

СТАТИИ

*Атанас Тотляков*¹

СЪВРЕМЕНЕН АТОМИСТИЧЕН МОДЕЛ НА ИЗКУСТВОТО (ЧАСТ ВТОРА)

Atanas Totlyakov

A CONTEMPORARY ATOMISTIC MODEL OF ART (PART TWO)

Abstract: The current study continues the discussion on the modern atomistic model of art. The theoretical justification of the issue called *fluidity* occupies a central place in the paper. *Fluidity* is derived from the ideas of Z. Bauman and P. Sloterdijk as a metaphor for changing the state of bonding and interaction between atomic units. The study indicates some theoretical possibilities for locating a specific part of the human body and brain that meets the condition of remaining isolated from its surroundings.

Keywords: arts; holism; atomism; reductionism; liquid modernity; intersubjectivity; enactivism; autopoiesis; body-oriented approach; analysis

Флуидност

В настоящия текст се приема за аксиома твърдението, че деконструктивните постмодернистски процеси, обхващащи изкуството, социалната сфера и западния хуманизъм, като цяло са завършени². В същото време можем да забележим тенденции към реконструиране (или с терминологията на Б. Латур, отнасяща се до социалното – реасемблиране), към които спада и този теоретичен труд. Постмодернизъмът, по думите на Ихаб Хасан, е преди всичко хетерогенен „репертоар от процедури и отношения“, с често противоположни дефиниращи белези, като приемането или отричането му „зависи от психополитиката на академичния живот – с разнообразното групиране на хора и власт в нашите университети, на критически моди и лични модели, на граници, които произволно се размиват, за да включат или изключат нещо“³. Това „размиване на границите“ между различните области на познанието, сред които са изкуството, философията и науката, води до „размиване на границите“ и на продуктите на дейността им (идеи, произведения на изкуството,

¹ kanatanas@abv.bg

² Тук се цели отговор на питането, което е формулирано от Ихаб Хасан като реторичен въпрос: „Постмодернизъмът може да прерастне в още по-голям проблем: дали е само художествено направление, или – и социално явление, може би дори поврат в западния хуманизъм?“, Хасан, И. Към понятието за постмодернизъм (Послеслов към „Разчленяването на Орфей“), Електронно списание LiterNet, 09.04.2000, № 4 (5), <https://liternet.bg/publish1/ihassan/hassan.htm>.

³ Хасан, И. Към понятието за постмодернизъм (Послеслов към „Разчленяването на Орфей“), Електронно списание LiterNet, 09.04.2000, № 4 (5), <https://liternet.bg/publish1/ihassan/hassan.htm>.

научни резултати и т.н.). В българската философска мисъл сходна идея се защитава убедително от Росен Русев. Според него всяка проблемно-разрешителна и/или творческа дейност е опосредена от рефлексивно критическо и творческо мислене, което в своята същност е философско концептуално мислене⁴. То изисква своето култивиране най-вече с помощта на знание идващо от хуманитарните, социалните науки и изкуствата. „Естеството на проблема [адекватни мисловни умения] е такова, че е невъзможно да се артикулира и третира в една академична област – специализирана или философска – а изисква един *по-широк хуманистичен мисловен хоризонт*, който включва софистицирано знание преди всичко от хуманитарните науки, социалните науки и изкуствата, както и хуманистично знание от естествените науки.“⁵ Русев показва ясно, че в разширеното поле на творческата дейност, художествената практика, философското мислене и хуманистичното знание като цяло, съществува взаимно проникване и заличаване на границите. „Един разговор може да се нарече *философски* не само в тесния дисциплинарен смисъл, ... но също и в практически неограничения смисъл, в който всяка форма на рефлексивно различие и общност се констатира където и да било в културата като цяло“.⁶ В съгласие с Росен Русев, който също свързва смисъла на „философското“ с връзката между *глобалното* и *локалното*, се приема твърдението, „че *превръщането на глобалното в локалното и обратното* не е случайно, а е вероятното условие за възможността за всеки смисъл и значение както в живота на отделния индивид, така и в културата и практиката като цяло.“⁷

Същото се случва и в социален аспект със самите дейци. За тях не може да се каже категорично дали са артисти или учени, нито към какви научни или художествени области принадлежат. Субектите, които могат да бъдат определени (или да се самоопределят) като хора на изкуството, науката, не-изкуството и не-науката, са в социална среда, която е загубила вътрешните разделителни линии. Зигмунт Бауман нарича това **втечнен** или **флуиден модернизъм, течна съвременност**, която започва да заменя постмодерността. Той използва понятието от гледна точка на социологията. Течният модернизъм извежда **изменчивостта** като основна модалност на човешките връзки в нашето съвремие. Според Бауман флуидност е метафора за присъщата на нашето време неспособност да се удържи за дълго стабилността на формата. **Определящи характеристики са хлабавостта и неустойчивостта на свързването**. Както знаем, флуид е течност или газ, чиито основни физически свойства, определят качеството им за деформируемост и способността им да изграждат непрекъснати среди. Можем да допуснем, че щом взаимодействията на индивидите в обществото са придобили флуиден характер, така и прилежащите на субектите актове на мисълта, притежават същите качества. За целта е необходимо да обосновем тезата, че идеите и менталните образи отговарят на същите характеристики, т. е. имат флуиден характер. В този смисъл **флуидност може да се тълкува като невъзможност за категорично оразличаване на идеите за произведение на изкуството и произведение на науката, културата и философията в първичния момент на мисловния акт**. Пример за това можем да намерим във философията на Делюз и Гатари. В „Що е философия“⁸ авторите задават теоретичните параметри на различието между понятие, функция и перцепт. Според тях съществуват първични концепти, състояния, принадле-

⁴ „С други думи, – казва Русев – независимо от това в какви и в колко теоретични и практически перспективи би могла да се рекапитулира, проблемно-разрешителната дейност на интелекта е *винаги вече* съпътствувана и, в последна сметка, обусловена от наличието на една *философска компетентност*, която, тъкмо поради това, се простира и би трябвало да се изследва и извън рамките на това, което се разбира под „дискурс на философията“. Русев, Р., Философията и структурата на модерността: Фрагменти на актуализация, София, Изток запад, 2005. с. 8–9.

⁵ **Roussev, R.** Philosophy and the Transition from Theory to Practice: A Response to Recent Concerns for Critical Thinking. // *Telos*, vol. 148, Fall 2009, pp. 86–110.

⁶ **Roussev, R.** Global Conversations – A New Philosophical Outlet. // *Global Conversations: An International Journal in Contemporary Philosophy and Culture*, vol. 1, 2018, <http://philogc.org/vol-1/>.

⁷ **Roussev, R.** Global Conversation on the Spot: What Lao-tse, Heidegger, and Rorty Have in Common. // *Global Conversations: An International Journal in Contemporary Philosophy and Culture*, vol. 1 2018, <http://philogc.org/vol-1/>.

⁸ Делюз, Ж., Гатари, Ф. *Що е философия*, Критика и хуманизъм, 1995.

жащи и на трите мисловни форми, „сякаш си поделят една и съща сянка, която се разстила през различното им естество и непрестанно ги придружава“⁹. Това е неопределена вътрешно единна мисловна единица, вид мисловна скорост, която всеки път преминава своето собствено съставляващо и принадлежи на „не-мислещото мислене“ и на „не-чувстващото чувстване“, усещане за пустота, която съставя всяко друго усещане¹⁰. Чрез него се задава първичната точка, от която протича трансформация във вид на множество вълни, които се издигат и падат в безкрайни ментални движения. В това състояние философия, наука и изкуство са неразчленими. Понятието е събитие, към което е приложено съзерцание, рефлексия и комуникация, т. е. то е създадено произведение на субективната мисъл. Според авторите „съществуват много други начини на мислене и на създаване, ... на образуване на идеи, за които изобщо не е необходимо да преминат през понятията“¹¹. Такива са перцептите, с които работи изкуството. В тази неопределеност на единиците на не-мислещото мислене и възможността им да бъдат актуализирани като понятия или перцепти, можем да съзрем самата флуидна трансформация, определена като непрекъсната и необратима промяна. Сингулярност, в която характерът на менталния обект се променя коренно до степен на принципино ново начало. Финалът на „Що е философия?“ е именно констатация за съществуването на не-понятийно и не-чувствено, но винаги налично състояние на мисълта. **Идеята за флуидността, която е основополагаща в настоящия труд, може да се дефинира като взаимно проникване и размиване на границите между мисловната същност на произведение на изкуството и произведение на познанието, без да се игнорират крайните резултати и различията при материалното им обективизиране (репрезентирание).** Нека посочим някои потвърждения на тази теза. В първичния акт на ментална дейност, изкуството разполага с металогика, която е ясно отличима от логиката на репрезентацията, лишена от структурализиращите механизми и ограничения на установени семантични взаимовръзки. Един вид онтологично, а не епистемологично „не-разбиране“, което „не е грешка на възприятието, а стратегия на производството“¹². Това е „събитийна сингулярност“, в която се сливат „усещане за явяване на истината и събитието, предизвикваща тази истина“¹³. **Последвалото поведение не може да бъде предвидено по пътя на линейната логика.** Ментален феномен, при който ние разбираме без съждения и понятия как се „съчленява“ самото произведение и пред-чувстваме множеството варианти за неговата обективизация в материална форма. **По природа това е интенционален акт,** насоченост на съзнанието към обект, при който пряко или косвено се изразява отношение към образа на познанието¹⁴, един вид изменение на структурата на мисленето в „хоризонта на всичко необичайно, неповторимо, парадоксално, омагьосващо, предизвикващо потрес, състояние на несекващ ентузиазъм, откриващ перспективи за нови възможности“¹⁵. Първичните неясни граници между произведение на познание (философски понятия, научни теории) и произведение на изкуството, за които пише Пол Валери и ги определя като гъвкави ходове на мисълта¹⁶, са развити днес в спорове между сенсуалистички

⁹ Пак там с. 374.

¹⁰ „... тъй като дори и пустотата е усещане – всяко усещане се съставя с пустота, съставляйки се със самото себе си;“, Пак там, с. 278.

¹¹ Пак там с. 20.

¹² **Подогрова, В. А.** Антропограммы, М. 2014, с. 55.

¹³ **Бадью, А.** Малое руководство по инэстетике. СПб., 2014, с. 20.

¹⁴ **Кормин, Н.** Познание как произведение: эстетический эскиз, Российская академия наук. Институт философии, 2017, с. 23.

¹⁵ **Гайзенберг, В.** цитиран от Кормин, Н. Познание как произведение: эстетический эскиз, Российская академия наук. Институт философии, 2017, с. 23.

¹⁶ Валери казва следното: Насадено е убеждението, „че между някои области на науките и изкуствата се простира такава пропаст, че умовете, творили в тях, трябва да са били толкова раздалечени в своите разбирания, колкото изглеждат резултатите от тяхната дейност... Утвърденото е измамно... Ходовете на мисълта ни служат само докато са още гъвкави, неопределени, все още зависими от случая, преди да сме ги нарекли развлечение или закон, теорема или художествена творба, преди да са се отдалечили, вече в завършен вид, от първоначалното си сходство“. Валери, П. Речь за эстетиката и други есета, НБУ, 2011, с. 21.

и рационалистки подход в тълкуването на когнитивните процеси¹⁷. Пример за превес на идеята за изкуството като мисловен процес (рационалистки подход) се базира на проучванията на съвременната психология, според която въображението и фантазията могат да се разглеждат като функции, обслужващи нашата емоционална сфера. Изхождайки от това твърдение привържениците на рационализма, сред които и А. С. Виготский, достигат до заключението, че изкуството е резултат на особен вид емоционално мислене¹⁸. Жил Делюз има сходно становище: „Мисленето е мислене или с понятия, или функции, или с усещания. Нито един от тези начини не е по-добър от другите, нито пък е свързан с по-пълно, по-цялостно или по-синтетично „мислене“¹⁹. В настоящия труд се следва умерена рационалистка позиция, при която усещанията, възприятията и емоционалната им страна, са от изключително значение при осъществяване на взаимовръзката между вътрешно и външно налично за индивидуалното съзнание. Въпреки това, не можем да пренебрегнем тезата на енактивистичната теория, съгласно която изкуството като вид познание е процес, който се осъществява чрез взаимодействието между живия организъм и неговата среда. Без всякакво съмнение художникът е биологичен организъм. **Вместо противопоставяне и логическо изключване, се насочваме към „споделени“ зони между конкуриращи се идеи.** Основание за това можем да намерим дори и при такива крайно материалистични теории, като тази на унгарския философ и теоретик на изкуството Д. Лукач²⁰. Той извежда своята естетическа теория от физиологическото учение на Павлов, според което разграничаваме три специфични типа хора – мислителен, творчески и смесен. Те съответстват на: мислителен – подчинен на „Втора сигнална система“ (сигнали от сигналите, като се има предвид единствено говоримия език) и художествен – доминиран изцяло от „Първа сигнална система“. Подобна класификация лишава творчеството от процесите на мисленето, което е парадоксално. За да компенсира противоречието, Лукач е принуден да въведе трети вид сигнална система, която нарича „Първа сигнална система прим“, отговаряща за художествената дейност. Тя е базирана на сигналите от външната среда (усещанията), но тълкувани като първичен аналог на понятията, които посредством въображението и фантазията стават сигнали от сигналите. **Очевидно е, че взаимно отричащи се научни и философски направления, достигат до сходни решения при анализа на менталната част на художествения акт, а именно наличие на допонятийна форма на езика и видове специфично мислене, което не е основано единствено на значенията на понятията.** Типичен пример за краен рационализъм е, развиващият се от средата на 80-те години на 20-ти век когнитивизъм. Привържениците на този подход си поставят за цел да се изучат свойствата на съзнанието и мисълта като сложна последователност от структурирани вътрешни за мозъка състояния, които се управляват от точно определени алгоритми и принципи. Човешкият мозък се разглежда като сложна и много пластична изчислителна машина със зададена програма. Интелигентността е производство, трансформация и манипулация на синтактични кодове. Редица експерименти, в подкрепа на сенсуализма, доказват, че интелигентността е и сетивна, във вида на взаимодействащи със средата сензомоторни подсистеми със специализирано предназначение, които не идентифицират синтактични структури. От тази теоретична перспектива всяка дейност, включително и създаването на художествено произведение, е директно свързване на възприятието с действието. **Не малка част от творбата е съвкупност от конкуриращи се поведения и спонтанно взети решения, които са без централно представителство.** Художникът не е мислил рационално или езиково как точно трябва да се разлее това петно, което виждаме в завършената картина. Взаимодействията между тялото на художника, неговите очи, ръце, неврони и синаптични връзки, инструментите и средата, е директно и непосредствено свързване (сливане) или енактивиско възплътяване между идея и материя, **които на определен етап от творческия акт се очертават като съгласуван модел.** Според американ-

¹⁷ Вж. **Евтушенко, О.** Когнитивная функция художественной речи как предмет научной дискуссии// Художественная речь как инструмент познания, Языки славянской культуры (Кошелев А.), 2010, с. 9.

¹⁸ **Виготский, А. С.** Психология искусства, Лабиринт, 2008, с. 52 цитирано от Евтушенко, О. Художественная речь как инструмент познания, Языки славянской культуры (Кошелев А.), 2010, с. 13.

¹⁹ **Делюз, Ж., Гатари, Ф.** Що е философия, Критика и хуманизъм, 1995, с. 337.

²⁰ **Лукач, Д.** Своеобразие эстетического. Т. 3, Прогресс, 1986.

ския психолог Джеймс Джером Гибсън (J.J. Gibson) визуалната информация от околната среда не бива да се разбира като изчислителни състояния, които реконструират информацията в съзнанието на възприемащия. Визуалната информация е активно поле и сетивните ефекти в него могат да бъдат **модулирани от собствената ни активност**. Ние възприемаме възможностите, които отразяват нашите нужди и планове²¹. Психологията на Гибсън и когнитивизмът не са в противоречие. Концепцията за възприемащия и околната среда като съвместно дефинирани и съзависими, се разглеждат като допълващ набор от реакции на когнитивизма, в теорията на свързаните невронни мрежи (Connectionism). Според тази теория адаптивното поведение може да възникне от дейността на гъсто взаимосвързана мрежа от взаимодействащи единици (неврони). На полюса на сенсуализма, и в пълно противопоставяне на когнитивисткия „изчислителен“ подход, са теоретичните модели от семейството на енактивизма. Енактивизмът и неговите поддялове като автопоетичен, сензомоторен и радикален, се развиват на базата на идеята, че възникващите когнитивни структури като мисълта, въображението и др., се самоорганизируют в резултат на взаимодействието между организма и околната среда. **Когнитивните структури възникват от повтарящи се сензомоторни модели, които позволяват действието да бъде възприето, без изграждането на вътрешен за съзнанието модел**. Познанието и специфичните артефакти, какъвто е езикът, имат изцяло материална основа. Балансирана позиция между двата полюса заема Уилър²². Според него такава концепция за познанието е неутрална по отношение на местоположението на материалните процеси, които обясняват когнитивните способности. **Тези процеси могат да бъдат вътрешно реализирани, но въпреки това да бъдат вградени в динамиката на околната среда, към която апелират енактивистите**²³. Казаното до момента потвърждава наличието на видове материално, енактивно мислене, което не е основано единствено на значенията на понятията, а на връзката на сензориката на тялото и средата. Шон Галахър дискутира човешкото тяло като семантичен двигател²⁴. Според него не само структурата, съставът и двигателните способности на тялото определят как ние преживяваме нещата, те също определят какво преживяваме и как разбираме Света. Има множество научни аргументи, според които менталните образи, жестовете и езикът на знаците, участващи активно в концептуалния ни живот, започват от пространствено и двигателно поведение и черпят смисъл от телесно преживяване. Голяма част от концептуалните изводи са всъщност сензомоторни изводи. **В този смисъл създаването на художествено произведение е сензомоторно мислене, при което тялото на художника играе важна роля като част от разширените механизми на познанието**. Съществуващите произведения на изкуството са такива, т.е. имат определена форма и пространствена организация, защото човешките тела и познавателните асоциации, които можем да направим с телесно участие, са строго определени от биологията. Ако телата ни са с различна анатомия, морфология и физиология, то ние ще променим нашите пространствени перспективи, което в крайна сметка ще промени както концептуалните ни асоциации, така и вида на художествените произведения. Флуидността, дискутирана като взаимно проникване и размиване на границите между мисловната същност на произведение на изкуството и произведение на познанието (всяко целенасочено измисляне на нещо), в контекста на сензомоторните асоциации, се определя от вида на телесните преживявания и човешката анатомия, включително и от невронната структура на мозъка.

Изводът, който можем да направим е, че флуидната трансформация на идеите се ограничава от телесната схема на индивида и способността му за взаимодействие с обединеното

²¹ Gibson, J. J. *The Ecological Approach to Visual Perception*. Houghton Mifflin, Boston, 1979.

²² Wheeler, M. Minds, Things, and Materiality. // Schulkin, J. (ed.). *Action, Perception and the Brain: Adaptation and Cephalic Expression (New Directions in Philosophy and Cognitive Science)*. Palgrave Macmillan, London, 2012.

²³ Представените тези са дискутирани подробно в: Ward, D. et al. Introduction: The Varieties of Enactivism. // *Topoi*, vol. 36, 2017, pp. 365–375, <https://doi.org/10.1007/s11245-017-9484-6>.

²⁴ Gallagher, S. Interpretations of Embodied Cognition. // Tschacher, W., and C. Bergomi (eds.). *The Implications of Embodiment: Cognition and Communication*. United Kingdom: Imprint Academic, 2011, pp. 59–70.

поле на материалните неща и телесните схеми на другите индивиди, които са в сензомоторна връзка с най-близкото обкръжение на средата.

Тук възниква въпросът, какво гарантира индивидуалното чувство за агенция на мисълта? Или кога мислещият субект разпознава мисълта като своя от типа „Аз мисля“? В контекста на художествената практика това може да се трансформира в „Аз измислям тази художествена творба“. В съвместна статия Ш. Галахър и Ф. Варела дават яснота на проблема²⁵. Според тях собственото чувство за приемането на мисълта като своя, се гарантира от **намерението да се мисли**. Това е съзнателната подготовка на субекта да започне да мисли по даден въпрос, което прави „намерението да се мисли“ един от случаите на мислене. Каква е разликата от непрекъснатия поток от мисли, който съпътства нашето съществуване? Галахър и Варела намират отговора чрез сравнителен анализ между модела на Кристофър/Фрит (Christopher/Friyh) и феноменологичния метод на Хусерл. Според Фрид мисленето, както и всичките ни действия, се придружават от чувство за усилие и преднамерен избор, докато преминаваме от една мисъл към друга. При липса на усилие мислещият субект не възприема мисълта като своя. „Аз мисля“ е уловеното чувство за агенция на мисълта. Фрид използва термина „интроспективна метарепрезентация“. Метарепрезентацията е отразяващо съзнание от втори ред, способността да се разсъждава върху това как ние си представяме света и нашите мисли, което означава да наблюдаваме нашите действия и мисли. Повечето случаи на нормално мислене не са придружени от съзнателно намерение да се мисли за конкретно нещо, нито са последвани от интроспективна метарепрезентация. По-скоро, казват Галахър и Варела, усещането за агенция се генерира в изпълнителна или контролна функция, **която предвижда действие** (акт). Използвайки динамичния модел на Хусерл, те извеждат становище, според което: моят съзнателен опит включва усещането за това, което току-що мислех (възприемане, запомняне и т.н.) и усещане, че това мислене ще продължи по определен или неопределен начин. Как дискутираните проблеми се свързват с настоящия труд? Всяко художествено произведение, например живописна картина, в процеса на създаването е разгърнат във времето акт на съзнанието на художника. Процесът може да се раздели на фрагменти, които представляват абстрактни моментни фази на траен акт на съзнанието. Съгласно Хусерл и мнението на Галахър/Варела, всяка фаза е структурирана от три функции: **първично впечатление**, даващо възможност да се синхронизират текущата фаза и осъзнаването на даден обект; **задържане**, което запазва предишни фази на съзнанието и тяхното преднамерено съдържание; фаза, която **предвижда опит**, който е на път да се случи. Ако субектът, който рисува, не успее да предаде върху платното образната си мисъл, то той изпитва чувство за непълнота и разочарование, защото съзнанието включва очакване за това, което трябва да последва. Функцията задържане има двойствен характер и интензивност. Единият аспект на задържането е насочен към съдържанието на опита, а вторият към самото съзнание. Това е предрефлективна осъзнатост на собственото ми течащо съзнание. Предусещащ смисъл, който включва проективно усещане за това което съм, в процеса на създаване (да направя) или преживяване. **Мисълта като протичаща във времето, ни дава сериозни основания да обосновем потока на съзнанието като процес с флуидни характеристики, а не като пластичен тип структура**. Мисленето може да се генерира от субекта както контролирано и целенасочено, така и по пасивен начин. Към втория тип Ш. Галахър и Ф. Варела причисляват както неразбрани мисли и спонтанно нахлули спомени, така и близките до изкуството фантазии и въобразени образи. Пасивно генерираните мисли се възприемат като нещо внезапно и неочаквано. Опитното съзнание на твореца е способно да наложи контрол върху тях и да използва чувството за несигурност и неопределеност в полза на творческия акт. Това е процесът, при който художника вместо да се съпротивлява на нахлулите спонтанни идеи в потока му от мисли, се стреми да ги реализира в материя. От гледна точка на енактивизма това е разширяване на съзнанието към материалните неща. В този смисъл **флуидността съответства на способността за разширяване на съзнанието и неговата въплътеност в материалната среда**.

²⁵ Gallagher, S., and F. J. Varela Redrawing the Map and Resetting the Time: Phenomenology and the Cognitive Sciences. // *Canadian Journal of Philosophy*, vol. 33, suppl. 1, 2003, pp. 93–132.

Нека на този етап оставим настрана разсъжденията за материалния характер на мисловните процеси, които се разгръщат в момента на материално производство и разгледаме примери от съвременната логика, при която можем да разчитаме единствено на **езиковия характер на мисленето и изчислителните му аспекти**. Влиятелният финландски философ и логик Я. Хинтика²⁶ преразглежда теорията на Лавджой за комбинирането на идеите–единици, изграждащи различни философски системи, съгласно която всички възможни варианти се осъществяват с течение на времето. За Хинтика подобно твърдение е оспоримо, поради това, че идеите–единици не са независими от контекста, в който се осъществява комбинирането. Важна е не самата възможност за съчетаване, а резултатът от тяхното взаимодействие. Същевременно, оспорвайки Дерида, Хинтика заявява, че не вижда причина деконструкцията да не бъде съпроводена от реконструкция. Идеите, и още по-точно, основополагащите метафизични идеи, обхващащи „принципа на пълнотата“ (понятия, които съчетават логическа интерпретация от висш порядък, съвместно със случайна функция), свеждат езика до две изходни предпоставки: езикът като универсален посредник (универсалистка концепция) и езикът като изчисление (модална концепция). Универсалистката концепция се отнася до „единствения език, който аз разбирам“ (по Витгенщайн). Той е „неотстраним посредник между мен и света“. Това е препятствие, което не може да бъде преодоляно, ограничение на езика от понятийната система. От това следва, че универсалистката концепция е принудена да тълкува езика като ограничен, сведен до неизразимост на всички понятийни истини. За Хинтика модалната концепция за езика преодолява описаните прегради. Отново, позовавайки се на Л. Витгенщайн и неговата „картинна“ теория на езика, достига до извода, че идеите могат да бъдат предадени невербално, дори непонятийно, като допонятийно Предзнание (Vorwissen). **В този смисъл можем да разгледаме изкуството и най-вече това, базирано на оптичния или ментален образ, като част от модалната концепция на езика. От друга страна, реториката за самото изкуство неизбежно преминава през общоприети понятия и прагматиката на универсалистката концепция.** Както вече посочихме, участието на разговора за изкуството и произведението на изкуството, са неделими от самото произведение и участват активно в неговото формиране и възприемане (по П. Бурдийо). Младен Младенов в „Интермедия естетически и методически аспекти“ посочва, „че самото човешко е интермедиялно пространство, в което общуват разнородни същности, съ-творяващи (правещи заедно) целостта на живеенето“²⁷

Нека обърнем своето внимание и към друго „флуидно“ смесване, това между език, образи и действия („вършенето на неща“ с думите на Д. Остин). Изследователите на езика сочат, че именно идеите на Лудвиг Витгенщайн са доразвити в съвременните теории за речевите актове, а интенционалността се явява основната категория за осмисляне на същността на заложените в езика значения. Вихрен Бузов в тази връзка казва следното: „Теорията за речевите актове се насочва към следната ключова идея – значението на отделните фрагменти на езика може да се определи с оглед на целта, за която те се използват в езиковото общуване. Езикът се разглежда като средство ... за реализиране на определени намерения на говорещия и очаквания на слушащия“²⁸. Човекът, който разкрива непосредствената връзка между езика и действията, е Джон Остин. Той формулира теоретична рамка за изречения, при които изказването не е описание на нещо, нито е истина или неистина, а е „самото му извършване“²⁹. Остин предлага този тип изказване и изречение да се нарича „перформатив“. Речевият акт може да се смята за изпълнен, в смисъла на „да направим нещо като го кажем“, при условие, че „винаги е необходимо обстоятелствата, при които се произнасят думите, да бъдат съответни по някакъв начин или начини и ... е необходимо самият говорещ или други лица също да изпълняват определени ... действия, били те „физически“ или „умствени“

²⁶ Вж. **Хинтика, Я.** Проблема истины в современной философии, 1994 // Вопросы философии. №9, 1996. С. 46–58. <http://www.philsci.univ.kiev.ua/biblio/Hintikka.html>.

²⁷ **Младенов, М.** Интермедия естетически и методически аспекти, ШУ „Епископ Константин Преславски“, 2021, с. 11.

²⁸ **Бузов, В.** Култура на мисленето. Логически и методологически аспекти, Абагар, 2020.

²⁹ **Остин, Д.** Как с думите се вършат неща. Критика и хуманизъм, 1996, с. 17.

действия или дори актове на произнасяне на други думи³⁰. Един от примерите за перформативни изказвания, които Джон Остин дава, е този за именуването: „Именувам този кораб „Кралица Елизабет“³¹. За да направим връзка между езиковите перформативи и действията в областта на изкуството, бихме могли да заменим думата „кораб“ с „картина“. Резултатът е: Именувам тази картина „Кралица Елизабет“. Всички условия, които Остин поставя за сполучливи или несполучливи езикови актове, могат да бъдат изпълнени, ако обстоятелства са в пълно съответствие. Има се предвид, че името на картината е произнесено от нейния автор, легитимен носител на авторските права, пред оторизиран от институция на изкуството администратор, например организатор на изложба. С това действие картината придобива даденото ѝ име и то става неделима част от произведението. Възможен е и друг вариант, при който самият езиков акт е действието, което произвежда изкуство. Пример за това е даването на име на един фабрично произведен писоар през 1917 година. Човекът, който извършва езиковия акт е Марсел Дюшан. Назованото име е „Фонтан“ и това не е „просто казване“ на думата при обичайни, ежедневни условия, а в контекста на конкретна художествена изложба, която с терминологията на Остин се свежда до „конвенционална процедура, притежаваща определена конвенционална сила“³². С други думи, именуването не е само произнасяне/писане на думата, а е комплекс от лица и обстоятелства, които могат да звучат по следния контрафактичен начин (без това да е документиран факт): Аз, художникът Марсел Дюшан, единствен автор на произведението, което е предложено за участие в изложбата, обявявам този писоар за художествена творба, която от днес ще носи името „Фонтан“. Езиковият акт на Дюшан създава както самата творба „Фонтан“, така и метод в художествената практика, при който с думи правим не какви да е неща, а произвеждаме изкуство, без да променяме формата на физическите предмети. В случая с редимейд (readymade) не действията на тялото, а речевите действия са произвеждаща изкуство агенция. Според Остин, едно от условията за сполучливи перформативи е: „Процедурата трябва да бъде изпълнена от всички участници както правилно, така и пълно“³³. Можем с увереност да твърдим, че перформативът на Дюшан е сполучлив, тъй като другите участници в процедурата по наименоването на произведението „Фонтан“, които са хората от публиката, художествени експерти или не, са възприели напълно въпросното име и произведение. Ние също сме участници в този акт, чрез опосредено свидетелство, което се състои от репродуцирани изображения, документи и критически анализи. Преодоляването на твърдите граници между действията и материалните неща става общо по-видимо с предложенията от Жак Дерида начин на тълкуване на връзката между обстоятелствата и перформативите. Оспорвайки теорията на Остин, Дерида заявява, че контекстът, при който се реализира перформативния акт, не може да се приеме за основополагаща категория, тъй като **контекстът е динамично променящ се процес**. От гледна точка на настоящия параграф, по аналогия с казаното от Дерида, контекстът може да се разглежда като флуиден процес в непрекъсната динамична промяна. В хода на осъществяването на действието се появяват нови детайли,³⁴ които за нас са нови нетрайни свързвания на нестабилни ядра. Жак Дерида настоява, че перформативите не са уникални. Те се свеждат до избори между **повторяеми формули в съответствие с доминиращи правила и норми**. В случая, правилата могат да бъдат разглеждани като вид среда за перформативните действия. За Дерида главната характеристика на перформативите става възпроизводимостта (iterability). Всеки перформатив може да функционира само защото по-рано се е възпроизвел в подобна ситуация. Щом по думите на З. Бауман и правилата, и нормите в нашето съвремие са станали нестабилни, то възпроизводимостта на изработените от индивида перформативни шаблони попадат в подходящата среда само в някои случаи и няма да работят при други случаи, тъй като „подобната ситуация“ е размножена до множество вариации. От това следва, че индивидът не само трябва да

³⁰ Пак там, с. 19.

³¹ Пак там с. 16.

³² Пак там с. 25.

³³ Пак там.

³⁴ Виж: **Derrida, J.** Signature, Event, Context. // *Margins of Philosophy*. Translated by Alan Bass, 1971, pp. 307– 330, <https://pdflibrary.files.wordpress.com/2008/02/derrida-signature.pdf>.

притежава набор от „работещи“ модификации на собствените перформативни шаблони, но и да участва в непрестанен процес на подновено изработване на формули и тяхната проверка спрямо неуточнени норми. Нека припомним, че за Н. Бурийо актуалната норма в изкуството е разрушаването на преградите, взаимното проникване и смесването от всякакъв род, и то в глобални мащаби, при което художникът е длъжен да изработи собствени нормативни граници. Перформативният акт може да се осъществи чрез взаимодействие на атомарна единица - художник с друга атомарна единица- колекционер, при **уточняване** на границите на двете индивидуални норми и тяхното **синхронизиране в междинно поле**. Няма гаранции, че изработената формула може да се възпроизведе буквално, без изменения и да бъде работеща (сполучлива). Вид нестабилна конвенция.

Границите стават още по-дифузни, ако на мястото на думите поставим образите, което прави Хорст Бредекамп (Horst Bredekamp) в теорията на образните актове (Image Acts)³⁵. Според Бредекамп образите не произтичат от реалността, а са по-скоро форма на неговото състояние. Те, както и думите, не са пасивни, а пораждат опит и действие в тясна връзка с възприятията.³⁶ Теорията на образните актове „локализира изображението не на мястото, което преди е било заето от изговорената дума, а на това, което е било заето от говорещия.“ Образите, по думите на Х. Бредекамп, стават основния актьор, „главния герой“ на нашето съвремие.³⁷ Чрез съпоставката на речевите и образните актове и тяхното значение за извършването на действия с конкретна цел (интенционалност), можем да твърдим, че се обособява автономен обективен свят, който се произвежда субективно и е част от Универсалния Свят. Отново достигаем до взаимодействия между безкрайно множество от субективни светове, а **сборът от тях е нестабилна флуидна структура**. Нора Голешевска в статията „Образ и перформатив“ казва, че: „Ако модерната епоха привилегирова субекта като създател на света, то съвременето все по-често ни изправя пред парадокса, че Азът се формира под въздействието на образи – в съотнасянето си с различни *образни актове*“³⁸. Приемаме това мнение за валидно, от което следва, че субективният Аз е подвластен на перформативни образни функции и образите **са** в състояние да променят параметрите на този Аз. От което получаваме специфична среда с дисперсни граници между индивиди и образи.

Джудит Бътлър също интерпретира теорията на речевите актове, като извежда идеята за **телесните актове**, формиращи перформативността на пола. По отношение на нормите, участващи в перформативния акт, Бътлър заема позицията, че нормите са такива само ако бъдат спазвани. **Това становище кореспондира утвърдително с разработена тук концепция за флуидността и нуждата от уточняване на междинно поле между участващите в перформативния акт, в качеството му на нестабилна конвенция, заменяща фиксираните норми.**

Още през 1980 г. Джон Сърл отхвърля възможността за възпроизвеждане на семантичния компонент на човешкия интелект чрез синтактични средства. Това се случва на базата на проведения от него експеримент в областта на философията на съзнанието, наречен „Китайска стая“. Опитите за опровергаване на постигнатите от Сърл резултати продължават и до днес. Според неговата теория: „Съзнанието се състои от вътрешни, качествени, субективни състояния и процеси на чувствителност или разбиране“³⁹. Джон Сърл работи с разширена дефиниция на съзнанието. То е състояние, включващо „цялото разнообразие от възможности за разбиране, с което характеризираме способността си да бъдем будни“⁴⁰. Под „цялото“ се има предвид максимално разширен набор от форми, а не само строго изчислителни и езикови процедури, включително визуално различни изображения, тактилноста, болката, повишената възбудимост и депресията, различни очаквания и илюзии. Всичко, което притежава **функционалната конкретност** в будно състояние.

³⁵ **Bredekamp, H.** *Image Acts: A Systematic Approach to Visual Agency*. Translated by Elizabeth Clegg. Berlin and New York: Walter de Gruyter, 2018.

³⁶ Пак там, с. 283.

³⁷ Пак там, с. 33.

³⁸ **Голешевска, Н.** Образ и перформатив, Реторика и комуникации, бр. 20, 2015.

³⁹ **Сърл, Дж.** Проблема сознания. Перевод на русский язык: А. Шухов. М., 2003. <https://gtmarket.ru/laboratory/expertize/6849#t13>.

⁴⁰ Пак там.

За Сърл „съществената характеристика на съзнанието, която се нуждае от научно обяснение, е качествената цялост на субективизма“⁴¹. Предмет на изследване са преживяванията на „някакво Аз“, което притежава тези преживявания, определени от принадлежността си към първична и оригинална „лична онтология“, определена от Сърл като начин на съществуване. Това е и „**изходно-персонална онтология**“, разбирана и като **самият способ за съществуване**. Онтология от първо лице (first-person), при която цялостното и качествено преживяване на субективния Аз на вкуса при дегустацията на храна, естетическото преживяване на музикална или художествена творба, математическите изчислителни процедури, са **отличими качества** на съзнанието, но техните **значения принадлежат на индивида**, намират се в „неговата глава“, като части от еднородната, единна сфера на индивидуалното съзнание. Те са модификации на „винаги съществуващата среда на качествената субективност“⁴². Сред най-съществените **особености на съзнанието** Д. Сърл сочи: интенционалността; възможността за целенасочена промяна на вниманието; способността на опита на човешкото съзнание да се наслаждава върху настроението; съзнателните процеси да се регистрират от субективния Аз като удоволствие или неудоволствие; гещалт структура, която е способността за организация на силно опростени перцептивни символи в кохерентни перцептивни форми; информираност или усещане за осъзнатост при среща с позната форма и структура. Тъй като съзнанието е единно, то промяната в една от неговите особености ще води до промени в другите. Това звучи много близо до алюзията с механика на флуидите. От друга страна, ние не можем да си позволим категорично назоваване на съзнанието като флуидна структура, тъй като Сърл се дистанцира от такова становище: „Съзнанието не може да се оприличи на течност, която се пръска навън с помощта на мозъка. Съзнанието е най-вероятно състояние, в което е мозъка“⁴³. Джон Сърл допълва изказването си с това, че при определени състояния можем да мислим съзнанието като твърдо, конструирано от твърди блокове, или като течност: „Както водата може да бъде в течна или твърда фаза, без да тече или да се втвърдява, които са отделни субстанции, така и съзнанието е състоянието, в което е мозъкът“⁴⁴, лишено от вида на отделна субстанция. С други думи, не съзнанието е твърда или флуидна структура, а резултатите от неговата дейност могат да са в променливи субстанционални фази и състояния. Метафората, която можем да използваме тук е течна, твърда и газообразна субстанционална среда, в зависимост от скоростта на трансформацията на отделните компоненти. **Флуидността е констатация от първо лице (субективно) на моментното състояние на свързване между описаните по-горе особености на съзнанието**. Именно художествената практика дава възможност за: нови, непознати свързвания и деконструиране на твърди граници и връзки; формиране на нови значения на опростени перцептивни символи от езиково, образно и телесно естество; динамична целенасочена промяна на вниманието от периферията към центъра и обратно; включване на моментното настроение в художествения акт; високи нива на удоволствие от постигането на нови начини за свързване в кохерентни перцептивни форми и споделяне на резултата с други индивиди (реципиенти), за които новостта на формата и структурата става позната и приемлива; да отрази в трайна форма неинтенционалните състояния на индивидуалното съзнание (например произведения, създадени от депресивен или страдащ художник). Най-съществената особеност е интенционалността или стремежът на субективния Аз, който е убедил сам себе си и притежава усещане за осъзнатост, че извършва творчески акт, да насочи съзнанието си към полето, разпознаваемо от множеството други хора (обществено наложен модел на усещане за осъзнатост) като материално и ментално ангажирана структура, наречена изкуство. Кратката формула е: интенционална насоченост на индивидуалното съзнание към изкуството, като модел на динамична промяна на вида на свързванията.

Утвърдена е възможност границата между функционален предмет и произведение на изкуството да се размие флуидно, чрез непосредственото интенционално участие на езика, образните и телесните актове, а направеното да се случва със самото казване и образно ре-

⁴¹ Пак там.

⁴² Пак там.

⁴³ Пак там.

⁴⁴ Пак там.

презентиране. Към примерите за даване на име, принадлежащи към езиковите перформативи, можем да добавим и множество перформативни изказвания, които не са непосредствена част от самата творба, но съпътстват създаването и представянето на произведенията пред публика, в хода на процеса по нейното социализиране. Такива са всички обещания, изпълнени или не, между художници и галеристи. Към тях добавяме: „питане и отговаряне на въпроси, осведомяване, уверяване, предупреждаване, обявяване на решения, уговаряне на среща, идентификация“⁴⁵ и много други, всички приети от експертите за перформативи. За образните актове са валидни подобни примери. Такива са всички снимки и видеа, които се разпространяват в социалните мрежи и показват откриването на изложбата, лица от публиката, които са приети за значими, авторът, сниман до своето произведение в рамките на престижна изложбена зала или до произведенията на други, приети за водещи автори. Снимката на произведението с крупен колекционер на изкуство. Към това следва да добавим телевизионните репортажи, които съвместяват казани думи и показани образи. Дейността при символното производство не се свежда само до акта на материалното изработване, придружено от коментарите и коментаторите, както каза П. Бурдийо, но и от намеренията и стремежите, които са предизвикани от съпътстващите социализацията на творбата образни актове. С това доказваме непосредственото участие на езиковите и образните перформативи в изкуството и взаимовръзките между езиков, образен и творчески акт, които без да са самото материално произведение на изкуството, влияят върху символната му стойност.

Всички целенасочени действия са свързани с ментални представи, желаниа и вярвания, динамично променящи се обстоятелства, познаването на конвенции, правила и норми. Дори да редуцираме казаното до причинно-следствена физическа реакция на несъзнателни цели, то пак ще имаме множество модификации, вариации и алтернативи, които могат да се проявят изчислително или въплътено в средата.

Флуидната трансформация на мисълта е зависима най-вече от интенционалните актове и самото намерение да мислим, а намерението, от своя страна, е ограничено от телесната схема. От гледна точка на теорията за разширения ум, населените места, които обитаваме, всъщност са материализирани мисли и въплътено съзнание. Това не е така при взаимодействието ни с природна среда, без човешка намеса в нея. По отношение на локализацията, мислите са в нас и се стремят да взаимодействат със средата, но също може да се каже, че ние обитаваме среда от въплътени актове – вид споделено материално съзнание. Но както дискутирахме в предходните параграфи, можем да забележим неравенство в начините на материализиране (по П. Валери). **От гледна точка на флуидността, това е неравенство в протичането на трансформацията на идеята от фазата ѝ на осъзнаване на даден ментален обект, в първичния акт на нейното възникване, до сензомоторното взаимодействие със самата среда.** В градското пространство средата, по думите на М. Мафезоли, е естетическа атмосфера, т.е. има флуиден характер. Постулираните от Пол Валери неравенства на начините на действие и неравенства на резултатите, могат да бъдат тълкувани като **специфичен вискозитет на идеите-флуиди**, смесвани в общата среда от материализирани идеи (атмосфера). Ако направим аналогия с физиката, преместването на едни идеи-флуиди спрямо други идеи-флуиди, е свързано със съпротивление, което синхронизира флуидността със становището на Т. Адорно, разглеждащ изкуството като противодействие. Същото се отнася и до изложбите, определени от Н. Бурийо като пори в обществената тъкан. Знаем, че вискозитетът на флуида зависи от неговата плътност. Можем да допуснем, че това се отнася и до флуидния характер на идеите. Ако последваме теорията на материалното ангажиране на Малафурис, то въплътените в материала, разширени медиации на съзнанието, са най-плътните идеи-флуиди. На другия полюс са „призрачните“ ментални образи.

За финал на параграф „Флуидност“ отделяме място за **хармонизиране на „средния път“**, които постулирахме в началото на текста, с конкуриращите се становища на цитираните автори. За целта отново ще използваме метода на синектиката. Физиците, макар да знаят за молекулярния състав на флуидите, при определени условия, са склонни да ги разглеждат като приблизително

⁴⁵ Бузов, В. Култура на мисленето. Логически и методологически аспекти. Абагар, 2020, с. 29.

непрекъсната среда и да пренебрегват атомистичната природа на материята. По същия начин, **способността за трансформация** на съзнателните преживяване и продуктите на актовете на съзнанието, както и начините на проява на техните обективни корелати, **наречена и обоснована в настоящия труд като флуидност**, дава възможност, при необходимост, за промяна на хода на теоретичния анализ от разделени ядра до относително непрекъсната среда и обратно. Самата дискусия в режим на изследване на непрекъснатостта, може да се приеме за холистичен подход. Това е погрешно становище, тъй като нито в един момент ние не забравяме за възможната промяна на гледната точка от цялото към неговия вътрешен строеж. В случая, непрекъснатостта на идеите-флуиди е наблюдение на взаимодействията между ядрата в процесите на свързване. Нека преминем в режим на изследване на разграниченията.

Единици културна репликация

Друга гледна точка за комбинирането на идеи можем да заимстваме от Ричард Докинс⁴⁶, който извежда понятието **мем** (или мимем), означаваща „единица културно предаване“ или „единица имитация“⁴⁷. Докинс търси дума, звучаща като „ген“. Според неговата теория не биологичните индивиди, а техните гени, са носители на отговорността за „диференцираното оцеляване на репликиращи се същности“⁴⁸. Животът е живот на конкуриращи се за оцеляване гени, които са репликатори на биологични данни. Съгласно дискутирана идея, еволюционният процес на планетата е достигнал ново ниво на развитие, при което се появяват нов вид конкуриращи се за оцеляване репликатори – мемовите. Жизнената среда на мема е човешката култура. Новата еволюционна единица, независимо от вида на носителя (идея, фраза, образ, символ, поредица от звуци, начин на обличане и т.н.), е способна да бъде репликирана (копирана, имитирана) от съзнание в съзнание. Мемовите трябва да се разглеждат като „живи структури не само в метафоричен, но и технически смисъл“⁴⁹. С разрастването на влиянието на интернет базираната информация, теорията за мемовите (меметика) се възприема от все по-голям кръг изследователи в различни области на познанието. Например Оливър Лъкет и Майкъл Дж. Кейси извеждат концепция за бъдещото развитие на социалните мрежи като базиран на мими социален организъм с децентрализирана (холонна) структура. Според тях мемовите са слоеве от миниатюрни строителни блокчета (единици културен обмен), които притежават функцията да се свързват, „за да изградят идеи върху други идеи и оформят серии от холонни основи“⁵⁰. Общият мемичен код се декодира чрез взаимодействие между отделните биологични единици, с прилежащия им хардуер - човешкият мозък, в „продължителния процес на културно производство“. „Нашият мемичен код – заявяват авторите – поставя индивидуалността ни в по-широкия контекст на културната принадлежност“. От една страна кодът определя нашата природа като „отявлени притежатели на свободна мисъл с индивидуален вкус, предпочитания и възгледи за света“, но и подвластни на „заразни идеи“, която се разпространява чрез репликиране⁵¹. Всичко създадено от хората, с което сме в контакт (визуален, слухов, осезателен и вкусов), съществува, защото „на някого е хрумнала идеята да го създаде, идея, която се е разпространила“⁵². Но всяко копие носи и различие, което в някои случаи води до значителни трансформации. „Тези промени и адаптации помагат на мемите да оцелеят... в историческия контекст, в който съществуват“⁵³. Измененията, по думите на Докинс, са сходни с биологичната еволюция на гените. И както всеки ген може да подлежи на естествена и изкуствена

⁴⁶ Теорията на Ричард Докинс за „Мемовите: новите репликатори“ се разглежда по-подробно в Глава Филтри// Социобиологични филтри от настоящия труд.

⁴⁷ Докинс, Р. Себичният ген, Изток-Запад, 2015, с. 256.

⁴⁸ Пак там.

⁴⁹ Пак там.

⁵⁰ Лъкет, О., Кейси, М. Социалният организъм, Кръгзор, 2017, с. 107.

⁵¹ Пак там, с 108.

⁵² Пак там. В случая авторите се позовават на Дан Зарела.

⁵³ Пак там, с.110.

селекция, така и единиците културна информация са подвластни на подбор. В този смисъл имаме агресивна конкуренция за запазването на една или друга идея, образ или действие. Аналог на естествения подбор при мема е процесът на имитация. За отделния мем широкото разпространение е по-важно отколкото продължителният живот. Погледнато от социологическа гледна точка мемовете на масовата култура имат по-голямо разпространение отколкото елитарните произведения на изкуството и фундаментално новите научни теории. Градивните единици на културата достигат до конформираното съзнание без особена съпротива и трансформация, копират се точно и се разпространяват сред огромно множество. Това не винаги е положително явление, а в някои случаи, например идеите на нацизма, е крайно отрицателно такова⁵⁴. В теорията на Докинс, на всеки мем съответстват мему „съперници“ или с други думи идеите имат свои „противоположности“. Ние не можем да потвърдим с убеденост кои от конкуриращите се за разпространение идеи ще съществуват по-продължително и ще населяват по-голям брой съзнания в първоначалния си вид (без промяна при копирането). Но силата на мема е в това, че ако индивид създаде добра идея, изобретение или произведение на изкуството, те „могат да продължат да живеят в първоначалния си вид дълго време, след като гените на индивида са се разтворили в общия генофонд.“⁵⁵ Все пак сме длъжни да допуснем, че голям брой добри и полезни мему няма да се репликират. В значимия труд на Михай Чиксентмихай „Креативност. Психология на откривателството и съзидателността“ мемовете, които предаваме чрез учене, са запомнени инструкции. „Именно тези мему – заявява Чиксентмихай – променя креативния човек и ако достатъчно на брой компетентни хора сметнат, че дадени промени са принос към културата, те стават част от нея.“⁵⁶ Промяната на традициите е трансформация на мемовете, но за да бъде осъществена е необходимо усилие за усвояването на съществуващите мему и тяхната организация в съответната област. **Същевременно новите мему трябва да бъдат разпознати като такива. Трудността на това разпознаване е зависимо от структурата на самата област на познанието и от това, доколко ясно са формулирани самите правила за нейното функциониране.** Чиксентмихай дава пример с изкуството: “По-лесно е да се разпознае креативността в музиката, когато всяка нова композиция може да се сравни с установения канон. И обратно – когато естетическият критерий става фрагментиран и в голяма степен идеосинкретичен, както е след Първата световна война, по-трудно може да се реши дали определена картина или музикална творба заслужава да бъде запомнена и предадена на следващите поколения, или е просто новост, която трябва да се забрави възможно най-бързо“⁵⁷. Но кои са хората, вземащи решение за продължителното съществуване на даден мем? Кои са селекционерите, избиращи между безкрайното множество съперничаещи си идеи и образи? Ако това са експерти, те също са подвластни на заразни мему (стереотипи). Както вече споменахме, за да съществува мем е необходимо да има повече от едно приемащо съзнание, множество хардуерни устройства (човешки мозъци), които са носители на информация. Мем ли е поезия, която никога не е споделяна на глас или записвана на хартия? Отговора е не. Това не изключва възможността поетическата творба, която е единствено в съзнанието на индивида, да отговаря на високи естетически критерии, които са усвоени от него чрез учене (споделяне на други мему). Мемовете освен копиращи и комбинирани могат да бъдат и съпоставяни. Социалният психолог Джона Бъргар изследва факторите, които влияят върху избора ни за имитация (копиране на мем) или разграничаване (противопоставяне чрез контрамем). В „Невидимото влияние“ се отбелязва, че: „По-забележителното е, че по-високото оценяване [на културна информация б. авт.] се разпростира към нови, но

⁵⁴ М. Чиксентмихай казва, че: „Всички нови мему – автомобилите, компютърът, противозачатъчните таблетки, патриотизмът или мултикултурализмът – променят начина на мислене и действие и имат потенциално тъмна страна, която често се разкрива, когато стане твърде късно, след като вече сме се съгласили да приемем това изобретение“. Чиксентмихай, М. Креативност. Психология на откривателството и съзидателността. Хермес, 2019, с. 339.

⁵⁵ Пак там, с. 113.

⁵⁶ Чиксентмихай, М. Креативност. Психология на откривателството и съзидателността. Хермес, 2019, с. 15.

⁵⁷ Пак там. с. 360.

сходни неща.⁵⁸ Причина за това сходните меми да се възприемат по-позитивно, да ни харесват, е познатостта. Бъргар дава следното тълкуване: „Ако сте виждали нещо преди, е по-лесно мозъкът ви да го преработи. Не се налага на ума ви да влага толкова усилия, за да се ориентира какво е то, а тези намалени усилия генерират положително чувство, което интерпретираме като познатост.“⁵⁹ Въпреки това всеки човек се нуждае от стимулация. Колкото и приятна да е познатостта, то хората притежават и „неустойчив стремеж към новостта“⁶⁰. В САМИ противопоставянето между установеното и познатото, от една страна, и иновативното, новостта, която се стреми към утвърждаване от друга, създава предпоставки за динамично изследване. По линията на социалната психология това е изследване на конформизъм и антиконформизъм.

За някои дискуссионни моменти и определения

Генералната за изкуството научна област „Изкуствознание“, няма както общоприета и единна структура, така и наложен общовалиден научен метод. Отделните поддисциплини (история на изкуството, теория на изкуството и художествена критика), са диференцирани помежду си на базата на начините на тълкуване на факти, които причисляваме към изкуството. Същевременно липсва единна дефиниция за изкуство, от което следва, че изкуствознанието е изправено пред дълбока криза. Нека набележим три подхода, които търсят същността на изкуството. Нито един от тях не може да бъде приет като общовалиден. Това са:

Подход 1) Анализ на изкуството чрез материалните „неща“ включени в създаването на творбите и сетивните канали за тяхното възприятие. До този подход най-близо застава художествената практика с присъщата ѝ техника и технология и преките наблюдения на резултатите от практическите действия.

Подход 2) Изкуството като резултат на интенционалното съзнание⁶¹. Огромна роля за това има философията (най-вече феноменологичната философия) и психологията на изкуството. Тук можем да добавим и интенционалния подход в социологията.

Подход 3) Изкуството като социален факт, дело на социално свързани субекти, зависими от обществени правила и взаимодействия. В това отношение най-голям принос има социологията на изкуството и културата.

Трите начина на тълкуване достигат до противоречиви изводи. Споровете продължават да съществуват и вътре в отделните научни сфери, като обособени идейни ядра. Въпреки че е трудно да открием обединяващо звено между трите подхода, то такава съществува, като ясно оформено противопоставяне между **вътрешно и външно**. Можем да приемем, че описаното разделение за първи път е постулирано от Рене Декарт, като наложен модел на мислене за света. Този гледна точка се подлага на сериозна критика от множество философи и учени. На този етап запазваме

⁵⁸ Бъргар, Д. Невидимото влияние, Изток-Запад, 2017, с. 165.

⁵⁹ Пак там.

⁶⁰ Пак там, с. 169.

⁶¹ Съгласно П. Гайдено, С. Неретина, Е. Вострокова, Н. Мотрошилова **интенционалност** е понятие, принадлежащо към философски дискурс, обозначаващо централното свойство на човешкото съзнание – да бъде насочено към обект. Под интенционалност се разбира иманентната насоченост към предмет или иманентната предметност на съзнанието, без да има зависимост от това, дали предметът е реален или абстрактен. Чрез интенционалността се установява особено отношение между съзнание, език и битие. Това е смислоформираща насоченост, включваща способността за репрезентация на предмети и явления. (П. П. Гайдено, С. С. Неретина, Е. В. Вострикова, Н. В. Мотрошилова. *Интенционалност*. Гуманитарна енциклопедия [Електронен ресурс] // Център за гуманитарни технологии, 2002–2018 (последна редакция: 25.08.2018). URL: <https://gtmarket.ru/concepts/7348>); Според А. Карагеоргиева „интенционалност е налице само при някои ментални процеси – тези, осигурявани от когнитивната система на базата на постъпленията за свойства от централния поток на възприятието“. (Карагеоргиева, А. *Философия на съзнанието*, <http://www.saznanieto.philosophy-bg.info>); Исторически понятието интенционалност се свързва с множество философски позиции, най-важните сред които са тези на: П. Абеляр, Бонавентура, Тома Аквински, Дънс Скот, Ф. Brentano, Е. Хусерл, Д. Смит, Х. Дрейфус, като се осъществява взаимовръзка с други философски области, например със семантиката на „възможните светове“ и интенционалната логика (Р. Карнап, Я. Хинтика, Д. Денет и др.).

декартовата позиция. Това при „Подход 1“ се изразява като отношение между: вътрешно – субект/художник и външно – обект/произведение. Друга проява е принадлежността на един обект към дадена група обекти, т.е. вътрешно/външно по отношение на сходство. Например: обект – картина, акрилни бои, платно и други технологично сходни обекти, обособени в конкретна категория (живопис). Дихотомията вътрешно/външно при философията на изкуството в „Подход 2“ се отнася до приемането и отхвърлянето на дадено понятие от структурата на конкретна теория. Основните онтологични въпроси „какво е“ и „как то съществува“, са и позициониране „в“ или „извън“ конкретна логическа рамка. При „Подход 3“ разделението е между индивидуално и колективно, по отношение на мястото на отделния индивид в конкретната група, както и на малка група в по-голяма такава. И за трите подхода може да бъде изведено отношение между създаваща (творец) и възприемаща страна (реципиент), и нещо което се създава/възприема, най-общо определяно като художествено произведение или единица културна информация – мем. Списъкът с примери може да бъде допълван с технологични, хронологични, социологични и др. рамки, в които обекти/субекти попадат или биват отхвърлени. **Така дихотомията вътрешно/външно може да бъде приета за водеща в начина на тълкуване на проблема.**

За противоречията в областта на познанието, към която принадлежи изкуството, говори и Ханс Белтинг. Според него сполучливите отговори давани някога от дисциплината „История на изкуството“ вече не са такива. За Белтинг: „В днешната ситуация става възможна трета история на изкуството, която не притежава нито тържествеността на старата ретроспективна стилова история, нито претенцията за достоверност на монополистката история на иновациите...“.⁶² Проблемът за безизходицата се задълбочава още повече ако се позовем на мнението на Артър Данто, според когото „изкуството вече не носи отговорност за своята собствена философска дефиниция“⁶³, на това трябва да отговори философията. В това отношение, обаче, философията на изкуството среща трудности, поради факта, че такава дефиниция би трябвало да обхваща всичко, без да изключва нищо. От това следва, че ние сме затруднени, както да създаваме самите произведения на изкуството съгласно някаква общоприета норма, така и да определяме с понятия какво те са. „Но това в крайна сметка означава, че няма историческа насока, по която изкуството да поеме отгук насетне.“⁶⁴ Данто допълва, че изкуството „може да бъде всичко, което поискат художниците и покровителите им“⁶⁵. Можем да развием логическия ред в постмодерен и глобалистки стил, като продължим с това, че изкуството може да бъде всичко, което поискат и социолозите, и психолозите, и журналистите от масовите медии, както и всеки посетител на изложба (за да съхраним плурализма). Ако към това добавим и географска определеност, например художниците и техните покровители от Азия, в синхрон с мулти и интеркултурализма, получаваме множественост, която клони към безкрайност. Трябва да се запитаме дали идеите на постмодернизма, в частност тези за изкуството, изобщо са възможни в едно „твърде голямо общество“. По думите на Петер Слотердайк светът днес е „един чудовищен колектив, който започва да се превръща в общност на реално движение с възможности за постоянни срещи и с възможности за разширени сблъсъци“⁶⁶. И въпреки че „сме станали нещо като молекулите в газа под налягане“⁶⁷, **отделни единици**, трябва да потърсим решения, които без да претендират за универсалност, биха могли да обединят малки групи от хора, създаващи и възприемащи изкуство. Ханс-Георг Гадамер отбелязва, че още през XIX в. художниците започнали да усещат своята бездомност във вкопченото в индустриализация и комерсиализация общество. Така отделният творец постепенно преминава от това да

⁶² **Белтинг, Х.** Епилози на изкуството или на историята на изкуството// Следистории на изкуството, съст. Генова, И. и Ангелов, А. Сфрагида, 2001, с. 60.

⁶³ **Данто, А.** Три десетилетия след края на изкуството// Следистории на изкуството, съст. Генова, И. и Ангелов, А. Сфрагида, 2001, с. 44.

⁶⁴ Пак там.

⁶⁵ Пак там, с. 45.

⁶⁶ **Слотердайк, П.** Цивилизация на кредита? Култура, Брой 27, 15 юли 2011.

⁶⁷ Пак там.

бъде член на някоя общност, към стремеж той сам да създава такава.⁶⁸ Днес тази социална ситуация е претърпяла развитие. **Свидетели сме на няколко паралелно съществуващи свята на изкуството** – един нормативно определен и еталонизиран, този на институциите на изкуството (музеите, крупните форуми за изкуство и т.н.), към който можем да добавим и корпоративния пазар на произведения. Без да се препокрива с него се учредява и нова рамка, тази на културните и творчески индустрии, която затваря в себе си множеството „потребители и производители“ на стоки и услуги, имащи за отправна точка културата и изкуството. Трети паралелен свят е този, населен с разделените като монади отделни творци, създаващи лична история на изкуството, лична метафизика и онтология (без това да се отнася до понятията и дефинициите изработени от философията на изкуството), с думите на П. Гилен, които са изключени от глобалната мрежа. **Трите описани състояния на относителна устойчивост и проследимост се различават по степента си на флуидност и взаимна пропускливост.** И това не е само „капитализмът като флуиден творец (fluid artist)“, на Люк Болтански, а непрестанно взаимодействие между индивидуални намерения (интенции) и институционални (корпоративни) решения, в центъра на което е едно неясно понятие за изкуство и художествено произведение. Тази флуидност е опосредствана от масовите медии (и не само те), действащи като филтър. Белтинг изказва становище, че в медиите „рикошира и обичайното понятие за изкуство“. „Въпросът не е в това дали медиите са способни да бъдат изкуство, а в това дали с новата техника изкуствата все още искат да правят изкуство“⁶⁹. С този цитат отново достигаем до намеренията и стремежите – „да правят“. Очевидно е, че по никакъв начин не бихме могли да пренебрегнем **интенционалната теория на изкуството**. Но ако се придържаме строго към когнитивната техника на феноменологичната философия в съгласие с Майкъл Ан Холи, позоваваща се на Едмунд Хусерл, наблюдаваме самият обект (художествено произведение) и „нищо друго освен него“, бихме отrekli социалната страна на изкуството. Ан Холи вижда изход в „постструктуралистичното преосмисляне на преобърнатото преплитане на субективността и предметността“⁷⁰. В подкрепа на този тип тълкуване на отношението между обект и субект, можем да се обърнем към метода на Бруно Латур – социология на дееца-мрежа. Той включва и анализ на действени сили, които са породени от материални обекти и места, за разлика от „изключителният акцент, който феноменолозите поставят върху човешкия произход на действената сила“. „Това – според Латур – не означава, че трябва да се лишим от богатия дескриптивен речник на феноменологията, а просто, че трябва да го разширим, така че да обхванем и „неинтенционалните“ индивиди“⁷¹. Нека по този начин завършим **очертването на проблематичните зони**, необходими за обективизирането на САМИ.

⁶⁸ Гадамер, Х.-Г. Актуалността на красивото: изкуството като игра, символ и празник, Критика и хуманизъм, 2000; цитатът е по Гадамер, Х.-Г. Актуалностъ прекрасного. М. Искусство, 1991, с. 270.

⁶⁹ Белтинг, Х. Епилози на изкуството или на историята на изкуството// Следистории на изкуството, съст. Генова, И. и Ангелов, А. Сфрагида, 2001, с. 50; Белтинг ясно дефинира породените контрасти от създаването на илюзорния медиен свят, в който изкуството съществува днес: „Медиите по природа са си глобални и по този начин премахват всеки регионален или индивидуален опит. Те достигат до всекиго, настройват се спрямо всеки, затова и тяхна главна цел става консумацията на информация и развлечение на високо техническо и ниско съдържателно ниво.“ Новите художествени продукти, които според нас принадлежат не на изкуството, а на културната индустрия, биват въввлечени „в непонятно сътрудничество със света на консумацията и на най-баналната реклама“. Пак там, с. 51.

⁷⁰ В „Да разкажеш картината“ Майкъл Ан Холи тълкува проблема за реторичния обмен между произведението и субекта „историк на изкуството“. Тя казва, че: „това, което се поставя под въпрос, е не дали произведенията на изкуството са обекти, а техните наблюдатели субекти, а дали може подобен статут да се разглежда като абсолютен и изключителен, постоянен и фиксиран“. Това е така защото „обектът на изкуството също притежава субективност, в известен смисъл той е независим от сътворилия го художник“. Холи, Майкъл Ан. Да разкажеш картината, Култура, брой 32 (2002), 13 август 1999.

⁷¹ Латур, Б. Реасемблиране на социалното. Увод в социологията на дееца-мрежа, Изток-Запад, 2007, с. 93.

Съвременен атомистичен модел на изкуството (САМИ) – структура

Проблемът при смесването на флуидите, а точно това е състоянието на нещата в изкуството, е че много трудно бихме могли да фиксираме една неизменна форма на цялото. С това рискуваме да имаме „моментна снимка“, която в следващия миг вече е изгубила актуалността си. От „Механика на флуидите“ знаем, че молекулите, отделните единици на газовете, са в непрестанно движение и сблъсъци както една с друга, така и с други тела. Науката приема, че флуидите са непрекъснати, като по този начин се пренебрегва тяхната молекулярна природа. Подобно мислене за изкуството, от гледна точка на настоящия проект, е недопустимо. Това би ни отвело директно при редуциращите модели, прокламирани от социологията на изкуството.

Във флуида на изкуството се движат като отделни молекули: произведения, творци, теоретици, любители (реципиенти), колекционери, институционални лидери, вплетени в непрестанни взаимодействия, както помежду си, така и с флуидите на не-изкуството. Нека отново се върнем на дихотомията вътрешно/външно и определим коя е най-малката единица, спрямо която изкуството *е вътре*. Ще приемем за отправна точка на разсъждение **съзнанието на създаващия изкуство индивид**. Още по-точно, не материалният орган на централната нервна система на индивида или самите психологически актове, а това което Хайдегер нарича Бъденето-ето-на (Dasein)⁷². Той го определя като „биващо, което в своето битие се отнася разбиращо към това битие.“⁷³ С Бъденето-ето-на „е показано формалното понятие екзистенция“, „биващо, което съм все самият аз“⁷⁴. „Това биващо, което сме все самите ние и което... има битийната възможност на питането“⁷⁵. Хайдегер посочва изрично, че понятията Бъденето-ето-на и свят не се прекриват със субект и обект и отношението между тях⁷⁶. Това е и „вместилището“ на солипсиския свят, в който се осъществява иманентно съществуващото. По думите на Мерло-Понти това е „там където в присъствието на други виждащи моето видимо се утвърждава като образец за една универсална видимост“⁷⁷. Друго наименование е „планът на иманентността“⁷⁸ на Делъоз и Гатари – образ на мисълта, посредством който самата мисъл си представя себе си. За Зигмунд Фройд за нас няма нищо по-сигурно от „чувството ни за самите нас, нашия собствен Аз. Този аз ни изглежда самостоятелен, добре построен спрямо всичко останало“⁷⁹. Първичното разделение на вътрешно и външно е между „Аза и „обекта“ като нещо, което се намира извън Аза и едва след особено действие бива изтласкано наяве“, водещо до „признаването на едно „външно“, на един външен свят“⁸⁰. Пиер Бурдийо дискутира философията на Хусерл, според който е определен един нито физически, нито психически „трети свят“, „трансцендентен спрямо всеки един, защото е вътрешно присъщ на всички“. В този вътрешен свят съдържанието на съзнанието (ноеми) не се припокрива с действията на съзнанието (ноези), което се отнася към психологическата реалност като „несводимостта на числото до (психологическите) изчислителни операции“⁸¹. С това определяме **вътрешната за отделния човек и присъща на всеки, обособена цялост, в която можем да локализираме първичните прояви на изкуството**. Метафората с молекулата ни дава възможност да се вгледаме и по-дълбоко във вътрешността, така както вътре в нея действат атомите, а в тях електроните и протоните и така до най-малките кварки. Дълбинните структури и процеси в

⁷² Преводът на централното за философията на М. Хайдегер понятие „Dasein“ като „Бъдене-ето-на“ е направен от Д. Зашев. Виж обосновка: Хайдегер, М. Битие и време, прев. Зашев, Д., АИ „Марин Дринов“, 2005, с. 333–334.

⁷³ Хайдегер, М. Битие и време, прев. Зашев, Д., АИ „Марин Дринов“, 2005, с. 48.

⁷⁴ Пак там.

⁷⁵ Пак там, с. 14.

⁷⁶ Виж: Пак там, с. 53

⁷⁷ Мерло-Понти, М. Видимото и невидимото, Критика и хуманизъм, 2000, с.151–152.

⁷⁸ Делъоз, Ж. Гатари, Ф. Що е философия?, Критика и хуманизъм, 1995, с. 50

⁷⁹ Фройд, З. Ерос и Култура. Неудовлетвореността от културата, Дамян Яков, 2015, с.7.

⁸⁰ Пак там, с. 9.

⁸¹ Бурдийо, П. Правилата на изкуството. Генезис и структура на литературното поле. Дом на науките за човека и обществото, 2004, с. 429.

творящото съзнание, интериорността на нашата молекула, ще бъдат дискутирани в последствие. На този етап ще посочим изходния модул в структурата на атомистичния модел, който определяме като: **иманентно съществуващото в съзнанието и подсъзнанието на конкретен индивид**. Друго название би могло да бъде: **модул на менталните обекти и процеси**. Какво се явява **външно** за него? Отговорът е: материалните неща и другите индивиди! В рефлексивно-сетивен аспект, художникът организира/реорганизира формации⁸² от материални носители⁸³ в това, което Хегел нарича „абстрактни единства на сетивния материал“.⁸⁴ Такива са материалните неща от емпиричния свят – вещи и места, предмети, които могат да бъдат механично свързвани/разделяни. Това е самата материя извън телесните граници на художника или самото материално тяло, движещо се в пространството, тяло – вещ. Това е наличното биващо, което се среща само като чиста външност (по Хайдегер), включително и ценностно натоварените вещи⁸⁵. Бруно Латур ни предлага друго тълкуване на налично биващите предмети. Той разграничава „утасени фактичности“, неща които не оставят следа в някакво действие, от „безпокойни предметности“ – действителни, обективни, нетипични, „несоциални действени сили“⁸⁶. Медиатори, които позволяват да се осъществи самото действие с тях. „Ние знаем, – казва Латур – че обектите имат странната способност в ключови моменти да бъдат едновременно съвместими със социалните умения и тотално чужди на всеки човешки репертоар от действия“⁸⁷. Това е и равнината, на която външните за първичния модул неща – материални обекти и индивиди (субекти), се срещат. Фигурите на сбора от индивиди са наречени от социолозите общество, общност, група, колектив, които са обвързани чрез взаимодействия. Интерпретирайки Латур можем да кажем, че локалното поле на взаимодействие между художника, неговата картина и ценителя на изкуство, например залата на художествената галерия, е превърнато в място от някой друг⁸⁸.

Несоциалните действени сили (картината и залата), преди да станат материален факт, са били мисли, „неща“, които иманентно са съществували в нечие съзнание. Същото се отнася и до понятията, като техни еквиваленти. Отново се позоваваме на М. Хайдегер: „тутакси щом самият „феномен познаване на света“ бъде схванат, той вече попада и в едно „външно“ формално изтълкуване“. Мислите, които са проявени в налична материалност стават активни участници в **колективни структури и взаимодействия**. Нека да назовем така и външния модул. Предлагани са различни метафори за това като: поле (П. Бурдийо), мрежа (Б. Латур, П. Гилен), сфера (П. Слотердаjk). Доколкото и полетата и мрежите могат да бъдат сферични като форма, то ние ще се спрем на метафората „сфера“ за нагледно представяне на модулите. Със същото определение работи и Мартин Хайдегер, за да отдели „познаващото Бъдене-в-света“ от „феноменната характеристика на познаването ... на битие в и на към света“⁸⁹. Той определя Бъденето-ето-на като вида битие на познаващия субект, „вътре“-то на иманентността, в което е включено ангажирано познаване. На серията въпроси: „как този познаващ субект, като излиза от своята вътрешна „сфера“, навлиза в една „друга и външна“? Хайдегер дава отговор с представянето на модус на

⁸² В съгласие с Гадамер заменяме понятието „произведение“ с „формация“, за да се избегнат неверни асоциации. Вж. Гадамер, Х.-Г. Актуалността на красивото: изкуството като игра, символ и празник, Критика и хуманизъм, 2000.

⁸³ Както боята, така и най-сложната съвременна машина, използвана за създаване на технологично изкуство, в своето първично състояние са само материя.

⁸⁴ Хегел, Г. Естетика, т. 1, Европа, 2004, с. 206.

⁸⁵ Вж. Хайдегер, М. Битие и време, прев. Зашев, Д., АИ „Марин Дринов“, 2005, с. 50.

⁸⁶ Латур, Б. Реасемблиране на социалното. Увод в социологията на дееца-мрежа, Изток-Запад, 2007, с. 168.

⁸⁷ Пак там, с. 281.

⁸⁸ Бруно Латур казва: „... взаимодействията лице-в-лице трябва да се схващат, обратно, като крайна точка на огромен брой действени сили, тълпящи се към тях.“ Мястото, на което се осъществява срещата е превърнато в такова от някой друг локус, „чрез безмълвната в момента медиация на чертежи, спецификации, дърво, бетон..., чрез труда на множество работници и занаятчии, които са напуснали сцената...“ Латур, Б. Реасемблиране на социалното. Увод в социологията на дееца-мрежа, Изток-Запад, 2007, с. 283.

⁸⁹ Хайдегер, М. Битие и време, прев. Зашев, Д., АИ „Марин Дринов“, 2005, с. 53.

познаването на света.⁹⁰ Бъденето-ето-на не „излиза“ от своята вътрешна сфера, а е вече „навън“ при открития до момента свят. „Вътре“-то е самото Бъдене-ето-на, което познава себе си като Бъдене-в-света.⁹¹ Собственото съществуване се среща с Други съществуващи в съвместен свят. Хайдегер дава категорично определение на Другите: „те са това което вършат“⁹². В съвместното си делнично съществуване (Бъдене-един-с-другого), самият човек (Се-то) е подвластен на Другите (Другите са му отнели битието, Се-то става неочевидно). Между тях „постоянно е заложена грижата“ за дистанция и уравниловка⁹³. В изразената различност ние „гледаме и отсъждаме за литература и изкуство, както Се гледа и отсъжда; но ние Се и отдръпваме от голямата тълпа“.⁹⁴ Се-то „разтоварва“ (залага тенденция да прави нещата по-лесни, наслаждава се на) Бъденето-ето-на. Наличното съществуващо е „разпръснато“ в Се-то. „Тази разпръснатост характеризира „субект“-а на начина на битие, който ние познаваме като погрижващо разтваряне в най-близко срещания се свят.“⁹⁵ Според Хайдегер публичният „околен свят“ е конструиран от дистанцираност и средноватост като начини на битие на човек. Именно публичността „урегулира... всяко изтълкуване на света“. Модусът „средноватост“ е екзистенциален момент и същностно касае човешкото битие: „Затова то фактуално се държи в средноватостта на това, какво подобава, какво се оставя да важи и какво не, на какво се позволява успех и на какво той се отказва“⁹⁶. Хайдегер разкрива битийната същност както на индивидуалната (Се-то), така и на груповата (Другите) човешко съществуване.

От казаното до момента, става ясно, че разделението вътрешно/външно не се прави на основата на философията на Рене Декарт, а се използват идеите на феноменологичната философия. До този момент, определенията за вътрешна и външна сфера, не се подлагат на дискусия от гледна точка на теорията за вълпътено съзнание, материалната ангажираност и телесно ориентираните подходи, всички от семейството на холистичния енактивизъм. Както посочихме в предходните параграфи, привържениците на тези теории се дистанцират от разделението между съзнание и материален свят. Същевременно те извеждат своите тези като сочат Хусерл, Хайдегер и най-вече Мерло-Понти, за свои предшественици. За да премахнем възникналото противоречие се позоваваме на М. Мерло-Понти. **Вътрешната сфера не се тълкува като фиксирана „твърда“ рамка в духа на Декарт**, а състояние на „живот близо до себе си, откритост към себе си, която обаче не води до друг свят, освен до общия свят“⁹⁷. Към тази перспектива добавяме и гледната точка на Е. Хусерл: „Психическото не е свят сам за себе си, то е дадено като Аз или Аз преживявам..., което се проявява емпирически свързано с определени физически предмети, наричани тела“. **В този смисъл, вътрешната сфера се структурира от детайлите на съзнателните преживявания, които са достъпни само от първо лице „Аз преживявам“ и следва да бъде разбираана като състояние на „включено в себе си същество“**. В параграф „Флуидност“ се дискутира и се изясни, свързването между различни гледни точки и синергията между несходни позиции, използвани за адаптиране на заимстваната от социологията на З. Бауман идея, за флуидността на взаимодействието. В края на същия параграф се показва как процесите на мислене в индивидуален план от типа „Аз мисля“, стават кохерентни с теоретичните постановки на теорията за разширеното съзнание и материалното ангажиране и се отговаря на въпроса как флуидно трансформираната идея може да се разшири в заобикалящата индивида среда. Тук е мястото да се посочи обратния процес – възможното затваряне вътре и игнориране на средата, дистанцираността от света. Най-добрият пример за вътрешно състояние, като самонаблюдаващо се същество затворено в себе си, е шахматист, който разиграва партия „на ум“, без да ползва реални фигури и дъска. Той е способен едновременно да има ментален образ в съзнанието си, да мести въображаемите фигури, като в същото

⁹⁰ Пак там.

⁹¹ Виж: Пак там, с. 53–54.

⁹² Пак там, с. 104.

⁹³ Пак там, с. 104–105.

⁹⁴ Пак там.

⁹⁵ Пак там, с. 106.

⁹⁶ Пак там, с. 105.

⁹⁷ Мерло-Понти, М. Видимото и невидимото, ИК Критика и Хуманизъм, 2000, с. 30.

време извършва сложни изчисления за вариантите. Посоченият пример синхронизира образните представи, сензомоторната готовност за действие и изчислителните когнитивни процедури. Същите ходове могат да се повторят и в реална среда, като вплътено взаимодействие с материалните фигури и интеракция с друг играч. За енактивизма всички процедури на мисълта са действия – въображаемото преместване на фигурите задейства сигнали към тялото по същия начин, както при реалното извършване. Но това не означава, че цялата невронна мрежа на мозъка е еднакво ангажирана с извършените действия. Шахматистът, разиграващ въображаемата партия шах, е вгълбен в себе си. Преживяването на тази ситуация от първо лице е „Аз играя“. За да се случи това, не е необходимо индивидът да е обездвижен и в пълен покой. Напротив. Той може да се предвижда в средата, да се оглежда за опасности и въпреки това в себе си разполага с виртуална дъска, фигури и способност за мисловното им манипулиране. Даденият пример може да се интерпретира и в контекста на естетическо преживяване. Шахматистът е способен да мести въображаемите фигури по въображаемата дъска в съгласие с правилата на играта, но и образите в неговата мисъл, представата за фигури и игрални полета, са възможен обект за творческа намеса – как точно изглежда фигурата кон или офицер. Ходовете на мисълта по „естетизацията“ на въображаемия кон са ясно различими от изчислителните процедури на играта, както и от процесите на мисълта, които са ангажирани с тялото и двигателната активност. Сякаш този индивид разполага с два, дори три типа ум – единият обособен и фокусиран върху процесите на мисълта (изчислителни и/или естетически) и друг, който е ангажиран със средата и тялото в контакт с тази среда. С други думи, имаме една изолирана и ясно обособена част на съзнанието и друга, която е вплътена в средата. Частта, която е обособена е такава, защото индивидът прилага съзнателно усилие да мисли. Достатъчно е да споменем, че дискутираният шахматист е професионален художник и всичко описано по-горе е част от артистичен проект за интерактивна инсталация, за да променим напълно възприемането на дадения пример. Можем да сравним това с прилагане на сила върху флуид и без да нарушаваме неговата непрекъсната структура, целенасочено да го удържаме в исканата от самите нас форма. В случая имаме ментален образ на квадратна дъска с черни и бели полета, който е достъпен само за „Аз в себе си“, а значенията да се променят съобразно водещото намерение (интенция).

Структурата на САМИ се конструира от два флуидно свързани компонента, обобщени във вписани една в друга сфери. За означаване на компонентите се използва абстрактен знак - сферична геометрична повърхнина, която при определени условия може да се разглежда като тяло или кълбо, обединяващо отделните точки върху сферата и тези, в нейната вътрешност. Пряка аналогия може да се направи със Сферологията⁹⁸ на Петер Слотердаjk, който изучава различни явления на вътрешния и външния свят през призмата на образа на сферата. Сферата на Слотердаjk е пространство, в което не само понятията имат значение. То е изпълнено с образи, звуци и миризми. Друга аналогия може да се открие със семиосферата на Юрий Лотман: „Семиосферата е това семиотично пространство, извън което е невъзможно самото съществуване на семиозиса (тоест на образуването на значенията).“⁹⁹ Настоящият модел не повтаря тези философски позиции, а прави препратка към тях. Двата компонента в структурата на САМИ са:

1) вътрешна сфера на иманентно съществуващото (в текста за краткост няма да се добавя „в съзнанието и подсъзнанието на конкретен индивид“);

2) външна сфера на колективни структури и взаимодействия, която включва всички материални неща и биологични тела.

Вътрешната сфера е единичност (присъща на един индивид, едно съзнание, Бъденето-ето-на взето само за себе си), но тя е у всеки индивид, „частен свят“ с термина на Мерло-Понти, съставна единица на Универсалния свят. Можем да използваме израза: „колкото индивиди, толкова вътрешни сфери“. **Отделните вътрешни сфери взаимодействат чрез материалните неща**

⁹⁸ Слотердаjk П. Сфери. Микросферология. — СПб.: Наука, 2005. — Т. I: Пузъри; Слотердаjk П. Сфери. Макросферология. — СПб.: Наука, 2007. — Т. II: Глобусъ; Слотердаjk П. Сфери. Плурална сферология. — СПб.: Наука, 2010. Т. III: Пена.

⁹⁹ Лотман, Ю. О семиосфере, цитиран от Знеполски, И. Семиотика и критика на културата, Институт за изследване на близкото минало, 2019, с. 264.

(„неспокойните предметности“ с термина на Латур) и техните усетими качества. Да се върнем на изкуството и принадлежащите му произведения. „Авторът на произведението съзерцава творението на своите ръце също като всеки друг зрител“¹⁰⁰, казва Гадамер. Съгласно нашия модел ръцете на художника, като телесна част в реалното пространство, както и резултатът от творческия акт (творението), са част от външната сфера. Актът на възприемане, съзерцаването на физически предмети, е взаимодействие и по заложената логическа линия също е външен. Какво остава тогава във вътрешната сфера? Нали авторът вижда творението. За разясняване на това ще се обърнем към Хусерл, който в „Галилеевото математизиране на природата“ оспорва една от тезите на Лок. Според Едмунд Хусерл е неправилно да подменяме „сетивните качества на действително познатите тела в ежедневието нагледен свят – цветовете, качества на осезанието, мирисите, топлините, тежините ... със „сетивни данни“, данните на възприятието“¹⁰¹. Сетивните качества са свойствата на “действително възприеманите в този свят тела“. Те са наши собствени, вътре в описваната сфера и не принадлежат на физически съществуващите предмети. Сетивните данни са данните за поток от фотони, светлина, която е регистрирана от рецепторите на очите, със своите количествени и качествени характеристики. В съзнанието ни, те са качества на иманентен предмет – “не онова дърво там“¹⁰², не тази картина, а моя собствена, иманентно възприета пълнота. **Картината вътре в мен не притежава отнесеност към принадлежащите на зрението органи.** Чрез това разяснение можем ясно да разделим вътрешната и външната сфера. Когато казваме, че една картина се осъществява чрез целенасочено взаимодействие между тялото на художника и материал (бои, платна, камъни, сечива и т.н.), говорим само за напуснали вътрешната сфера неща, които се сливат в общия флуид. Ето защо Ан Холи може да каже, че значението на обект и субект се променя. Тялото на художника с прилежащите му сетивни рецептори, картината от формирана материя, тялото на ценителя на изкуство, с неговите телесни органи, са обекти.

Вътре в сферата на иманентно съществуващото са менталните образи, разбирането за изчислителните когнитивни процедури и насоченото към тях осъзнато възприятие, което по думите на Гадамер, не се слива с прагматическия контекст на живота и не получава своята определеност от него. То получава в пълнота своя собствена значимост¹⁰³. От тази точка на разсъждение започва анализът на дълбинните структури на вътрешната сфера, там където се ражда изкуството. Бихме могли да се възползваме от постиженията на когнитивната психология и да поставим във вътрешната сфера мисленето, различните видове памет, въображението и вниманието. Това не би било погрешно. Познавателните процеси са добре изучени, изработени са множество прецизни дефиниции и теоретични трудове. **Ако се стремим към по-кратка формулировка можем да кажем, че дълбинните структури на сферата на иманентно съществуващото са обусловени от когнитивните процеси и са научно доказани от експерименталната психология и невронауката.** Но това е технологичната страна на проблема, която не изразява „същностните форми на съзнанието и неговите иманентни корелати“¹⁰⁴. За да избегнем психологическото технизиране, предлагаме да дискутираме следните модуси: Иманентен предмет и представа; Актът на осъзнаване на взаимодействието между мен и моето собствено представено – рефлексия и свръхрефлексия; Насоченост на иманентно съществуващото – творческа интенция и изразяване; „Идеята за“ – понятие или художествено произведение.

¹⁰⁰ Гадамер, Х.-Г. Актуалността на красивото: изкуството като игра, символ и празник, Критика и хуманизъм, 2000; цитатът е по Гадамер, Х.-Г. Актуалност прекрасного. М. Искусство, 1991, с. 300.

¹⁰¹ Хусерл, Е. Кризата на европейските науки и трансценденталната феноменология//Галилеевото математизиране на природата, Лик, 1992, с. 39–40.

¹⁰² Един от примерите, който Хусерл използва.

¹⁰³ Вж. Гадамер, Х.-Г. Актуалността на красивото: изкуството като игра, символ и празник, Критика и хуманизъм, 2000; цитатът е по Гадамер, Х.-Г. Актуалност прекрасного. М. Искусство, 1991, с. 294.

¹⁰⁴ Хусерл, Е. Философията като строга наука, Изток – Запад, 2015, с. 64.

Възможна физическа локализация на вътрешната сфера.

Настоящият параграф има за цел да посочи някои теоретични възможности за локализиране на конкретна част от човешкото тяло и мозъка, която отговаря на условието да остава изолирана от заобикалящата я среда. Такава хипотеза е изказана от британския физик Роджър Пенроуз още през 1994 година. С увереност можем да кажем, че много от обсъжданите в настоящия труд въпроси намират опора в идеите на Пенроуз. Това е и причината да разширим водената до момента дискусия чрез аргументацията на британския физик. В „Сенките на ума“¹⁰⁵ той изказва хипотезата, че усещанията, осъзнатото възприятие, разбирането и естетическото чувство **нямат** изчислителен характер. Според него осъзнатото мислене и разбиране „включват съставки, които дори не могат да бъдат симулирани адекватно чрез изчислителен процес“.¹⁰⁶ Независимо от изчислителната мощ, която се включва в подобна симулация, например съвременни суперкомпютри, **не поражда съзнание**. Самият факт, че учен, носител на Нобелова награда за физика през 2020 г., произлизащ от областта на математическата физика, изказва подобни хипотези, ни кара да приемаме априори това схващане. Можем да допуснем, че Пенроуз е достигнал до идеята за неизчислителността, наблюдавайки собствената си математическа практика, когато е възприел осъзнато различieto в процесите по провеждането на изчислителна процедура и нейното разбиране. В рамките на настоящия параграф подобно контрафактивно предположение е напълно приемливо, тъй като едно от следствията на постулираната от Пенроуз хипотеза е ролята на контрафактивността. Но физиката е наука на доказателствата. В „Сенките на ума“ се предлага строга научна аргументация, чрез която убедено можем да приемем, че човешкият ум извършва процеси отвъд сферата на изчислимото. Действията на мозъчните механизми, които съставляват съзнателното ни поведение, не се поддават на моделиране чрез изчисление. Под „изчисление“ Пенроуз има предвид: „централизираните системи, които функционират в съгласие с еднозначни алгоритми, така и друг вид системи, които са програмирани по начин, който им позволява да се учат от опита си“¹⁰⁷. Аргументацията в подкрепа на тезата за участие на неизчислителни процеси в математическото мислене и създаването на математически симулации на мисълта, е изключително солидна и обхваща втора и трета глава от труда на британския учен. Тези аргументи не отричат функционирането на мозъка по алгоритмичен начин. Самата невронна мрежа в крайния и малкия мозък предполага изчислителността на ума. За Пенроуз гъстотата на мрежовото свързване в малкия мозък, който физиологически отговаря за автоматичното изпълнение на движения, е много по-близо до концепцията за симулация на процесите чрез изкуствен процесор. „Удивителното е това, че малкият мозък функционира изцяло несъзнателно. Той регулира прецизно нашите действия, когато ние не ги извършваме съзнателно. За него често се казва, че той е „просто компютър“, тъй като функционира изцяло под нивото на съзнанието“¹⁰⁸. Това е ситуация, при която сме непосредствени свидетели на лишена от осъзнаване изчислителност. За да направим връзка с дискутираните в параграф „Флуидност“ гледни точки, съпоставящи конкурентни възгледи между когнитивисти и енактивисти, можем да отбележим, че аргументите на Пенроуз подкрепят привържениците на концепцията за децентрализирането на ума. Същевременно това е и частична подкрепа на аргументите на Джон Сърл. Според Р. Пенроуз прочутият експеримент на Сърл „Китайска стая“ доказва, че „човекът (който не разбира китайски) извършва всяко едно изчисление, което извършва компютъра, но няма усещане, че разбира историята“¹⁰⁹. Въпреки това Джон Сърл допуска, че е възможна симулация на продуктите на разбирането. Роджър Пенроуз оспорва точно този казус. Според него **менталното качество на истинското разбиране** не може да бъде постигнато чрез компютърна симулация. Можем да отнесем дискутирания казус и към изкуството. Видяхме че Пенроуз приема функционирането на малкия мозък към чистите изчислителни процеси. Все пак

¹⁰⁵ **Пенроуз, Р.** Сенките на ума, Изток-Запад, 2020, публикувана за първи път на английски език през 1994 г. от „Оксфорд Юниверсити Прес“ (Oxford University Press).

¹⁰⁶ Пак там, с. 10.

¹⁰⁷ Пак там.

¹⁰⁸ Пак там, с. 435.

¹⁰⁹ Пак там, с. 59.

трябва да си дадем реална сметка, че в самото действие по физическото създаване на творбата, съществена роля играе фината моторика, която е станала втора природа на художника. Не можем да отречем, че несъзнателните изчислителни процедури на малкия мозък, участват активно в творческите действия на рисуващата ръка. По този повод Пенроуз задава важни въпроси: „Какъв тип изчисление поражда усещането за „червено“ например? Какви изчисления пораждат усещанията за ... „хармоничност“, „изразителност или нещо от този род?“¹¹⁰ В тази връзка британският физик дава пример с компютърни програми, които генерират на случаен принцип комбинации от изображения или знаци. За Пенроуз създадените на базата на алгоритми „произведения“, към чието мнение се присъединяваме, не изразяват нищо, тъй като програмата-създател не чувства нищо по осъзнат начин. „Разполагайки само с правила, но не и с пряко осъзнаване, един контролиран от компютър робот... неизбежно ще страда от ограничения, които не се отнасят до нас“¹¹¹.

Пенроуз доказва, че действителното упражняване на въображението няма изчислителен характер. „Ето защо „образното представяне“ ... е по-свързано с общата тема за „осъзнаването“, отколкото с нещата, които са свързани със зрителната система“¹¹². Осъзнатото разбиране в изкуството не е само процес на алгоритмично мислене, сведено до решаването на задача, при която не може да се реагира непосредствено. Формализирането чрез набор от правила частично може да замести разбирането, но крайният резултат винаги е непълен. Изкуството и естетическото чувство се явяват като непреодолима преграда пред ограничеността на системите, подчинени на изчислителни принципи на функциониране. Пенроуз забелязва, че масовото изкуство генерира голям брой еднотипни серии от подобия, които са подчинени на изчислителни вариации. Но когато е необходима художествена иновация „трябва да се прибегне до някакви *автентични* естетически критерии, чрез които да определим коя „нова идея“ има артистични достойнства и коя – не“¹¹³. Нито естетически усет, нито етически съждения могат да се постигнат по изчислителен път. Роджър Пенроуз пита: „възможно ли е да има нещо, което е несводимо до наследствеността, влиянието на околната среда и случайните фактори – един отделен от тялото „аз“, който играе ключова роля в контролирането на нашите действия“¹¹⁴? Отговорът на този въпрос дава конкретика на търсената от нас „вътрешната сфера“. Британският учен открива убедително теоретично обяснение, „**което локализира материалния носител на субективния опит**“¹¹⁵ (курсивът мой, бел. авт.). За тази цел той търси квантови състояния, които се появяват на класическо ниво на функциониране на човешкия мозък. С научната терминология на Пенроуз, това са процеси, които протичат в живите клетки, при което се наблюдават вибрации с конкретна честота, резониращи с „микровълновата електромагнитна радиация и в резултат се наблюдава квантова кохерентност в биологичен контекст“¹¹⁶. Това е осъществимо само при положение, че **търсеното квантово състояние е изолирано от средата по подходящ начин**. Възможността да се посочи място, което е изолирано от средата, е **локализация на търсената от нас „вътрешна сфера“**. В такава квантова система от биологичен тип е напълно възможно да се проявяват особеностите на квантовата физика като квантов паралелизъм, означаващ че, „няколко процеса, които са в суперпозиция, протичат успоредно един на друг“¹¹⁷. Пенроуз прави връзка с такива квантови феномени, като свръхпроводимостта и свръхфлуидността. Ако дискутираната тук физическа теория на съзнанието бъде доказана освен математически, но и по емпиричен път, то „флуидност“ няма да бъде използвана само като метафора, а и като конкретно квантово състояние на съзнанието. Друго следствие от теорията на Пенроуз е радикално преразглеждане на **ролята на контрафактичността**, проявена не само като сценарии за изграждане на модели за предстоящи действия, но като едновременно

¹¹⁰ Пак там, с. 61.

¹¹¹ Пак там, с. 79.

¹¹² Пак там, с. 78.

¹¹³ Пак там, с. 425.

¹¹⁴ Пак там.

¹¹⁵ Пак там, с. 430.

¹¹⁶ Пак там, с. 337.

¹¹⁷ Пак там, с. 376.

протичащи процеси в суперпозиция, които се редуцират до една проява на нивото на класическото възприемане на света. „Единствено в рамките на квантовата теория е възможно нереализираните възможности да оказват реално влияние върху физичен процес“.¹¹⁸ Тук под редукция се има предвид конкретна физическа категория, а именно „редукция на вектора на състоянието“. В този случай действието на съзнанието „премащабира квантовите събития, издигайки ги ... от квантово на класическо ниво“¹¹⁹. На междинните етапи, преди да бъде извършена редукция на състоянието, е налична „комплексно-претеглена комбинация от съвместно съществуващи алтернативи“¹²⁰. Това са алтернативни квантови светове, които не са отделени един от друг, взаимодействат помежду си и присъстват едновременно във физичното състояние. На класическо ниво премащабираните квантови състояния се възприемат като действителни събития, като пропускаме от възприятията си комплексно-претеглените алтернативни съчетания. Пенроуз казва, че: „строго погледнато трябва да третираме всички материални обекти като квантови системи и е въпрос на удобство да третираме големите и сложни системи като класически системи“¹²¹.

Конкретното място, на което се търси изолираната квантова система от биологичен тип, е цитоскелета на отделните неврони и по-специално, белтъкоподобни молекули със специфична конфигурация, наречени микротубули. **Като интерпретираме теорията на Пенроуз, с увереност можем да кажем, че възможната локализация на вътрешната сфера е системата от конфигурирани микротубули в цитоскелета на клетките, изграждащи невронните мрежи на човешкия мозък.** Невронната организация на мозъка и процесите, които са подчинени на съвкупността от нервните сигнали, могат да се третират по класически начин. „Функционирането на мозъка при подобни обстоятелства има изцяло изчислителен характер“¹²², което подлежи на симулация в изкуствените невронни мрежи, заложено в схващанията на когнитивистите. „При фиксирани синаптични връзки мозъкът наистина би функционирал като някакъв вид компютър, макар и такъв, снабден със случайни компоненти.“¹²³ Биологичен компютър от такъв тип не може да осигури „модел на човешко осъзнато разбиране“, което се потвърждава и от експеримента на Джон Сърл „Китайска стая“. **Контролът върху промените се осъществява от физичен процес с квантов характер. Разбирането, осъзнатото възприятие и съзнанието като цяло, функционират глобално и са част от колективни квантови феномени в голям мащаб, които са не-изчислителен процес в класически смисъл.** Квантовата кохерентност се разпростира „не само по дължината на микротубулата..., а също и през много на брой (или дори всички) микротубули в рамките на нервния цитоскелет, като по този начин те стават част от едно квантово кохерентно състояние“¹²⁴. От тази гледна точка „невроните функционират като усилвател, позволяващ на микропроцесите в цитоскелета да влияят върху органите на тялото, например мускулите“¹²⁵.

Като се позоваваме на теорията на Р. Пенроуз можем да изведем различно от наложените определения за изкуство – **изкуството е тип действие на съзнанието, което в много по-голяма степен разчита на не-изчислителните физически процеси в човешкия мозък, отколкото на конфигурирането на синтактични знаци по алгоритмичен път, включително и такива осъществени с участие на случайността.**

Художествената инвенция не се подчинява на систематична алгоритмична процедура, за разлика от шаблоните на масовата култура, експлоатирането на стереотипи в културната индустрия и неосъзнатото наподобяване на формални белези чрез набор от правила (норми).

В отделното съзнание, на нивото на изолираната от средата вътрешна сфера, локализирана в микротубулите и физическите процеси в цитоскелетите на невроните, проявени като взаимо-

¹¹⁸ Пак там, с. 293.

¹¹⁹ Пак там, с. 287.

¹²⁰ Пак там.

¹²¹ Пак там, с. 291.

¹²² Пак там, с. 394.

¹²³ Пак там, с. 395.

¹²⁴ Пак там.

¹²⁵ Пак там, с. 399.

действие между класически и квантови състояния, **художествените процеси са нелинейни комбинации от съвместно съществуващи алтернативи.**

Съзнанието на художника функционира като серия от последователни избори на един от множество варианти за разгръщане на действителността. В моментите на максимална творческа концентрация художникът не изчислява движенията на рисуващата ръка, а по-скоро проектира в своето ментално пространство паралелно съществуващи вариации на образи и усещания, без това действие да се натовазва със смисъл или мислене за решаване на задача. Неговият мозък премащабира до класическо ниво квантовите импулси на усещанията. Художникът е способен без разсъждение да превърне квантовото състояние на художественото произведение, налично само в съзнанието му, до разположено във физическата среда класически наблюдаемо събитие. Реализираните в материя художествени произведения винаги са вид апроксимация. Те са един приближителен осъзнат вариант от всички контрафактически състояния, съществуващи на квантово ниво.

От посоченото се извежда възможното приложение на дискутирания атомистичен модел, а именно да възстанови и запази подложената на редуция и апроксимация част от системата на творческия акт. С терминологията на Роджър Пенроуз, моделът възстановява влиянието на неизчислителния компонент, който е редуциран в хода на създаването на изкуство, при взаимодействието с биологията на ума и тялото, физическата, културологичната и социалната среда. От друга страна не може да се пренебрегнат и глобалните проблеми в изкуството. С думите на Мария Андиркова: „Вход е процес на децентрализация на художествения живот и приобщаване към глобалната култура. Все още в отношението център-периферия присъстват ценностни напрежения, но все по-ярко се откроява процесът на уеднаквяване на изразните средства и интернационализиране на визуалните форми.“¹²⁶ В отношението индивидуално-глобално моделът дава на индивидуалния артист инструментариум за авторефлексия, който разширява и обогатява художествената му практика със задълбочен интроспективен поглед върху процесите, които оказват влияние на формирането на личното когнитивно пространство като интра-положен свят на изкуството.

ЛИТЕРАТУРА / REFERENCES

- Адорно, Т.** Естетическа теория, Агата-А, 2002 [Adorno, T. Esteticheska teoria. Sofia: Agata-A, 2002]
- Андиркова, М.** Институционални измерения на съвременното българско изкуство в контекста на децентрализация на художествения живот. – В: Изкуствоведски четения 2007. С., БАН, 2007, с. 280–286. [Andirkova, M. Institucionalni izmerenia na savremennoto balgarsko izkustvo v konteksta na decentralizacia na hudovestvenia живот. Izkustvovedski chetenia 2007, BAN, s. 280-286.]
- Бауман, З.** Културата в глобализирания град, Нови леви перспективи, 2012 [Bauman, Z. Kulturata v globalniya grad. Novi levi perspektivi. 2012]
- Белтинг, Х.** Епилози на изкуството или историята на изкуството// Следистории на изкуството, Сфрагида, 2001 [Belting, H. Epilozii na izkustvoto ili istoriyata na izkustvoto// Sledistorii na izkustvoto, Sfragida, 2001]
- Валери, П.** Общо понятие за изкуство//Реч за естетиката и други есета, НБУ, 2011 [Valeri, P. Obshto ponyatie za izkustvo. //Rech za estetikata i drugi eseta, NBU, 2011]
- Данто, А.** Три десетилетия след края на изкуството// Следистории на изкуството, Сфрагида, 2001 [Danto, A. Tri desetiletiya sled kraja na izkustvoto// Sledistorii na izkustvoto, Sfragida, 2001]
- Дельоз, Ж., Гатари, Ф.** Що е философия?, Критика и хуманизъм, 1995 [Delyoz, Zh., Gatari, F. Shto e filosofiya? Sofia: Kritika i Humanizam, 1995]
- Лардева, Г.** Художественото произведение като автопоетическа система, Жанет 45, 2017 [Lardeva, G. Hudojestvenoto proizvedenie kato avtopoeticheska sistema. Janet 45, 2017]
- Маслоу, Е.** Към психологията на битието, Изток-Запад, 2018 [Maslou, E. Kam psihologijata na bitieto, Iztok-Zapad, 2018]

¹²⁶ **Андиркова, М.** Институционални измерения на съвременното българско изкуство в контекста на децентрализация на художествения живот. – В: Изкуствоведски четения 2007. С., БАН, 2007, с. 280.

- Мафезоли, М.** Ритъмът на живота. Вариации на постмодерни теми, Академично издателство „Проф. Марин Дринов“, 2011 [Mafezoli, M. Ritamat na zhivota. Sofia: AI „Prof. Marin Drinov“, 2011]
- Мерло-Понти, М.** Видимото и невидимото, ИК Критика и хуманизъм, 2000 [Merlo-Ponti, M. Vidimoto i nevidimoto. Sofia: Kritika i Humanizam, 2000]
- Младенов, М.** Интермедия естетически и методически аспекти, ШУ „Епископ Константин Преславски“, 2021
- Моризо, Ж.** Изкуството и съвременните естетически проблеми// Речник по естетика и философия на изкуството, Рива, 2012 [Morizo, Zh. Izkustvoto i savremennite esteticheski problemi.// Rechnik po estetika i filosofiya na izkustvoto, Riva 2012]
- Русев, Р.** Философията и структурата на модерността: Фрагменти на актуализация, София, Изток запад, 2005.
- Фром, Е.** Да бъдеш човек, Захари Стоянов, 2004 [From, E. da bydesh chovek, Zahari Stoyanov, 2004]
- Bauman, Z.** *Liquid Modernity*, 2000.
- Bauman, Z.** *Culture in a Liquid Modern World*, 2011.
- Bredenkamp, H.** *Image Acts: A Systematic Approach to Visual Agency*. Translated by Elizabeth Clegg. Berlin and New York: Walter de Gruyter, 2018.
- Borst, G, and S. M. Kosslyn.** Visual Mental Imagery and Visual Perception: Structural Equivalence Revealed by Scanning Processes. // *Memory & Cognition*, vol. 36, no. 4, pp. 849–862.
- Cools, G., and P. Gielen (eds.).** *The Ethics of Arts. Ecological Turns in the Performing Arts*. Amsterdam: Valiz, 2014.
- Dennett, D.** Intentional Systems. // *Journal of Philosophy*, vol. 68. no. 4, 1971, pp. 87–106.
- Derrida, J.** Signature, Event, Context. // *Margins of Philosophy*. Translated by Alan Bass, 1971.
- Di Pellegrino, G. et al.** Understanding Motor Events: A Neurophysiological Study. // *Experimental Brain Research*, vol. 91, 1992, pp. 176–180. DOI: 10.1007/bf00230027.
- Gallagher, S.** Are Minimal Representations Still Representations? // *International Journal of Philosophical Studies*, vol. 16, no. 3, 2008, pp. 351–369.
- Gallagher, S.** Do We (or Our Brains) Actively Represent or Enactively Engage with the World? // Andreas, K. et al. *The Pragmatic Turn: Toward Action-Oriented Views in Cognitive Science*. Strüngmann Forum Reports, vol. 18, series ed. J. Lupp. Cambridge, MA: MIT Press. 2016.
- Gallagher, S.** *Enactivist Interventions: Rethinking the Mind*. Oxford, UK: Oxford University Press, 2017.
- Gallagher, S.** *How the Body Shapes the Mind*. Oxford: Oxford University Press, 2005.
- Gallagher, S.** Interpretations of Embodied Cognition. // Tschacher, W., and C. Bergomi (eds.). *The Implications of Embodiment: Cognition and Communication*. United Kingdom: Imprint Academic, 2011, pp. 59–70.
- Gallagher, S.** Simulation Trouble. // *Social Neuroscience*, vol. 2, nos. 3–4, 2007, 353–365.
- Gallagher, S.** Two Problems of Intersubjectivity. // *Journal of Consciousness Studies*, vol. 16, 2009, pp. 298–308.
- Gallagher, S., and A. Crisafi.** Mental Institutions. // *Topoi*, vol. 28. no. 1, 2009, pp. 45–51.
- Gallagher, S., and D. Hutto.** Primary Interaction and Narrative Practice. // J. Zlatev et al (eds.). *The Shared Mind: Perspectives on Intersubjectivity*. Amsterdam: John Benjamins, 2008, pp. 17–38.
- Gallagher, S., and F. J. Varela.** Redrawing the Map and Resetting the Time: Phenomenology and the Cognitive Sciences. // *Canadian Journal of Philosophy*, vol. 33, suppl. 1, 2003, pp. 93–132.
- Gibson, J. J.** *The Ecological Approach to Visual Perception*. Houghton Mifflin, Boston, 1979.
- Gielen, P.** *The Murmuring of the Artistic Multitude: Global Art, Politics and Post-Fordism*. Valiz/Antennae Series, 2015.
- Goldman, A. I.** *Simulating Minds: The Philosophy, Psychology, and Neuroscience of Mindreading*. Oxford: Oxford University Press, 2006.
- Goldman, A. I.** “Simulation Theory: Hybrid vs Interaction-Narrative Practice“. Paper presented at a conference on Narrative Alternatives to Theory of Mind. University of Hertfordshire, July 2007.
- Goldman, A. I.** Simulation Theory and Mental Concepts. // Dokic, J., and J. Proust (eds.). *Simulation and Knowledge of Action*. Amsterdam: John Benjamins, 2002, pp. 1–19.
- Guilford, J. P.** Creativity. // *American Psychologist*, vol. 5, no. 9, 1950, pp. 444–454, <https://doi.org/10.1037/h0063487>.
- Kosslyn, S. M.** Neural Foundations of Imagery. // *Nature Reviews Neuroscience*, vol. 2, 2001, pp. 635–642.
- Malafouris, L.** The Cognitive Basis of Material Engagement: Where Brain, Body and Culture Conflate, 2004.
- Rosch, E.** Cognitive Representation of Semantic Categories. // *Journal of Experimental Psychology: General*, vol. 104, 1975, pp. 192–233.

- Roussev, R.** Global Conversation on the Spot: What Lao-tse, Heidegger, and Rorty Have in Common. // *Global Conversations: An International Journal in Contemporary Philosophy and Culture*, vol. 1, 2018, <http://philogc.org/vol-1/>.
- Roussev, R.** Global Conversations – A New Philosophical Outlet. // *Global Conversations: An International Journal in Contemporary Philosophy and Culture*, vol. 1, 2018, <http://philogc.org/vol-1/>.
- Roussev, R.** Philosophy and the Transition from Theory to Practice: A Response to Recent Concerns for Critical Thinking. // *Telos*, vol. 148, Fall 2009, pp. 86–110.
- Ward, D.** et al. Introduction: The Varieties of Enactivism. // *Topoi*, vol. 36, 2017, pp. 365–375, <https://doi.org/10.1007/s11245-017-9484-6>.
- Wheeler, M.** Minds, Things, and Materiality. // Schulkin, J. (ed.). *Action, Perception and the Brain: Adaptation and Cephalic Expression (New Directions in Philosophy and Cognitive Science)*. Palgrave Macmillan, London, 2012.