.

Теорията на цитираният от Спасова американски автор до голяма степен представя обобщено съотношението между визуално и съдържание в едно съвременно тълкуване на произведението. Подражанието отдавна е изоставено, символността (знаци и системи) са новата форма на реализъм. Предлаганата от Гудман нова класификация на изкуствата, изисква от нас просто да изучим (да се научим да разпознаваме) съответната символна система. От което следва, че гледайки живописна творба в контекста на новите разсъждения и тълкувания на това какво е изкуство – ние трябва да вземем предвид културния и времеви контекст, а не да припознаваме формалните ѝ качества в контекста на минало време.

Нека си припомним, че крайната цел на цитираните гледни точки до момента е да сформираме мнение относно какво е изкуство в динамична и променяща се среда и как разглеждаме интермедия като понятие в този контекст. Осъзнавайки всеобхватността на проблема, ще се позволим отново на цитирания по-горе автор, който актуализира и съдържателно предефинира въпросът „Какво е...“ с „Кога е изкуство?“²⁷. Това, на пръв поглед незначително заместване, всъщност се оказва съществено и отговорно, тъй като оттласква фокуса на разсъждения от формалната страна на творбата и насочва вниманието към интенционалността и ситуацията, обвързани с нея. Революционния обрат, с който Дюшан конституира предметите и ги означава като изкуство без право на възражение, тук е продължен логично – кога една ситуация изобщо е акт на изкуството? И изобщо – можем ли да дефинираме ясни цели/цел на съвременното изкуство?

Обсъждайки хипотези за съвременното изкуство, философът Боян Манчев заключава: „...симптоматично, ако не и закономерно, ред съвременни творци се оттласкват идеологически и манифестно от самата идея за изкуство. Те възприемат своята практика като неестетическа или квазиестетическа, или естетическо (ако изобщо можем да запазим този термин) като медиатор на друга цел²⁸. Отново виждаме, че естетическо и цел търпят предефиниране; Те не оспорват своите първоначални значения, а конвергират към все още неутвърдени, дори непридвидими смисли. Може би най-обобщаващият пример Манчев дава с мнението на френския критик Никола Бурийо, според който художествената стойност: „...се произвежда именно чрез социалната ангажираност и валидност на естетическата практика.“ Той обобщава, че задачата на изкуството е „създаване на социални релации.“²⁹ Не отричаме фактора „социална ангажираност“ като една от константните цели и функции на изкуството във всички периоди от неговото съществуване. Но, нека си припомним, че Флукус-артистите размиват още по-категорично границите между двете страни „изкуство“ / „живот“. От друга страна, самата социална реалност, в която битуват обществата е динамично променяща се, оттам и социалните релации предполагат множеството, вариативността като определящи евентуална цел на изкуството. В цитираната по-горе „Американската анали-

²⁵ Goodman, N. Languages of Art, Hackett, 1985, p. 6–7. Цитат по Спасова, П., с. 61–63.

²⁶ Goodman, N. Languages of Art, Hackett, 1985, p. 5, Цитат по Спасова, П., с. 64.

²⁷ Goodman, N. Ways of Worldmaking, Hackett, 1984, p. 67, Цитат по Спасова, П., 73–74.

²⁸ Манчев, Б. Краят на съвременното изкуство? (Или бъдещето на изкуството). София: Метеор, 2023, с. 79–80.

²⁹ Bourriaud, Nicolas. Esthetique relationnelle, Dijon, les presses du reel, 1988, Цитат по Манчев, Б. Пак там, с. 96–97.

тична естетика“, Правда Спасова разсъждава върху взаимоотношения между изкуство и области, чужди на него. Тя посочва като пример позицията на Лидия Гьор, която се занимава с философия на музиката и е професор по естетика в колумбийския университет. За да изследва характера на творбата днес, Гьор разглежда „нештата извън – музиката“ (extra-musical)“ и съотношението на този вид изкуство с политиката³⁰. Поддържа две противоположни мнения: От една страна външните влияния ограбват художественото произведение, но от друга страна и двете (изкуство и политика, б.а.) боравят със сходни ценности. Едното, според нея, борави със красотата, а другото – със справедливостта и т.н. Това, което ги сепарира е, че изкуството е поле на свободата, а политиката е поле на властта, „...което винаги означава контрол и принуда“. В крайна сметка, тя заключава компромисно: „...става дума за преднамерено дистанциране (distantion). И защитава тезата, че изкуството може и да оказва влияние върху политиката. Тя разглежда тази негова функция като „добавъчно-художествена“ (extra-artistic)“³¹. Правда Спасова анализира, че очевидно Лидия Гьор се базира на факта, че изкуството има способността да влияе емоционално. И защитава неговата политическа природа или най-малко припознава и тази функция³².

И така, очевидно днес би било некоректно и непълно да мислим изкуството или поне обсъжданите в областта на интермедия съвременни практики „сами за себе си“, извън външните влияния. Самите артисти не възприемат себе си като строго специализиращи в една-единствена определена област (художествено-изобразителна); Специфичните техническите възможности и медии са просто средство за постигане на цел, а тази цел (с преосмисляне на естетическите ценности), както споменахме, е вече трудно предвидима. Имаме нова реалност на битието, следователно и социалните релации, които Бурийо посочва като ценност, по подразбиране имплицират новостта като константен елемент в изкуството.

Въпреки очевидните затруднения за ясна и еднозначна дефиниция за изкуство в съвременната динамика, то сякаш винаги прави опит да се самоопредели посредством някакви признаци. От известно време в българската артистична среда присъства терминът метамодернизъм³³. Тази посока в изкуството може да се опише накратко като колебаеща се между конструктите на модерността и деконструктивните уклони на постмодерността – и именно в тази колебаеща се среда идва ред на реконструкцията на метамодернизма³⁴. Накратко ще споменем някои особености на новата реалност в изкуството, които я описват. На първо място това е неизменно присъстващият в текстовете по темата термин „осцилация“. Той изразява проблемното за дефиниране междинно състояние на средата, което се оформя при непрекъснатото колебание между крайности. Част от стратегиите, които описват действията на артистите, разпознати като метамодернисти са: „завръщане към разказвачеството“, „обществена ангажираност“, „майсторене“, успоредното присъст-

³⁰ Goehr, L. „Political Music and the Politics of Music“, The Philosophy of Music, special issue JAAS/1994, p.110, Цитат по Спасова, П. Американска аналитична естетика. София: УИ „Св. Климент Охридски“, 2007, с. 121–122.

³¹ Goehr, L. Art and Politics, Oxford Handbook of Aesthetics, OUP, 2003, p.484, Цитат по Спасова, П. с. 122–123.

³² Пак там, с.123.

³³ Не е съвпадение фактът, че проектът „Звукови повърхности“ се реализира успоредно с първото издание на кураторския проект на Атанас Тотляков „Метарезерви“, съответно с издания през 2023 г. в гр. Велико Търново (ИЗ „Рафаел Михайлов“), 2024 г. в Стара Загора (Градска художествена галерия) и в Шумен (ИЗ „Елена Карамихайлова“). Тотляков развива концепцията на „Метарезерви“ именно през тезите на метамодернизма (б.а.). Виж: UrbunShortCut / Изкуство и свързаност <https://urbanshortcut.org/pf/project-sound-surfaces/https://www.uni-vt.bg/bul/pages/?page=5826&zid=161>

³⁴ Ундърз, Ст. Новата зора: метамодернизъм II// Kultura, 1.10.2019. Понятието се популяризира през 2010 г. с сето на нидерландските културни анализатори Тимотеус Фермюлен и Робин ван ден Акер „Бележки върху метамодернизма“.

<https://kultura.bg/web/%D0%BD%D0%BE%D0%B2%D0%B0%D1%82%D0%B0%D0%B7%D0%BE%D1%80%D0%B0%D0%BC%D0%B5%D1%82%D0%B0%D0%BC%D0%BE%D0%B4%D0%B5%D1%80%D0%BD%D0%B8%D0%B7%D1%8A%D0%BC-ii/>

вие на състояния на афект и емпатия, проява на „нова искреност“³⁵. Трябва да се съгласим, че метамодернизма, с присъщото му позитивно колебание между постулираните конвенции, описва повече от всяка друга тенденция от постмодерността насам ситуацията с художествената реалност в момента. А именно: Свободно изразена поливалентност в начините на изразяване (колаборирането между изкуства и медии вече не е новост); Успоредно с това наблюдаваме неподправен интерес и към модернистичните прийоми в изкуството – любопитство към материал, технологии, изобщо към предметността в качеството ѝ на сетивно-сугестивен фактор; „Високите“, екзистенциално-натоварени теми се заменят с неподправена наивност и любопитство към обикновените неща от живота; На преден план е поставен индивида (субекта), изследващ своята идентичност (пол, етнос, религия и т.н.) както и място, принадлежност в глобалната проблематика (екология, виртуално пространство, свързаност, комуникация, политика и др.). Подобно дифузно в своя обхват и действие състояние на изкуството се оказва естествена среда за интермедиялните практики, въведени от *Флукус* в средата на 20. и сякаш ги адаптира и реактивира в условията на 21. век.

Авторски интерпретации

в „Звукови повърхности“ / *вариации на интермедиялен подход*

Както споменахме в началото, първоначалното работно заглавие, поставено към студентите е „Визуална музика“ – тема, много близка до същността на понятието интермедия. Отправна точка към анализа беше грамофонната плоча като предмет. Следваше индивидуално и групово да бъде изследван и дискутиран обекта: От една страна, изследване през сетивността (формални характеристики на обекта, преразгледани осмислени от субекта); От друга страна – концептуално идентифициране като функция, исторически аспект, фактология, смислови аналогии, интерпретации, съпоставки и др.).

Без да описваме подробно всяко едно произведение³⁶, накратко ще ги представим в своеобразни групи, сформирани по признаци, които се разпознават в обсъдените по-горе в текста фактори.

- Колаборация между символния език на видовете изкуства.

„Елиноор Ригби в числови стойности / Визуална интерпретация“ е визуализацията на музика при Анна-Мария Тонкова. Формална страна на произведението: два квадратни панела (еталбонд) в черно, върху които под формата на полукръг е изписана математическата формула на песента на Бийтълс. Съществена част от презентацията на творбата е лист с музикалния превод на песента (нотен лист), а под него е „преведеното“³⁷ от авторката съдържание в числови стойности. Именно в тази трансформация следва да преразглеждаме понятията художествено и ценност, разглеждани в контекста на интермедиялния подход. От една страна налице е не просто смесване на два вида изкуства (музика и визуално), но чрез трансформирането на първото във второто се получава произведение, което трудно може да бъде категоризирано. Ако си припомним теорията за означителната система на всяко изкуство на Нелсън Гудман, която по-рано обсъдихме, то Анна-Мария трансформира вида изкуство в друго посредством означителните им системи. Също така, би било интересно да проследим акта спрямо логиката на Гудман за класификацията на за „автографични“ и „алогграфични“ изкуства: Преобръщайки нотното писмо в математическа формула, Анна-Мария запазва типа изкуство (автографично, по Гудман). Но, изграждайки обект

³⁵ Пак там.

³⁶ Подробен изглед и описание на всяко от произведенията от дискутираната изложба е публикуван на платформата за съвременно изкуство: <https://urbanshortcut.org/pf/project-sound-surfaces/>

³⁷ Нашвилската цифрова система е метод за транскрибиране на музика чрез обозначаване на степента на скалата, върху която е изграден акордът.

https://https://en.wikipedia.org/wiki/Nashville_Number_System#:~:text=The%20Nashville%20Number%20System%20is,further%20developed%20by%20Charlie%20McCoy. Информацията е част от концепцията на автора, представена в изложбата (бел.а.).

(пано) с определени формални характеристики (прилежащи към изобразителните изкуства), тя вече трансформира типа „автографично“ в „алографично“ такова.

Сходен елемент на трансформация наблюдаваме и в концептуалния подход на Ясен Димитров. Творбата „Визуална музика“ е по фрагмент от музикалната композиция „Rush E“. Музикалното произведение е разгърнато във физическото пространство под формата на обект-инсталация³⁸, съставена от свободностоящи в пространството панели. Тяхното разположение един спрямо друг, размер и цвят интерпретират визуално музикалните понятия в композицията и са част от оперативните елементи на математическа формула, която Ясен съставя като използва октави, времетраене и ноти. Презентацията на проекта включва както триизмерния обект, 3D визуализация на завършен вариант³⁹ и концепция с математическата формула, въз основа на която е изграден обекта.

• Рисунок и интермедия в полето на научния подход и експеримента

Валерия Маринова интерпретира коренно различно темата за „Визуална музика“. „Музика в това, което не чуваш“ е серия от четири голямоформатни рисунки. Използва ръждясали обекти, които отпечатва върху картон. От една страна, прави аналогия с релефните бразди на плочата, чрез които се извлича звука и степента на дълбочината на релефа, който ръждата образува. Имаме полуконтролиран процес: авторът мисли за релефа върху хартията, но в същото време разчита и на случайността в процеса. От друга страна, Валерия изследва времето, необходимо за да се образува ръжда. Прави експерименти с материала, проучва вещества, които влияят върху процеса. Тук наблюдаваме нещо характерно за концептуалните подходи: творческия акт се приближава към научния подход. Рисунките вече не търсят естетико-формално въздействие, а са един вид документация на химически експеримент и процес.

„Трасология на музикалната идентичност“ на Цветина Йорданова представлява нейният пръстов отпечатък, лазерно гравирани върху двуслойна плоскост с кръгла форма. Обекта е поставен в специално изработена кутия заедно с изображение (дигитален печат) на плоча върху грамофон. Формалната страна на обекта наподобява визията на ценен компактдиск (лимитирано издание) и начина по който се презентира в като ценен уникат. Авторката прави аналогия между пръстовият отпечатък, който носи автентичната информация, и звуконосителят (компактдиск). Освен очевидните аналогии, в този проект интересно е заиграването с понятието „трасология“⁴⁰; Привнасянето и включване на метод и понятия от област извън художествената в процеса на създаване на произведение, също не е чуждо на интермедиялните практики

Живописна интерпретация в интермедия-контекст / Междинни състояния между пърформативността, тактилното осезание на модерността и дигиталното.

В полето на пърформативния жест е произведението „Вибрации“ на Ралица Христова. Експресивното платно отразява експанзивно оставени следи от ръцете на автора, които заличават предходното изобразено. Живописната работа е презентирана успоредно с две голямоформатни

³⁸ С оглед коректността към дефинирането на съвременните феномени в изкуството и образователният контекст, в който (в конкретния случай) боравим с тях, трябва да уточним, че не можем да окажем напълно произведението като инсталация. Не се вписва и в дефиницията „модерна скулптура“. Орлин Дворянов очертава границите на съвременната, модерна скулптура, която борави с нетипичните за нея средства и тези на инсталацията. Изяснява феномена като междинна среда на „скулптурна инсталация“, отнасящо се до определена група пространствени произведения“. – Дворянов, О. Художествени инсталации. София: Алос, 2023, с. 77. Както споменахме, подобна неопределеност и междинно състояние са една от характеристиките на интермедия произведенията. (б.а.)

³⁹ Времеви, финансови, пространствено-презентативни ограничения и др. субективни фактори възпрепятстваха цялостното изпълнение в материал на произведението. Но 3D визуализацията дава ясна представа за окончателните му параметри и изглед при изпълнение на цялата „формула“. При този тип концептуален подход подобна „незавършеност“ не е проблем, тъй като самата формула и 3D визуализация са достатъчни и информативни към концепта на автора. (б.а.)

⁴⁰ Трасология е учение за следите. Занимава се механичното действие (резултат) от субект върху някакъв обект от материалния свят. Използва се най-вече в криминалистичната идентификация. https://bglaw.blogspot.com/2009/01/07_29.html

фотографии, които отразяват детайли от акта на заличаване (ръцете на автора). Идеята за музика е не просто в заличаване на грамофонната плоча, която беше първоначално изобразена, но и (не)видимия звук от удара по платното с нервните жестове. Следва да мислим произведението като среда, състояние, движещо се в пърформативно-концептуалните граници. Вече споменахме, че психоматичната осъзнатост и рефлексия от страна на субекта в процеса на създаване на произведението в дадени случаи може да е активен, структурно-организиращ елемент от самата творба. Дискутираните живописни произведения в случая следва да се мислят именно през този фокус – телесно-сетивен, тъй като те от самото начало на анализ са мислени чрез него. Как тя – сетивността се трансформира от несъзнателен допир до осъзнат (творчески) акт? Ще се позволим отново на Пол Валери: „Пипането на един предмет е само търсене с ръка на известен ред от съприкосновения; ако разпознавайки или неразпознавайки този предмет (и, впрочем, пренебрегвайки онова, което знаем за него с ума), бъдем ангажирани или въввлечени да подхващаме все наново движението опипом, то малко по малко започваме да губим усещането за случайността на нашето действие и се поражда усещането от необходимостта да го повторим.“⁴¹ Повтарящото се и осъзнато, целенасочено действие, както и телесната рефлексия съставляват част от оперативните механизми на пърформативните практики, факт, който насочва мисленето за обсъжданите произведения в тази посока.

„В дълбочина“ е живописната интерпретация на Десислава Стоянова. Изобразява нагъната форма, наподобяваща по-скоро намачкан в окръжност плат от сатен. Първоначалната идея на автора бе да деформира винилова плоча чрез загряване. В дискусиите, тя стигна до решението да изобрази чрез живописни средства нагъната материя, в която отново има илюзията за висок и нисък релеф – решение, по-удачно от буквалното третиране на обекта. „Звукът на черното“ на Явора Желева е монохромна живопис в черно, в която множеството разбъркани плочи не са изобразени, а изразени чрез релеф, постигнат с напластяване на 3D паста. Подобно подхода на Ралица и тук сетивността и тактилното осезание в живописиста са водеща като интерпретация на проблема за визуализация на звука. „Отражение на звука I – II“ на Теодора Георгиева е диптих от две голямоформатни платна. Без да допуска наивна илюстративност, произведението може би най-силно се приближава към традиционното понятие за живопис. Чрез средствата на живописиста (сложна тоналност, шел-лак, изстъргвания, релеф, игра на светлина/сянка), авторът не илюстрира буквално обекта (плоча), а неговите структурни специфики и материалност. Диптихът „Следи“ на Мария Сандева представлява серия от два панела, дигитален печат върху еталбонд. Двете пана са манипулирани авторски фотографии, изобразяващи концентричните окръжности от капки вода във водна повърхност. Визуалните препратки към виниловата плоча са очевидни. Но, звукът от капките вода, който всеки „чува“ когато гледа изображението, всъщност е по-точната интерпретация на темата за визуална музика.

Заклучение

Нека на база обсъдените по-горе въпроси и произведения проверим релевантността на интермедиялните подходи в контекст на дискурса образователен модел/съвременен изкуство. Примерите с произведения илюстрират, че интермедиялните практики създават предпоставки за разширяване на образователното съдържание; В етап от реализацията на своите произведения Анна-Мария и Явор Димитров прибегват до консултация със свои колеги, работещи в областта на музиката. В методически план тази творческа колаборация следва да бъде отчетена като екстра-познание и обогатяване не само техническите, но и креативни дивиденти на субекта. Включването на други области на културното познание, като научна, например, също допринася в този аспект. Конкретните примери с произведения са красноречиви към тезата на Нелсън Гудман за „комплексната информираност“ и „познавателна дейност“ като еквивалентни на естетическото и като цяло и към „квазиестетическата“ идея за изкуство на Боян Манчев.

⁴¹ Валери, Пол. Реч за естетиката и други есета. 2011. София: НБУ, с. 63.

От съществено значение е обстоятелството, че проектът е реализиран със студенти от различни специалности – скулптура, живопис и стенопис⁴². Сам по себе си този факт е благоприятен за осъществяване на задачи по Интермедия, тъй като предполага специфичен интерес и склонност на различните участници към разнородни медии и подходи в интерпретацията на обща тема. От друга страна позволява на студентите да опознаят алтернативен, концептуален подход към реализирането на задача без да правят компромис с предпочитаната от тях медия (живопис, скулптура, рисунка) за изразяване (което обогатява и познанията и гледни точки към същата).

Процесът на работа доказва, че метод чрез изследване в по-продължителен период от време и допускане и отхвърляне на възможни варианти за реализация по темата, дава качествен резултат, често пъти неочакван дори от самия студент. В съставеният от него модел за съвременното изкуство, Атанас Тотляков пояснява ясно принципа на дивергенция на идеята, като изтъква значението и ползите му в: „Самото усилие за формиране на нагласа за генериране на варианти. Целенасочен стремеж към раздалечаване на възникващите вторично идейни ядра от първоначалното хрумване. Удържане на различията в мисълта на художника, без да се прави опит за изработването на макети и конструкции“⁴³. Подобен подход на дълбочинно навлизане и разгръщане в/на мисловния процес при работа върху дадена задача позволява на обучаемия (и на преподаващия) да изградят стратегия за оптимално успешна реализация по темата. Практиката показва, че прибързаното (ограничено във времето) изпълнение на задача по първоначално установен от студента път, често пъти повтаря заучени схеми на действие (в творческия акт), което възпрепятства реалното изследване на собствените възможности на субекта⁴⁴.

В заключение може да обобщим, че Интермедия следва да се разглежда като свързващо и обогатяващо другите дисциплини звено, а не заимстващо подходи от тях. Отделни елементи от методическия подход често се явяват вариативни, ситуационни, съставяни в момента, „в движение“. Отчитането на известна флуидност и анти-консервативност в процеса са естествено детерминирани от същността на Интермедия, както и от липсата на необходимост да квалифицираме (сравняваме с нещо) интермедия-произведенията. В размисли относно това, можем ли да приложим общовалидни фактори към определеността на това какво е произведение на изкуството, Праща Спасова цитира философът Пол Зиф, който твърди, че преценките са зависими от социалния и исторически контекст, поради което и не можем да общовалидираме константни фактори. И заключава, че възможностите всъщност са в това да възпитаваме хората как да възприемат произведенията на изкуството⁴⁵. Преразгледана в контекста на обсъжданият от нас въпрос, подобна констатация би звучала така – да се научим как да мислим и анализираме интермедия-произведенията, вместо да ги категоризираме. С оглед на изложения по-горе анализ, дискурса „интермедия/съвременно изкуство/образователен модел“ е наратив с отворен край, който съдържа потенциал за множество гледни точки и интерпретации.

Забележка: Описание и илюстративен материал към всяко от произведенията в „Звукови повърхности“ е налично на платформата *Urbun ShortCut / Изкуство и свързаност*: <https://urbanshortcut.org/pf/project-sound-surfaces/>,

⁴² През учебната 2023–2024 г. „Интермедия“ е въведена за изучаване в различни специалности през първите две години на бакалавърската степен, през 2024–2025 г. се изучава една година. (б.а.)

⁴³ **Totlyakov, Atanas Dimitrov.** A Contemporary Atomistic Model of Art – A First-Person Introspection of the Artistic Process, *Arts* 2023, 12, 128. <https://doi.org/10.3390/arts120401220238>, p. 4.

⁴⁴ При началното поставяне на темата, част от студентите в специалност „Живопис“ пристъпиха директно към изобразяване на винилова плоча върху платно, т.е. съзнателно или не подхождат с повторение на заучен модел. Изследването по нов път и усилията, които налага подобен подход, разбираемо се приемат с известна съпротива от субекта, тъй като това „удържане на различията в мисълта“, което Тотляков описва, изисква продължителна концентрация и воля за инвенции без веднага да се осъществи „видимо“, материално произведение. Което често е демотивиращо за студента. Въз основа на периодични дискусии относно това, как евентуална реализация отговаря на задачата, студентите от специалност „Живопис“ сами достигнаха до крайния вариант на своите интерпретации, отхвърляйки първоначалните (б.а.).

⁴⁵ **Ziff, Paul.** The Task of Defining a Work of Art. – *The Psilosophical Review*, Vol. LXII, N 1/1953, p. 58, цит. по **Спасова, П.** Американската аналитична естетика. София: УИ „Св. Климент Охридски“, 2007, с. 18.

Видео в you Tube „Метарезерви/ Звукови повърхности, 11.04.2024 г., автор видео Нуркан Нуф.

ЛИТЕРАТУРА / REFERENCES

Валери, Пол. Реч за естетиката и други есета, Изд. Нов Български университет, 2011. С. ISBN: 978-954-535-686-5, с. 59–60, 86, 91–92. [Valery, Pol. Rech za estetikata I drugi eseta, Izd., Nov Balgarski universitet, S., 2011. ISBN: 978-954-535-686-5, с. 59–60, 86, 91–92]

Дворянов, О. Художествени инсталации, Алос, 2023, ISBN 978-619-91499-7-3, с. 77. [Dvoryanov, O. Hudojestveni instalacii, Alos, ISBN 978-619-91499-7-3, s.77]

Манчев, Б. Краят на съвременното изкуство? (Или бъдещето на изкуството), изд. Метеор, 2023, ISBN: 978-619-7291-26-1, с. 79–80, 96–97. [Manchev, B. Kraiyat na savremennoto izksutvo? (Ili badeshteto na izkustvoto), izd. Meteor, 2023, ISBN: 978-619-7291-26-1, s. 79–80, 96–97]

Младенов, М. Интермедия/естетически и методически аспекти, Изд. ШУ „Епископ Константин Преславски“, ISBN: 978-619-201-527-5, 2021, с. 14. [Mladenov, M. Intermediya/esteticheski I metoidicheski aspekti, Izd. „Episkop Konstantin Preslavski“ ISBN: 978-619-201-527-5, 2021, s. 14.]

Стефанов, Св. Актуалното изкуство и образователния модел, НХА 1896–2006, с. 34–40, изд. БТА, С., 2006, с. 35, 37. [Stefanov, Sv. Aktualnoto izkustvo I obrzovatelniyat model, NHA 1896–2006, izd. BTA S., 2006, s. 35, 37]

Спасова, П. Американска аналитична естетика, УИ „Св. Климент Охридски“ С., 2007, ISBN: 978-954-07-2465-2, с. 60, 61–63, 64, 67–68, 73–74, 18. [Spasova, P. Ameriknskata analitichna estetika, UI „Sv. Kliment Ohridski“, S., 2007, ISBN: 978-954-07-2465-2, s.60, 61–63, 64, 67–68, 73–74]

Цанев, П. Психология на изкуството, изд. НХА, София, 2021, ISBN: 978-954-2988-56-4, с.380–431, 381–382. [Canev, P. Psihologiya na izksutvoto, izd. NHA, Sofya, 2021, ISBN: 978-954-2988-56-4, s. 380–431, 381–382]

Bourriaud, Nicolas. Esthetique relationnelle, Dijon, les presses du reel, 1988, Цитат по Манчев, Б., с. 96–97.

Goodman, N. Languages of Art, Hakcett, 1985, p. 5, 6–7. Цитат по Спасова, П., с.61–63, 64.

Goodman, N. Ways of Worldmaking, Hakcett, 1984, p. 67. Цитат по Спасова, П., 73–74.

Goehr, L. “Political Music and the Politics of Music“, The Philosophy of Music, special issue JAAS/1994, p.110, Цитат по Спасова, П., s. 121–122. **Goehr, L.** Art and Politics, Oxford Handbook of Aesthetics, OUP, 2003, p. 484. Цитат по Спасова, П., с.122–123.

Totlyakov, Atanas Dimitrov. A Contemporary Atomistic Model of Art – A First-Person Introspection of the Artistic Process, Arts 2023, 12, 128. <https://doi.org/10.3390/arts120401220238>, p. 4.

Ziff, Paull. The Task of Defining a Work of Art“, The Psilosophical Review, Vol. LXII, N 1/1953, p. 58. Цитат по Спасова, П. Американската аналитична естетика, УИ „Св. Климент Охридски“, С., 2007, ISBN: 978-954-07-2465-2, с. 18.

ВТУ „Св. св. Кирил и Методий“, катедра „Изкуствознание и художествено образование“, <https://www.uni-vt.bg/bul/pages/?page=5826&zid=161>, 09.05.2024

Уидърз, Ст. Новата зора: метамодернизъм II// Kultura, 1.10.2019, <https://kultura.bg/web/%D0%BD%D0%BE%D0%B2%D0%B0%D1%82%D0%B0%D0%B7%D0%BE%D1%80%D0%B0%D0%BC%D0%B5%D1%82%D0%B0%D0%BC%D0%BE%D0%B4%D0%B5%D1%80%D0%BD%D0%B8%D0%B7%D1%8A%D0%BC-ii/> 13.03.2024

Nashville Number System

https://en.wikipedia.org/wiki/Nashville_Number_System#:~:text=The%20Nashville%20Number%20System%20is,further%20developed%20by%20Charlie%20McCoy 09.10.2024

Hans Breder / https://en.wikipedia.org/wiki/Hans_Breder 07.05.2024

Intermedia/ Dick Higgins with an Appendix by Hannah Higgins, 1965, Leonardo , 2001, Vol. 34, No. 1 (2001), pp. 49–54, Published by: The MIT Presshttps://www.professores.uff.br/ricardobasbaum/wp-content/uploads/sites/164/2023/05/Higgins_Intermedia.pdf, 09.05.2024

<https://en.wikipedia.org/wiki/Intermedia> 07.05.2024

UrbunShortCut / Изкуство и свързаност <https://urbanshortcut.org/pf/project-sound-surfaces/><https://www.uni-vt.bg/bul/pages/?page=5826&zid=161> 13.03.2025