



*Атанас Тотляков\**

**ИЗКУСТВО И ЕСТЕЗИКА.**

**ОНТОЛОГИЗАЦИЯ И ДЕОНТОЛОГИЗАЦИЯ НА УСЕЩАНИЯТА**

*Atanas Totlyakov*

**ART AND ESTHESIS. ONTOLOGIZATION**

**AND DEONTOLOGIZATION OF THE SENSATIONS**

**Abstract:** This article discusses the problem of overcoming the stereotypical patterns imposed by the aesthetics of modernity. The idea of separating an interdisciplinary field of knowledge, including science and artistic practice, is defended. Interdisciplinary connections are based on the sensory study of being and the immediate exploitation of the sensations and sensory sensations of the human body, interpreted as a kind of artistic material in an extended (multisensory) field. Equality of all sensory channels in the creative act is upheld, including the tactility, smell, taste neglected by aesthetics.

**Keywords:** *esthesis/poetics; multisensory artistic practice; somatic experience; sensorimotor engagement and thinking; equality of sensory channels; creative act; vision; tactility; smell; taste.*

Настоящата статия разглежда възможността за ново активиране на идея, която е възникнала през 30-те години на 20-ти век. Тя е насочена към формиране на област на познанието, наречена *естезика*. Нейна отличителна черта е фокусът върху изучаването и систематизирането на специфичните усещания, участващи активно в процеса на създаване и възприемане на художествените произведения. За основа се ползва *aisthesis* – понятие, развито от античната философия на Платон и Аристотел до И. Кант и Е. Хусерл, а днес свързвано най-вече с френския социолог Мишел Мафезоли. Естезис е усещане, чувствено възприятие, но и противоположно на интелекта (*noesis*) разбиране. По отношение на теорията на изкуството участва в разделението *praxis / poiesis / aesthesis*.

За първи път идеята за обособена дисциплина „Естезика“ е изказана от големия френски поет и есеист Пол Валери. През последното десетилетие темата придобива нова енергия. Тя се актуализира чрез търсенето на изход от наложената в културата и изкуството връзка модернизъм/ постмодернизъм. Важни статии в тази посока публикува руският учен, философ и теоретик на културата Мадина Тлостанова<sup>1</sup>. Тя противопоставя естетиката на **естезиса**, като извежда идеята за **деколониално** направление в съвременната концепция за общество, култура и изкуство. В

\* **Атанас Тотляков** – доц., д-р в катедра „Рисуване“, Факултет по изобразително изкуство, ВТУ „Св. св. Кирил и Методий“, e-mail: kanatanas@abv.bg

<sup>1</sup> Виж: **Тлостанова, М. В.** Телесная политика ощущения, знания и бытия и деколонизация музея [Электронный ресурс] / Тлостанова // *Личность. Культура. Общество*, 2014, № 1–2 (81–82). С. 110–125. Режим доступа: <https://rucont.ru/efd/54602>; виж също и: **Тлостанова, М. В.** Транскултурная и трансмодерная эстетика/эстезис и освобождение знания и бытия (*Часть 1*) // *Личность. Культура. Общество*. 2010. Т. 12. Вып. 4 (59–60). С. 59–78.

теоретичните разработки на Тлостанова естезисът е дефиниран като „афективен обрат“ във философията и завръщане към преосмислянето на материята и материалността, както и способите за тяхното възприятие. Тлостанова противопоставя **деколониалния естезис** на алтермодернизма и **постколониалното изкуство** (с терминологията на френския теоретик на изкуството и куратор Никола Бурийо). В този смисъл деколониалният естезис е посока за нов път, който прекъсва връзката на европоцентричните разбирания за изкуство и наложените ограничения в художествената практика, естетиката и институциите на изкуството.

Реактивирането на идеята за естезика е възможно благодарение на факта, че днес изкуството се разглежда не като напълно автономна цялост, а като област с дифузни граници. Казано по друг начин, няма една обща рамка, разделяща изкуството (и видовете изкуства) от живота и различните научни области. Напротив, всяка културна (и научна) практика би могла да се свърже интердисциплинарно с художествена инвенция, като резултатът се обяви за произведение на изкуството (или за кандидат за оценяване като такова) от „света на изкуството“. Становището е базирано на известната дефиниция на Джордж Дики. Според него са необходими артефакт и личности (една или повече) със статут, който позволява утвърждаването на този артефакт като кандидат за художествено произведение. В социологическото определение за изкуство на Д. Дики има и втори план. Артефактът е създаден от конкретен човек материален предмет или целенасочено действие, който подлежи на сетивно възприемане (естезис). В този случай и създаващата, и оценяващата личност (личности) са мислещи, но и усещачи индивиди. Самият творчески акт е немислим без участието на сетивността на тялото. **Усещанията и възприятията като първична рецепция на художествено произведение са недостатъчни за изясняване на техническата и философската страна на изкуството, но са най-важният компонент, който определя наличното съществуване на самото произведение или спомена за него.** Независимо от това **как ще бъде мислено** едно произведение (естетически, контекстуално, исторически, социологически, интенционално), то е неделимо от това **как ще бъде гледано, чуто, усетено**. Ние не можем да пренебрегнем и менталистката опция в онтологията на изкуството, при която произведението може да се разглежда като ментален образ, представа в индивидуално съзнание. Но при екстериоризирането на художествено произведение, същинския акт на материалното му производство, усещанията отново ще бъдат включени както за създаващата, така и за възприемащата страна. При непосредствено взаимодействие между творба и публика усещанията и възприятията играят съществена роля. Какато знаем, Констанцката естетическа школа е водеща в теоретизирането на рецепцията на художествените произведения и съчастието на възприемащата страна в творческия акт. Естетическата рецепция се разглежда като съществена връзка в „рецепционната верига“ и хоризонта на очакване – съзидателната динамика на вътрешните очаквания при индивидуално и колективно възприемане на художествено произведение.

Днес успешно се развиват нови когнитивни проекти, които много по-тясно обвързват усещанията и сензомоторното „ангажиране“ със света в процеса на мислене. Подобни идеи се противопоставят на общоприетата теория за мисленето, осъществено чрез синтактично подреждане на символни (езикови) представи. Такава е *теорията на материалната ангажираност* (Material Engagement Theory<sup>2</sup>) на Л. Малафурис (Lambros Malafouris). Той казва, че културните знания (технологични, естетически и др.) **са съставени от опит в практическата дейност, чрез развитието на специфични усещания и диспозиции.**

За генералната роля на **опита** при радикална промяна на начина на мислене и съществуване говори и Мишел Мафезоли. Според него: „Съдбовната поява на новото е всъщност изригване на непредвидимото“<sup>3</sup> във фундаменталната онтогенеза, каквато е „живота като път“<sup>4</sup>. Тя е базирана върху емпиричната чувствителност за взаимодействието между хората и нещата. Това е „съгласуване“, „интелектуално нагласяне“ към плътския характер на съществуването и съществуващото. В този случай приоритет за действие има инстинктивното „спонтанно съзнание“, за което са валид-

<sup>2</sup> **Malafouris, L.** Mind and material engagement. *Phenom Cogn Sci* 18, 1–17 (2019), <https://link.springer.com/article/10.1007/s11097-018-9606-7>

<sup>3</sup> **Мафезоли, М.** Ритъмът на живота. София: АИ „Проф. Марин Дринов“, 2011, с. 156.

<sup>4</sup> Пак там, с. 157.

ни интуитивно усетените идеи, вид „обикновено познание“ и „общностно усещане“<sup>5</sup>. Мафезоли разглежда „задължението да бъдеш“ като институционална абстракция, която „не може повече да отрича „множеството реалности“ на ежедневието опит“<sup>6</sup>. В този контекст животът е поток от усетим опит, а опитът е път, който е „цялостен и плътски“. Той е **синергия между „разума и чувстването“**<sup>7</sup>, траектория, очертана от взаимодействието между субект и обект. Усещане, което надхвърля абстрактните теории. **В случаите на радикална промяна на съществуването познатите модели на мислене не действат. Можем да се доверим на усещанията, чувствата, афектите, като ги подложим на рефлексия и придобием жизнено познание чрез тях. Познание, което включва сетивност, взета предвид способността за мислене.**

Промяна, която можем да определим като „изригване на непредвидимото“, не е само теоретична постановка. Тя е самата реалност на 2020 г., наречена световната пандемия COVID-19. Заплахата от зараза фиксира сингулярност във всички сфери на жизнената среда, включително и в изкуството. Принудителната физическа изолация между индивидите (субектите) и предметите (обектите) дистанцира художествените произведения от публиката. Изключва се възможността за среща в типичната за тях галерийна и музейна среда. Но това са и ограничения на възможностите да застанем до художествените произведения, да възприемем мащаба на собственото си тяло, съпоставено с физическите параметри на творбите, да усещаме непосредствено. От социологическа гледна точка изолацията между хората ограничава взаимодействието „очи в очи“ между създаваща и възприемаща изкуството страна, между художника и ценителя на изкуство. Физическата дистанция е заменена с технологична социална връзка, което повишава ролята на технологичната репрезентация. Океанът от образи, за който говори Мафезоли, днес е увеличен многократно.

Границите между субект и технообект са слети (по Мафезоли), включващи различни устройства за дистанционна комуникация. Но границите между живите тела и материалните предмети са задълбочени. Призивът за ограничаване на допира вече не важи само за изложбените зали, но и до това да се забрани телесният контакт с произведенията. Ние ограничаваме непосредствения допир (без предпазни средства) до всички предмети. „Не пипай картината“ във времето на пандемията е заменено с „Не докосвай нищо“. Сякаш принудително изпълняваме идеята на Филипо Маринети, прокламирана в манифеста „Тактилизъм“. Маринети призовава да се носят ръкавици, за да се усили желанието на мозъка за тактилно усещане. В настоящето бариера между сензориката на ръката и материалния свят не е само ръкавицата, а и множеството технически и технологични устройства. Усещанията не са само „обикновени“ сетивни отношения. Съвременните теоретици на изкуството говорят за технестезия – „новите форми на чувствителност, наложени от техническите нововъведения“<sup>8</sup>. Нека повторим думите на Мишел Мафезоли: „синергия между разума и чувстването“ в непосредственото и опосредстваното от технологията взаимодействие между хората и нещата.

**Избраният подход в настоящата статия е синергетичен** – синхронизиране на погледа при интердисциплинарна съпоставка на „контрастни“ гледни точки. Сложната система от дейности, която най-общо наричаме изкуство, се дискутира между философия (онтология), психология, физиология, социология и невронаука (деонтологизация и онтогенеза) и лишено от строг научен метод творческото изразяване (есетата на Пол Валери). Можем да кажем, че логически оформяме интердисциплинарна зона на дисперсно смесени идейни ядра, които са в непрестанно взаимодействие. Желаната от нас посоката на свързване е от присъщите за всеки човек усещания и възприятия (естествена нагласа) към методите и практиките на описаните по-горе дисциплини. Изкуството ни дава свободата да мислим антидисциплинарно, игнорирайки установените канони, а чрез научната мисъл (референтност) можем да формираме ново поле от свързвания, които са нетипични за другите области.

Да се ползват за отправна точка на разсъждение теоретични постановки, които са конкурентни, а според мнозина – и взаимно изключващи се, не е лесна задача. Въпреки това съществу-

<sup>5</sup> Пак там, с.160.

<sup>6</sup> Пак там, с.162.

<sup>7</sup> Пак там.

<sup>8</sup> **Милези, Р.** Технестезия. // *Речник по естетика и философия на изкуството*. София: Рива, 2012, с. 535.

ват мнения на водещи умове, които сочат възможния път. Мишел Мафезоли актуализира хусерлианското „към самите неща“: „В разрез с абстрактната логика трябва да умеем да сме внимателни към „самите неща“ и вътрешната им логика“<sup>9</sup>. Това прави феноменологията на Едмунд Хусерл съществена за настоящата статия. Във „Философията като строга наука“ Хусерл казва, че изграждането на систематична феноменология, базирана на изследвани чрез съзерцание същностни форми на съзнанието, може да даде нормите за научния смисъл и научното съдържание, или разбиране за психическото<sup>10</sup>. „Тогава отново ще може да се признае нещо, ... че психологията се намира в тясна... връзка с философията.“<sup>11</sup> Това пълно разбиране е отнесено „както в сферата на индивидуалното, така и в сферата на общностното съзнание“<sup>12</sup>. Въведената от Хусерл познавателна практика, която се изразява в съзерцание на ментални образи (възприятие на едно възприятие, усещане, идея), няма да се дискутира пряко, а чрез теориите на неговите последователи, и най-вече тези на Морис Мерло-Понти. В опозиция на феноменологията на Мерло-Понти са формулираните тезиси на Делюз и Гатари. Но представените в настоящата статия препратки към тяхната философия са потвърждение на идеята, обективизирана около връзката между изкуството, усещанията и научното мислене. Още по-силен контраст се постига със съпоставките между описаните по-горе автори и теорията на отражението на Сергей Рубинщейн. В „Битие и съзнание“ той пише: „Психологията може да бъде истински жизнена наука само когато успее, без да изключва и аналитичното проучване на усещанията, чувствата и др. под., да анализира психологически явленията в живота, оперирайки с такива „нефункционални“ единици на психичното“<sup>13</sup>. Именно чрез изкуството можем да фокусираме вниманието си върху проявите на „нефункционалното“, което влияе върху мотивацията, нуждите и интересите на отразяващия ги субект (създаващ или възприемащ изкуство).

**Нека насочим вниманието си към основната тема.** Пол Валери залага тезата за „усетими отношения на материята, формите и силите“, които чрез художествената практика се трансформират в „неопределимо присъствие на усещането за маса, за статична мощ, за усилие и мускулни антагонизми“<sup>14</sup>. Това се случва през 1937 г. в прочутата реч, която е произнесена на Втория международен конгрес по естетика и изкуствознание в Париж. Валери засяга вида на идентификация на възприемащата страна (публиката) с произведенията на изкуството. Посредникът (опосредстващата среда, медиумът) в споменатия процес е **съзнанието за „цялото наше тяло“**. За Валери **външната форма на изразяване на едно същество е по-малко важна от природата на неговото желание и начина, по който е структурирана мисълта му**<sup>15</sup>. Подобна идея задава различен план на тълкуване на процесите в създаването и възприемането на изкуството. Естетиката, която е освободена от рамката на „наука за красивото“, придобива двойствен характер. Това разчленяване води Валери до структурирането на два естетически поддяла – естетика и поетика. В първия (Естетика), който е от особен интерес за настоящия труд, е поставено изучаването на усещанията, „и по-специално работите, имащи за обект възбудите и сетивните реакции, които нямат еднотипна и точно определена физиологична роля“<sup>16</sup>. Или с други думи, които са „нефункционални“ спрямо биологичното оцеляване. **В този смисъл предмет на изследване в областта на естетиката са специфичните сензорни модификации – „употребимите усещания в качеството им на рядкост“**<sup>17</sup>. Валери не предлага метод за осъществяване на тази идея. Той дискутира възможността за връзка на естетиката с физиката, в „подривнен“ ракурс към двете. „Физиката би трябвало да се върне към изучаването на сетивната способност и нейните органи“<sup>18</sup>. Естетиката е вид физика,

<sup>9</sup> Мафезоли, М. Ритъмът на живота. София: АИ „Проф. Марин Дринов“, 2011, с. 165.

<sup>10</sup> Хусерл, Е. Философията като строга наука. София: Изток-Запад, 2015, с. 64.

<sup>11</sup> Пак там.

<sup>12</sup> Пак там.

<sup>13</sup> Рубинщейн, С. Битие и съзнание. София: Наука и изкуство, 1977, с. 274.

<sup>14</sup> Валери, П. Реч за естетиката и други есета. София: Нов български университет, 2011, с. 82.

<sup>15</sup> Пак там, с. 90.

<sup>16</sup> Пак там, с. 91.

<sup>17</sup> Пак там.

<sup>18</sup> Пак там, 95.

чийто основен обект са усещанията и възприятията<sup>19</sup>. Преобръщането на категориите води до ново разбиране на реалността. По думите на Пол Валери ретината има своя теория за светлината и фотоните, а мускулната тъкан и допирът, са участници в изработването на времето и пространството. Той говори за заместване на „множествеността на отделните събития с един повече, или по-малко, сложен процес на пораждаване“<sup>20</sup>. В есето „Общо понятие за изкуството“, публикувано две години преди цитирания по-горе текст, откриваме някои детайли по темата. Развитие на технологията дава на изкуството „непознати досега средства за упражняване на чувствителността“. Валери предвижда, че не е невъзможно да се създадат процедури и техники за непосредствено въздействие върху нервната система и сетивата, сродни на музиката композиции на „вълните“<sup>21</sup>. Днес технологията все още не може да предложи на изкуството такива „изразни средства“. По-важно е да отбележим концептуалната промяна, произтичаща от начина на мислене за самите средства. Премахването на материалния носител, притежаващ физически характеристики (например боя с конкретен цвят), ни води към утвърждаване на мнението, че не материалите са посредник (средство) между идеята на художника, произведението и реципиента. **Опосредстващата среда на изкуството е сензориката на тялото, а основният художествен материал са самите усещания.** Ако имаме възможност да моделираме усещанията по непосредствен начин, то не е необходимо да създаваме предмети посредници, каквито са картините. Самата „направа“ (praxis, poiesis) би следвала различна логика на действие и техническа процедура. В предложеното от Пол Валери разделение на естетиката, действието по целенасочено създаване на произведение на изкуството (поезиса) е обособено в направление *поетика*. От своя страна, поетиката не е единна цялост, а сбор от дейности и дисциплини, които можем да структурираме в следните подгрупи:

Поетика подгрупа 1 – Изучаване на: инвенцията и композицията; ролята на случайността; ролята на рефлексията; ролята на подражанието; ролята на културата и средата.

Поетика подгрупа 2 – Изследване и анализ на: техниките, процедурите, инструментите, материалите, средствата и съучастието на действието<sup>22</sup>.

От направеното разграничение е видно, че в „подгрупа 1“ попадат усвояването и стереотипизацията на съществуващи (и до голяма степен наложени като обществена конвенция) мисловни модели, а в „подгрупа 2“ намират място индивидуалните действия и технически предпочитания, които впоследствие се налагат като общоприети. Но към всяка от изброените в подгрупи дисциплини можем да подходим и **естезично**, чрез изучаване на участващите усещания и чувствени възприятия. Нека споделим някои методологически предложения в тази посока (виж: *Пример 1*).

### **Пример 1.**

*Възможен инструмент за провеждане на изследването е самонаблюдението и описанието на менталните феномени, което се извършва от самите творци в непосредствения творчески акт. От полза за това е методът на феноменологичната дескрипция, тъй като посоката на действие е от индивидуалното съзнание към емпирично съществуващите вещи. Всяка картина първоначално е представа, въображаем образ и едва след това технически осъществен материален предмет. За да бъдат ограничени споровете между привържениците на различни конкуриращи се методи (бихейвиоризъм, позитивизъм, неореализъм, материализъм, феноменология и др.), в самонаблюдението могат да участват само субекти, работещи по памет и въображение, като се изключи рисуването от натура. Самонаблюдението трябва да бъде фокусирано върху усещанията на създаващия произведението субект, а не върху естетическите качества на творбата. Говоримият език не би могъл да означава самите специфични усещания, те винаги са лични и лишени от общоприети понятия (лична онтология, която не съвпада с общоприетата философска или психологическа*

<sup>19</sup> Пак там, с. 94.

<sup>20</sup> Пак там, с. 95.

<sup>21</sup> Пак там, с. 68.

<sup>22</sup> Пак там, с. 92.



*доктрина). Единственият път за проверка и контрол на преживяването може да се даде от строгия научен подход на експерименталната психология. Така получаваме два плана (от феноменологическа и психологическа гледна точка): изследване на усещанията и техните феномени и изследване на субектите, които усещат.*

За да разширим деонтологизиращата линия с тази на социологията, ще посочим пример за връзка между социологическия подход в изкуството и естетиката. Валтер Бенямин в прочутото си съчинение „Художественото произведение в епохата на неговата техническа възпроизводимост“ се позовава на Пол Валери като авторитет и цитира следното: „нито материята, нито пространството, нито времето са това, което са били допреди... такива големи преобразувания ще променят цялата техника на изкуствата и с това ще повлияят на самата инвенция, а накрая ще... променят самото понятие за изкуство“<sup>23</sup>. Тази интертекстуална препратка между двамата автори затваря логическата връзка между идеята за: 1) естетика – изучаване на усещанията като художествен материал; 2) поетика – действията и влиянието на културната, социалната и технологичната среда, които добавят нови средства за художествено изразяване; 3) начина на мислене – промяна в методите на създаване и тълкуване на изкуството.

Културологичната трансформация в целенасоченото действие (поетиката) при създаването и мисленето за изкуството е факт. Пример за това са авангардните течения от 60-те и 70-те години на XX в., за които идеите на П. Валери и В. Бенямин звучат почти пророчески. Към настоящия момент на развитие на изкуствознанието и философията на изкуството идеята на Пол Валери за развитие на строго дефиниран поддял на естетиката, в който се изучават усещанията, остава пренебрегната. Това е само привидно. Нека разгледаме някои други автори, които залагат темата за взаимовръзката между изкуството и усещанията.

Френският философ (включително и философ на изкуството) Морис Мерло-Понти през 1945 г. публикува „Феноменология на възприятието“. Именно там намираме философската перспектива към усещанията, които играят съществена роля в по-късните му трудове. Във „Видимото и невидимото“ и „Око и дух“ се осъществява кросмодално тълкуване на различните сетивни канали, касаещи изкуството. Според Мерло-Понти движението на мисълта е с двойна полярност, едновременно центробежно и центростремително: „да се прибереш в себе си е същото да напуснеш себе си“<sup>24</sup>. В самия център се разполага понятието *интерсвят* (свят-между-мен-и-другите), в който „се кръстосват нашите погледи и се прекрояват нашите възприятия“<sup>25</sup>. **Интерсветът се актуализира чрез тялото на възприемачия** и перцептивната вяра (убеждението), че другите хора, които го обитават, възприемат света по същия начин. Чрез рефлексия<sup>26</sup> суровият интерсвят се видоизменя в „универсален източник на смисъл“. Усещанията, възприятията и мисленето са условие за възможността битието да бъде трансформирано в „обработен свят“, който е присъщ на индивидуалния достъп до него. Във феноменологията на Мерло-Понти тялото е „сетивен екземпляр, който предоставя на обитаващия и усещанията го това, с което да усеща всичко, което отвънка му е подобно“<sup>27</sup>. Тялото е едновременно „сетивно и усещашо, обективно и феноменологично, разделено В Себе Си и За Себе Си“<sup>28</sup>. Според Мерло-Понти „между сензорното поле, в което сензорен агент е тялото, и идеалното поле, с агент словото, съществува и „светът на мълчанието“ – възприетият свят, където има неезикови значения“<sup>29</sup>. Пресечната точка между сензорното и идеалното поле оформя **поле на възприетото чисто усещане, което е неезиково означаващо**, „вмъкване на говоренето и на мисленето в света на мълчанието“, а мисълта е мисъл за виждане

<sup>23</sup> Бенямин, В. Художественото произведение в епохата на неговата техническа възпроизводимост, превод В. Константинов. *Електронно списание LiterNet*, 14.04.2006, № 4 (77).

<sup>24</sup> Пак там, с. 59.

<sup>25</sup> Мерло-Понти, М. Видимото и невидимото. София: Критика и Хуманизъм, 2000, с. 58.

<sup>26</sup> Мерло-Понти развива темата за рефлексията, като прави няколко разграничения: 1. Рефлексия – условие за възможност, 2. Огледална рефлексия – тематизация на психологическата иманентност, 3. Рефлексия за абсолютния поток. Пак там, с. 59.

<sup>27</sup> Пак там, с. 142.

<sup>28</sup> Пак там, с. 143.

<sup>29</sup> Пак там, с. 181.

и усещане, *intuitus mentis*, идея<sup>30</sup>. В този случай и мисленето, и възприятията са подчинени на обратимостта „на докосването, на погледа и на системата докосване – виждане“. Според Мерло-Понти феноменологично доказателство за това е актът на двойна зависимост, „когато тялото се вижда и се докосва, докато вижда и докосва нещата“<sup>31</sup>. Това е несводима до езика „перцептивна вяра“, разкриваща се в опит източник. Различен вид „схващане“ на възприетите неща, независимо от техния вид, принадлежащи на материалното или на въображаемото. Така към проекта за изграждане на дисциплината *естезика*, изследваща усещанията, които активно участват в художественото творчество, добавяме и **възможното изследване на неезиковите значения на тези усещания**. Ако приемем за базисна гледната точка на визуалното изкуство, или **изкуството на зрителната рецепция, която утвърждава водещата роля на погледа, то ние ще допуснем съществена грешка, тъй като актът на виждане е положен в общо зрително-осезателно поле. От това следва, че обект на естетично изследване са както съвместното действие на зрение и тактиленост, така и различията между двата сетивни канала**. За тази цел се нуждаем от допълнителни потвърждения. Нека съпоставим тезите на Мерло-Понти с мнението на други значими автори (и научни направления). Конкретно идеите са: връзка между зрение и активен допир; неезикови значения на усещанията.

**Относно връзката на зрението с активния допир** Сергей Рубинщайн казва следното: „Взаимната връзка на данните от зрението и осезанието се основава на това, че зрителните и осезателните усещания отразяват... едни и същи свойства на предмета (неговата форма, големина и т.н.)“<sup>32</sup>. В непатологични случаи (като загуба на зрение) „зрението и осезанието не остават обособени сфери (модалности) на усетливостта. Качествата на предметите възприемани чрез осезанието (усещането за допир, натиск, термоцепция и др.) се включват и в зрителното възприятие. По отношение на изобразителното изкуство и художествената интерпретация на видимата действителност (биомеханична техника на изобразяване като живопис) имаме обединяване на зрителните и осезателните усещания. С. Рубинщайн казва, че „благодарение на това... е възможно изобразяването на предметите на картина: ние зрително възприемаме, виждаме осезателните качества на предмета като материално нещо“<sup>33</sup>. Въпреки тясната взаимовръзка между зрение и осезание усещанията, получени при допир, са категорично различни от тези, които получаваме при наблюдение на грапава или гладка повърхност. Можем да говорим както за **мултисензорна интеграция** на зрение и осезание, така и за **възможна сегрегация** на двата сензорни канала (виж *Пример 2*).

### **Пример 2.**

*Важен експеримент в тази посока е проведен от Ботвиник и Коен през 1998 г. Експериментът е свързан с така наречената илюзия „гумена ръка“<sup>34</sup>. Ръцете на участниците в експеримента са скрити от погледа им. Участниците имат визуална връзка единствено с изкуствен модел на ръка. За въздействие върху изследваните субекти се използват едновременно два стимулиращи обекта. Едната стимулация е върху скритите ръце. Втората стимулация се осъществява чрез изкуствената ръка, с която изследваният субект има зрителна връзка. Учените констатираха, че в много по-голяма степен се възприема докосването от изкуствената ръка, за сметка на скритото от погледа докосване. Това потвърждава факта, че тактилеността е частично зависима от зрението. Подобни експерименти са проведени с всички модуси на осезанието, като усещане за допир и натиск, усещането за разлика в температурата (термоцепция), усещане за вибрация и разположение на крайниците в*

<sup>30</sup> Пак там, с. 151–152. Мерло-Понти изрично заявява, че с това не се цели извеждане на определение за „емпиристички генезис на мисълта“, а за питане, което придружава „всички наши опити“. *Аз мисля* е положено като универсална видимост, сублимация на плътта, която не е материя, а „намотаването на видимото върху виждащото тяло, на осезаемото върху докосващото тяло“.

<sup>31</sup> Пак там, с. 152.

<sup>32</sup> Рубинщайн, С. *Битие и съзнание*. София: Наука и изкуство, 1977, с. 83.

<sup>33</sup> Пак там, с. 82.

<sup>34</sup> Botvinick, M., Cohen, J. Rubber hands “feel“ touch that eyes see. *Nature*. 1998, pp. 391–756.

*пространството. Изводът от тях е, че взаимодействие между зрение и осезание се среща само когато зрителните и осезателните стимули са в пространствено съответствие. Това означава, че мултисензорната интеграция на възприятията работи за отделни характеристики на обектите, като форма, посока на движение, пространство и др.<sup>35</sup>*

**Относно неезиковите значения на усещанията** може да се открие потвърждение от областта на физиологията. Руският учен Л. Салямон изследва физиологията на емоционално-естетическите процеси<sup>36</sup>. Той базира хипотезата си на организацията на невроните в нервни мрежи и типа взаимодействие, наречено конвергенция или „принцип на фунията“. Принципът е доказан от английския неврофизиолог Чарлс Шерингтън. Според него ние получаваме много повече сигнали от външната среда в сравнение със сигналите, които достигат до централната нервна система. Между сетивната функция на нервната система и нейната висша функция, включително и системата на речта, съществува същата зависимост. Л. Салямон твърди, че количеството на постъпващите сигнали в кората на главния мозък превъзхожда физическата възможност за тяхното пълно словесно (рационално-знаково) изразяване. Емоционалната и емоционално-естетическата активност на човека са компенсаторни функции. Салямон доказва математически, че ако зрителните усещания при комбинация на 128 чисти цветове тона (колкото различава човешкото око), следва да бъдат обозначени с думи, то числото е 10 на 212 степен. Не се разглеждат възможните ахроматични варианти. Тези данни се отнасят до периферната нервна система, ретината на окото, а не до централните части на зрителния анализатор в главния мозък. Ако оценим не зрителните усещания, а осъзнатите зрителни възприятия, то възприятият цвят превъзхожда в милиарди пъти способността за вербалното му изразяване. **Неезиковите значения на усещанията участват във формирането на емоционалната информация и изразяването на чувствената сфера.** При възприемането на произведение на изкуството се получава ефектът на обрънатата фуния (дивергенция) и ние възприемаме повече емоционално-естетически, отколкото рационално-семантически.

Още по-категорични в определението си за **връзката на усещанията и изкуството** са Дельоз и Гатари. В „Що е философия?“ те дават следното определение: „Художественото произведение е същество от усещания“, „блок от усещания“, това, което се запазва в него, е „образуване от възприятия и афекти“<sup>37</sup>. Но във вида им на произведения на изкуството трептенето, което характеризира простото усещане, вече е „трайно и съставно“. То се увеличава или намалява, композира се съгласно другите усещания в същия блок<sup>38</sup>. Чрез него се добавят „нови разнообразия към света“<sup>39</sup>. В тяхната философия: „Изкуството е езикът на усещанията, независимо дали той минава през думи, цветове, звуци или камъни“<sup>40</sup>. Самите блокове от усещания са вид съществуващи в себе си паметници, „които заместват езика“, „другостта, която е въввлечена в изразна материя“<sup>41</sup>. В този случай „не усещането преминава в материала, а по-скоро материалът е онзи, който преминава в усещането“<sup>42</sup>. **Художественото произведение като удължено усещане е способно да промени самата среда посредник.** „Съставеното от перцепти и афекти композирано усещане детериториализира системата на мнението, която обединяваше възприятията и афективните състояния, господстващи в дадена естествена, историческа и социална среда“<sup>43</sup>. Именно във философията на

<sup>35</sup> Hsiao, S., Gomez-Ramirez, M. Neurobiology of Sensation and Reward, <http://www.ncbi.nlm.nih.gov/books/NBK92803/>; / PMID: 22593916. параграф 7.4.3.

<sup>36</sup> Салямон, Л. О физиологии эмоционально-эстетических процессов. // Психология художественного творчества. Харьков: Харвест, 2003, с. 215–253.

<sup>37</sup> Дельоз, Ж., Гатари, Ф. Що е философия? София: Критика и Хуманизъм, 1995, с. 275.

<sup>38</sup> Пак там, с. 283.

<sup>39</sup> Пак там, с. 297.

<sup>40</sup> Пак там, с. 298.

<sup>41</sup> Пак там, с. 301.

<sup>42</sup> Пак там, с. 330.

<sup>43</sup> Пак там. с. 335.



Дельоз и Гатари откриваме желаното от нас преплитане между изкуство и наука с пресечна точка усещанията. Според френските постмодерни автори усещанията имат непосредствено участие в мисловния акт. За тях мисли мозъкът, а не човекът<sup>44</sup>. Той е самият субект. Мозъкът е Аз-ът, който едновременно е „аз схващам“, принадлежащо на философията и науката, и „аз усещам“ – на изкуството. „Усещането е мозък в не по-малка степен от понятието“<sup>45</sup>. Френските автори разграничават три вида мислене: с понятия, с функции и с усещания. „Нито един от тези начини на мислене не е по-добър от другите“<sup>46</sup>. Терминът, който се използва за типа мислене, се извежда като проблеми на „интерферирането между плановите“ на мисълта. Описани са три вида интерферентност: 1) когато философът се стреми да създаде понятието на усещане или функция; 2) когато ученият се стреми да създаде функция на усещането (например теориите на цвета и звука, изследване на психологическото въздействие на произведение на изкуството); 3) когато човекът на изкуството създава усещания за понятия и функции (абстрактно или концептуално изкуство върху научна теория). Това са „външни интерференции“, като всяка дисциплина използва присъщи за самата нея елементи<sup>47</sup>. Описаната интерферентност е следствие не от изразените чрез понятия идеи, а чрез съзерцание на елементите на материята посредством усещанията. В този случай съзерцание и усещане се сливат в качеството си на „пасивно създаване“<sup>48</sup>.

Нека отново се насочим към „деонтологизиращи“ потвърждения. В теорията на отражението на С. Рубинщейн усещането също е продукт на аналитичната дейност на мозъка, а мисловната дейност е обусловена от въздействието на предметите. „Усещанията, възприятията, мисленето са форми на връзката на субекта с обективния свят“<sup>49</sup>. Рубинщейн подчертава, че самите усещания и възприятия могат да бъдат значима теоретическа дейност на наблюдение както в процеса на опита, така и в естетическото възприятие. Той разграничава навик от творческа способност, която е „закрепена в индивида система от обобщени психични дейности“<sup>50</sup>. Творчеството е стереотипизиране и затвърдяване на придобити „ядра ходове“, които се овладяват, комбинират и преплитат в тъкьнта на художественото произведение. Основните примери, които Рубинщейн дава, са свързани главно със слуха и музиката<sup>51</sup>, но това се отнася до всяка връзка усещане – вид изкуство (например: зрително усещане – визуално изкуство или зрително усещане, слухово усещане и кинестезия – балет). Това обвързва всяко изкуство с определена опосредстваща среда (медиум) и усещанията, които корелират със средата. През призмата на усещанията и естезиса всяка сетивна модалност носи своята естетическа роля, включително и отхвърлените като „низши“ тактиленост, вкус, мирис. От гледна точка на естетиката художествената практика следва да се насочи към експлоатация на мултисензориката. Като първостепенен проект може да се разглежда изучаването на съвместното и разделено действие на зрителните и тактилните усещания и възприятия, участващи в творческия акт. Това е границата, която се формира от вече посочените научните факти, потвърждаващи взаимодействията между осезателната и зрителната система. Нека допълним доказателствата в посока единство и многообразие на сетивните канали, изразени като интеграция на модалности (съвместно действие и пълно сливане в общ план) и сегрегация на модалности (категорично различие на сетивните данни), виж *Пример 3*.

### *Пример 3.*

*Чрез магнитно-резонансната томография са направени проучвания в зони от кората на главния мозък, считани за основна област за анализиране на визуалната информация, които доказват, че тези зони се активират и чрез тактилни и звукови дразнителни. Има убедителни данни, че възприятието за движение може да се постигне в обща област от кората с достъп до информация от слухови, тактилни,*

<sup>44</sup> Пак там, с. 358.

<sup>45</sup> Пак там, с. 360.

<sup>46</sup> Пак там, с. 337.

<sup>47</sup> Пак там, с. 372.

<sup>48</sup> Пак там, с. 362.

<sup>49</sup> Рубинщейн, С. *Битие и съзнание*. София: Наука и изкуство, 1977, с. 101.

<sup>50</sup> Пак там, с. 303.

<sup>51</sup> Виж: пак там с. 305–314.

*и визуални усещания. Психофизиологичните изследвания предоставят допълнителни доказателства, че тактилното възприятие на движение взаимодейства с визуалното възприемане на движение. Проведените експерименти доказват, че когато визуални и осезаеми стимули за движение са в една и съща посока, скоростта за възприемане на тактилноста се увеличава, а когато двата стимула са в противоположни посоки, тактилната скорост на възприятие е намалена<sup>52</sup>.*

През последните десетилетия се утвърждава силна връзка между когнитивните науки и теорията на изкуството. Идеята за когнитивен „обрат“ е все по-неделима от отстояването на някои методологични принципи в изследването на изкуството. Жак Моризо формулира някои от тях в статията си „Има ли когнитивен обрат в естетиката?“ На първо място, той определя насочването на вниманието към опита на произведението, а не към структурните му характеристики, като изхожда от факта, че разбирането на произведението изисква да се проумее видът на засегнатите дразнители, да се обяснят тяхната организация и начинът, по който те се тълкуват. Моризо определя, че когнитивно насочените подходи в естетиката почиват на хипотеза, засягаща неврологичните и логическите възможности на нервната система. Така теорията на изкуството преоткрива емпиричното изследване и ролята на поведенческите данни<sup>53</sup>. Всички класически теории за познанието независимо дали са емпирични, или рационалистични по думите на Жак Моризо стигат до въпроса за синтеза на различните възприятия: как всевъзможни несходни усещания или свойства (цвет, мирис, мекота и пр.) могат да се обединят в един възприеман и мислен обект<sup>54</sup>.

Образованието по изкуства не може да остане встрани от подобни промени на възгледите, които са поставени в контекста на интер- и мултисензорността. Ако разширим обхвата на идеята и допълним всички сензорни канали, то ние концептуално обобщаваме **естезическата** дисциплина „Мултисензорни художествени практики“, в чийто дидактически план се залага творческото експериментирание с кръстосани взаимодействия като: оптично/тактилно, ароматно/вкусово, звуково/осезателно и много други, базирани на комплексното действие на всички сетива. Крайната цел е творците и публиката да изследват емпирично и феноменологично използването на вкус, мирис и тактилноста, като равноправни на зрението сетивни канали, участващи активно в творческия акт. Тъй като, всяка практика се нуждае от теория, то физиката, невронауката, физиологията, психологията и другите научни области, могат да развият интердисциплинарни проекти с хуманитаристиката и художествената практика, чрез които творческият опит, постигнат посредством сензориката на тялото, да бъде структуриран по нов начин. Пример в тази посока е проведената през декември 2011 г. в Единбург научна конференция *Sensory Worlds*<sup>55</sup>. Паралелно с теоретичната програма се представя и модул от инсталации и експериментални творби. Организаторите потвърждават, че този елемент от конференцията е създаден, за да се даде възможност за експерименти и алтернативни форми за изследване на сетивата, в допълнение на научните подходи на представяне на темата. Търсенията се фокусират върху изследване на битието и въпросите, които възникват при сетивното ни взаимодействие с него. От тази гледна точка, действията, ценностите и тълкуването на средата се коренят в усещанията. *Sensory Worlds* 2011 г. е широкообхватно междудисциплинарно проучване на ролята на сетивата, чийто модел може да се използва за развитие на област от познанието, наречена естетика. Друг пример в същата посока е съвместният проект на *Flying Object* и *Tate Britain* от 2015 г., наречен “*Tate Sensorium*”<sup>56</sup>. Той е пример за институционално признание на идеята, за включване на усещанията от всички сетива в полето на изкуството.

<sup>52</sup> Bensaïa, Killebrew, and Craig 2006; Pei, Hsiao, and Bensaïa 2008; Konkle et al. 2009.

<sup>53</sup> Моризо, Ж. Има ли когнитивен обрат в естетиката? Речник по естетика и теория на изкуството. С., Рива, 2012, с. 263.

<sup>54</sup> Моризо, Ж. Единство/многообразие. // Речник по естетика и философия на изкуството, Рива 2012, с. 113.

<sup>55</sup> *Sensory Worlds. Environment, Value and the Multi-Sensory* 2011; University of Edinburgh, The Institute for Advanced Studies in the Humanities (IASH); инсталации и експериментални произведения в *New Media Art Inspace*.

<sup>56</sup> Виж: <https://www.tate.org.uk/whats-on/tate-britain/display/ik-prize-2015-tate-sensorium>

Без съмнение обогатяването на визуалните художествени практики със сетивния опит от звуци, тактилни усещания, вкусове и миризми разширява полето на изкуството и оформя нова интердисциплинарна зона. В нея самите усещания могат да бъдат разглеждани като основен художествен материал. Ние разполагаме с достатъчно доказателства за това, че теоретичната основа на тази област следва да се нарече естетика.

## ЛИТЕРАТУРА

- Бенямин, В.** Художественото произведение в епохата на неговата техническа възпроизводимост, превод В. Константинов. *Електронно списание LiterNet*, 14.04.2006, № 4 (77). [Benyamin, V. Hudozhestvenoto proizvedenie v epohata na negovata tehnicheska vazproizvodimost, prevod V. Konstantinov. *Elektronno spisanie LiterNet*, 14.04.2006, № 4 (77)]
- Валери, П.** Реч за естетиката и други есета. София: Нов български университет, 2011. [Valeri, P. Rech za estetikata i drugi eseta. Sofia: Nov balgarski universitet, 2011]
- Дельоз, Ж., Гатари, Ф.** Що е философия? София: Критика и Хуманизъм, 1995. [Delyoz, Zh., Gatari, F. Shto e filozofiya? Sofia: Kritika i Humanizam, 1995]
- Мафезоли, М.** Ритъмът на живота. София: АИ „Проф. Марин Дринов“, 2011. [Mafezoli, M. Ritamat na zhivota. Sofia: AI „Prof. Marin Drinov“, 2011]
- Мерло-Понти, М.** Видимото и невидимото. София: Критика и Хуманизъм, 2000. [Merlo-Ponti, M. Vidimoto i nevidimoto. Sofia: Kritika i Humanizam, 2000]
- Милези, Р.** Технестезия// Речник по естетика и философия на изкуството. София: Рива, 2012. [Milezi, R. Tehnesteziya// Rechnik po estetika i filozofiya na izkustvoto. Sofia: Riva, 2012]
- Моризо, Ж.** Единство/многообразие. // Речник по естетика и философия на изкуството. София: Рива, 2012. [Morizo, Zh. Edinstvo/mnogoobrazie. // Rechnik po estetika i filozofiya na izkustvoto. Sofia: Riva, 2012]
- Моризо, Ж.** Има ли когнитивен обрат в естетиката? Речник по естетика и теория на изкуството. София: Рива, 2012. [Morizo, Zh. Edinstvo/mnogoobrazie.// Rechnik po estetika i filozofiya na izkustvoto, Riva 2012]
- Рубинщайн, С.** Битие и съзнание. София: Наука и изкуство, 1977. [Rubinsteyn, S. Bitie i saznanie. Sofia: Nauka i izkustvo, 1977]
- Салямон, Л.** О физиологии эмоционально-эстетических процессов. // *Психология художественного творчества*. Харьков: Харвест, 2003, с. 215–253 [Salyamon, L. O fiziologii emotsionalno-esteticheskikh protsessov. // *Psihologiya hudozhestvennogo tvorchestva*. Harykov: Harvest, 2003, s. 215–253]
- Тлостанова, М. В.** Телесная политика ощущения, знания и бытия и деколонизация музея (Электронный ресурс)/ Тлостанова. // *Личность. Культура. Общество*, 2014, №1–2 (81–82). С. 110–125. [Tlostanova, M. V. Telesnaya politika oshchushcheniya, znaniya i bytiya i dekolonizatsiya muzeya [Elektronnyy resurs]/ Tlostanova// *Lichnost'. Kul'tura. Obshchestvo*, 2014, №1–2 (81–82), S. 110–125]
- Тлостанова, М. В.** Транскултурная и трансмодерная эстетика/эстетиз и освобождение знания и бытия (Часть 1)// *Личность. Культура. Общество*. 2010. Т. 12. Вып. 4 (59–60). С. 59–78. [Tlostanova, M. V. Transkul'turnaya i transmodernaya estetika/estezis i osvobozhdeniye znaniya i bytiya (Chast' 1)// *Lichnost'. Kul'tura. Obshchestvo*. 2010. T. 12. Vyp. 4 (59–60). S. 59–78.]
- Хусерл, Е.** Философията като строга наука. София: Изток–Запад, 2015. [Huserl, E. Filozofiyata kato stroga nauka. Sofia: Iztok–Zapad, 2015]
- Bensmaia, Killebrew, and Craig** 2006; Pei, Hsiao, and Bensmaia 2008; Konkle et al. 2009
- Botvinick, M., Cohen, J.** Rubber hands “feel“ touch that eyes see. *Nature*. 1998, pp. 391–756
- Hsiao, S., Gomez-Ramirez, M.** Neurobiology of Sensation and Reward, <http://www.ncbi.nlm.nih.gov/books/NBK92803/>; / PMID: 22593916.
- Malafouris, L.** Mind and material engagement. *Phenom Cogn Sci* 18, 1–17 (2019), <https://link.springer.com/article/10.1007/s11097-018-9606-7>
- Sensory Worlds.** Environment, Value and the Multi-Sensory 2011; University of Edinburgh, The Institute for Advanced Studies in the Humanities (IASH)
- Tate Sensorium.** <https://www.tate.org.uk/whats-on/tate-britain/display/ik-prize-2015-tate-sensorium>