

ПЕТЕР ЦАНЕВ*

ИЗКУСТВО В ЕПОХАТА НА ОБЕКТИТЕ ИЛИ ЗАЩО ВЪПРОСЪТ
„КОЙ ВИЖДА ИЗКУСТВОТО?“ Е ПОДОБЕН НА ВЪПРОСА
„КОЙ ВИЖДА СЪЗНАНИЕТО?“

Abstract: The idea of art as a representation of the soul was followed by the idea of art as a representation of consciousness, which becomes a fundamental prototype of the infinite nature of the work of art. This is a process that began with Romanticism but found its ultimate expression in the invention of abstraction. The pursuit of higher forms of consciousness became the ultimate goal of modern art. The idea of “pure abstraction” and the invention of the “White Cube” institute are the ideal modern structures and spaces that represent the absolute models of consciousness. Historically, the greatest innovations in 20th-century art were related to the discovery of abstraction and the object. These two genres continue to dictate the development of art in the first two decades of the 21st century. The object became a main genre of Dadaism, Surrealism, New Realism, Neo-Dadaism, Pop Art, Minimalism and Conceptual Art. The post-conceptual state of art is focused on the possibility of creating “objects” that can only be talked about at the level of art. The contemporary autonomy of art objects within the realm of objects not defined as art increasingly depends on their potential as objects. In object-oriented ontology, retaining the objects of art in the reality of the objects is associated with overcoming all possible connections – a phenomenon that this ontology defines as “withdrawal”. The main thesis of the article is that at present, we exist within the objects of art. Art is a tool which we cannot exit. Consciousness of art as an object is both a phenomenal experience and a hyperobject. The existence of art as a hyperobject means that it is impossible to reach its main ontological boundaries. Under the contemporary state of art as a hyperobject, we can only interact with fragments of art, and any understanding of its unified reality always remains speculative.

Keywords: representations of consciousness in art; object-oriented ontology; art as a hyperobject

Най-необичайният въпрос, свързан с изкуството, е: Кой мисли изкуството? Този въпрос, зададен днес, в началото на ХХІ век, във времето на късната модерност, не ни позволява да си представим изкуството като самостоятелно отделена интериорност, различна от конструирането на изкуството като комплексна система. Въпросът „Кой мисли изкуството?“ е неадекватен, защото днес ние винаги мислим през силно индивидуализираните роли на съвременния човек, за когото много по-ясно звучи въпросът „Кой как мисли изкуството?“ Как мислят за изкуството експертът и необразованият зрител, малкото дете и възрастният човек, традиционно настроеният художник и радикалният авангарден артист?

* Проф. д-р изк. в Национална художествена академия, София.
Email: peter_tzanev@yahoo.com

Истинският проблем с въпроса „Кой мисли изкуството?“ е, че този въпрос е философски. Това е въпрос, който е обърнат към природата на това как мисли самото изкуство, а не към възможностите за едно или друго индивидуално позициониране в система от взаимодействия. Скритият проблем с въпроса „Кой мисли изкуството?“ е, че късната модерност не допуска реторичното задаване на такъв общ фундаментален въпрос, свързан с трансценденталната необходимост от интуиция за изкуството, която идва извън пределите на субекта. Една от причините за това е, че тази късна модерност е силно психологизирана модерност. Това, което „мисли“ и „работи“ вътре в изкуството, са механизмите, които нашето разбиране за самите нас, за другите и за света е допуснало да присъства там, като все повече това присъствие е опосредствано от знанията и езика на различните науки.

Въпросът „Кой мисли изкуството?“ е изключително сериозен и важен като момент на задържане, от който започва разбягването на всички възможни подвъпроси и отговори. Същевременно този въпрос е свързан с въпроса „Кой вижда и контролира образите?“

Модерното изкуство е създавало свои модели както на перцептивното, така и на психичното. Американският историк на изкуството Дейвид Джоуслит в своята книга „След изкуството“ поставя проблема за възможното бъдеще на изкуството след „епохата на образите“ и след „епохата на изкуството“ в една нова „епоха на форматирането“, която се занимава със „сложните комуникативни способности на образите“. Джоуслит визира прочутата формулировка на немския историк на изкуството Ханс Белтинг, който в своята книга „Образ и култ. История на образа преди епохата на изкуството“ дефинира две епохи, разделени от появата на творбата на изкуството: епоха на образите и епоха на изкуството (Belting 1994). За Белтинг образите в епохата на изкуството са свързани с правилата на изкуството и дешифрирани от гледна точка на тези правила, са представени като обект на размисъл, а не на поклонение. Така взаимодействието между възприятие и интерпретация в изкуството е зависимо от някой, който знае правилата на играта. В тази връзка Джоуслит заявява следното: „Как творбата на изкуството се свързва с личността? През последните няколко десетилетия историята на изкуството е разработила два модела за този тип връзка: перцептивен, който се фокусира върху оптичното възприятие като форма на знание, и психологически, който се грижи за това как творбата на изкуството създава динамика от идентификации между личностите и образите. Валидни, както всички останали, тези подходи обикновено са базирани върху зрителя, и начина, по който той владее своя опит, както и своята субективност. Такова предположение за себе си, като собственост, естествено отговаря на тип творба на изкуството, която също е определяна като собственост (което е съвременната норма)“ (Joselit 2012: 60).

Въпросът за това кой притежава образите е фундаментален, когато се опитваме да отговорим на въпросите какво поражда и контролира представите за изкуството и представите за творба на изкуството. Задържането на

образите в пространството на индивида разширява потенциала на индивида за експериментална дейност, която е базирана върху образите. Тук е удачно да се припомни, че режимът на образите, който Белтинг определя като „епохата на частния образ през късното средновековие“, се характеризира според него освен с нови изразни средства и с нов тип религиозности, но също така и с нов вид частно владение на образите. Появата на двата вида образи отбелязва нулевата точка на историята на изкуството. Според Белтинг не става дума за разделянето на образите на религиозни и сакрални. Образът става прозорец, в който може да се появи портрет както на светец, така и на член на семейството. Новият образ е даден на разположение на художника, който може да го създава според вътрешните си представи и фантазии. Разгледан в такава светлина, той става негова идея и творение. В същото време новият образ е подчинен на общите природни закони, които включват оптиката и цялата област на сетивното възприятие. Белтинг смята, че между полюсите на подражаване на природата и въображението на художника възниква ново разбиране за образа, а именно разбиране като за изкуство и около 1500 г. образите се оказват в двусмислено положение и започва тяхното признаване като произведения на изкуството (Belting 1994).

Може да се каже, че постъпателната модерна психологизация на изкуството е пряко свързана с еманципирането на индивида като собственик на опит и психологически състояния, основани върху експериментирането с образите. Разпознаването на образите е част от тяхното минало, като тяхната непонятност остава на бъдещето. Това, което извършваме с образите в настоящето, е това, което не им принадлежи. Ние не само развиваме нови способности за възприемане на образи, но търсим да открием местата и центровете на тяхното притежание. Това, което ни вълнува, освен самите образи, е новата същност на притежателите на образи и новите начини на тяхното притежание. В тази връзка е много важно как изкуството взаимодейства с идеята за личността като единен притежател на психологически състояния и действия. Появата и развитието на психологическия субект в изкуството се отнася не само до осъзнаването и представянето на различни психологически зависимости, а преди всичко се отнася до появата на психологическия човек, разбиран като „собственик на психологически състояния“. Според Белтинг предмодерните образи трябва да бъдат разглеждани като персонажи, анимирани от ритуали. Хармоничното съжителство на образите с изкуството, според него, преживява своето величие между 1500 и 1800 г., когато художниците постигат съгласие и пълноценна връзка както с божествените, така и с останалите значения на образите. Белтинг смята, че кризата на образите след 1800 г. е свързана с метафизичните претенции на изкуството и със стремежа за създаване на модерни шедеври като профанен еквивалент на култовия образ (Belting 2001).

С настъпването на модерната епоха започва диференцирането на образите и разпределянето им в различни дисциплинарни области. В изкуството

образите запазват специфична независимост и свобода, като задълбочават своята феноменологична и перцептивна диференцираност в традицията на „изкуството като естетика“ и своята все по-силна дискурсивност по отношение на „изкуството като историческа онтология“.

В центъра на новите образи е „естетическият бог“ – фундаментален проект, изобретен като ново модерно измерение на невидимото. Върховенството на неговото съществуване се търси и доказва посредством създаване на всеобхватни естетически системи. Естетическият бог разкрива своите претенции за могъщество най-вече чрез формирането и изясняването на категории, в които се появяват и изчезват образите и обектите на изкуството. Метафизичните параметри на категории като възвишено, красиво, чудовищно и безобразно разширяват и свиват по драматичен начин човешките желания и способности за притежаване на образи. Имперсоналният бог на естетиката поражда „модерната система на изкуството“ с нейните вътрешни теологични йерархии и метафизични стремежи към съвършенство и абсолют. Имперсоналната същност и присъствие на това, което наричам „естетически бог“, въздига институционалния феномен на музея като храм на изкуството без жреческа каста, независимо от жреческата реторика и претенции на познавачите и експертите на изкуството. Тук е важно да се отбележи, че няма религия без жреческа каста. Единственото изключение е религията на гръцкия полис, за която Валтер Буркерт заявява: „Гръцката религия може да бъде наречена религия без жреци: не съществува жреческа каста като затворена група с установена традиция, обучение, инициация и йерархия, и даже при постоянно установените култове няма *disciplina*, а само обичаи, *nomos*“ (Burkert 1985: 95).

Тази особеност на класическата гръцка култура и религия като отворен модел на преклонение предопределя интереса на естетиката към античните идеали и обяснява защо, въпреки многото предпоставки в тази посока, естетиката все пак не започва да функционира като втора религиозност.

Имперсоналният метафизичен характер на естетическите категории и понятия създава ново въображаемо пространство, в което отново могат да съжителстват заедно образи с магически, митологически, теологически и чисто светски или научни претенции. В случая най-важното е, че естетиката изобретява нов „безопасен“ начин за притежаване на образи и предмети. Този нов метод и формулираната от Кант негова автономност, за разлика от етичните и познавателни практики, възлага на изкуството специална категория опит. Основна характеристика на този опит става това, което психологическата естетика ще определи като „психологическа дистанция“, а философската естетика – като „естетическо отчуждение“.

В своята прочута статия „Психичната дистанция като фактор в изкуството и като естетически принцип“ британският философ Едвард Бълоу дефинира психичната дистанция като дистанция между нашата собствена личност и нейните чувства. Според Бълоу съществуват две различни условия, които влияят върху степените на дистанция във всеки определен случай:

тези, които се съдържат в обекта, и тези, които са осъзнати от субекта. Тяхното взаимодействие обяснява многообразието от естетически преживявания, като загубата на дистанция, независимо на кое от двете условия се дължи, означава загубване на естетическото възприятие. Бълоу определя два начина за загубване на дистанцията: „скъсяването на дистанцията“ и „увеличаването на дистанцията“. Основната идея на Бълоу е, че за да стане възможно естетическото преживяване на даден обект, ние трябва да поддържаме психична дистанция между себе си и него. Дистанцията е това психично състояние, при което като зрители разбираме, че нашите лични емоции и потенциалът на нашите действия не са ангажирани директно с обекта на естетическото възприятие (Bullough 1912: 87–118).

Американският философ Джей Бърнстейн твърди, че опитът на изкуството (като „естетически“) е опит на изкуство, което е загубило своята сила да казва истината. „Тази загуба – заявява Бърнстейн – няма значение как е теоретизирана или обяснена, аз наричам „естетическо отчуждение“, тя обозначава отчуждението на изкуството от истината, което е следствие от това, че изкуството е станало естетическо, ставане, което може да бъде напълно консумирано само в модерните общества“ (Bernstein 1992: 4). Бърнстейн посочва, че в исторически план разделянето на естетическите и познавателните претенции настъпва с появата на модерността и става аксиоматично за философската естетика: Кант нарича това автономия, Хегел го определя като край на изкуството, Хайдегер като онтологичната липса на вкорененост на изкуството, Адорно го теоретизира като парадокс на изкуството. Самият Бърнстейн развива собственото си разбиране за това разделение на естетиката от познанието от гледна точка на това, което той нарича „отчуждаване на изкуството от истината“.

Изкуството в своя стремеж да формулира изцяло нов вид опит с естетически термини неизбежно се насочва към преразглеждане на модерната субективност. Трябва да се каже, че психологическата естетика възниква и се саморазпада като противоречива теоретична област именно защото не съумява да отговори на въпроса, как може да бъде инструментализирана модерната субективност за целите на изкуството. Може да се каже, че спектърът от модерни психологически технологии на субекта се превръща в скрит център, около който през целия XX век неосъзнато гравитира новата същност на твореца. Естетическата автономия на субекта замества фигурата на божествения творец като откривател на божествената същност на образите с фигурата на гения като център, от който започва чистата автономност на образите, породена от абсолютната свобода на продуктивната креативност. Постепенно философските парадокси на естетическата автономност ще бъдат заменени с психологически. От една страна, философското митологизиране на естетическата автономност довежда до идеализиране на предрекливната субективност и завръщане към доктрината на Баумгартен за естетиката като сетивно познание, а от друга страна – до абсолютизиране на ролята на „естетическия режим на изкуството“ в неговите политически из-

мерения. Баумгартен разглежда сетивата като активни генератори на смисъл, а не само като пасивни рецептори на усещания и издига тезата, че познавателната способност чрез сетивата има своя собствена значимост, която не може да бъде преведена в рационални термини. Като „философия на сетивното познание“ естетиката не е просто философия на изкуството, а начин да се разбере действителността, която е вкоренена в сетивния опит и репрезентации. Налице е „логика на сетивата“, която е „един от централните обекти на естетиката“. От своя страна френският философ Жак Рансиер определя естетическия режим на изкуството като процес, при който се извършва разделяне на сетивното и отделяне на естетическия опит като автономен, а художествената практика като хетерономна. Рансиер пише: „Естетическия режим на изкуството е режим, който ясно идентифицира изкуството в единствено число и го освобождава от всякакво специфично правило, от всякакви йерархии на изкуството, предметно съдържание и жанрове“ (Rancière 2004: 29).

Относно вярата, че теоретизираната от Кант автономия на естетическото съждение се явява философската база на автономията на изкуството, Питър Озбърн отбелязва следното: „При идентифицирането на „естетическата“ значимост на обектите с тяхното въздействие върху субекта като изцяло рефлексивно съждение, Кант едновременно разширява естетическото, отреждайки му централна роля в метафизиката на субекта, и заедно с това го откъсва от всяка възможна метафизика на творбата на изкуството като самодостатъчна или „автономна“ крайност“ (Osborne 2013: 43). Озбърн смята, че възгледите на Кант не могат да осигурят концептуална основа за описание на автономията на художествената творба, защото Кант не разполага с онтологична концепция за творба на изкуството. Онтологичното отграничаване на творбата на изкуството става теоретичен принос на Йенския романтизъм и спекулативната традиция, с която започва „философската сакрализация на изкуството“.

Терминът „философска сакрализация на изкуството“ е свързан с творчеството на френския философ Жан-Мари Шефер, който в своята книга „Изкуството на модерната епоха“ обяснява легитимиращата криза в съвременното изкуство като резултат от забавеното действие и ефект, който продължава да има философското сакрализиране на изкуството, започнало с Романтизма в края на XVIII век (Schaeffer 2000). Според Жан-Мари Шефер практикуването на „естетиката като философска доктрина“, което е замърсило връзката между изкуството и естетиката, се дължи не само на амбицията на философията, но и на романтичната религия на изкуството, която превръща изкуството в начин за достигане до даден вид истина, която претендира, че е в състояние да задоволява екзистенциалните човешки потребности. Идентифицирането на изкуството като вид философия, което Жан-Мари Шефер определя като „спекулативна традиция“, тръгваща от Йенския романтизъм до Хайдегер, не разбира изкуството от самото начало и помага на философите да си мислят, че имат право да легитимират изкуството и да

обосновават неговата практика. Шефер предлага скъсване със спекулативната традиция, която обвързва изкуството с философията, и доколкото изкуството има най-разнообразни функции, например утилитарни, магически, религиозни, политически и т.н., а не само естетически, Шефер настоява за диференциране на изкуството от естетиката и защита на „лаицизма“ срещу романтичната религиозност, като твърди, че художественото удоволствие, а не откровението, е източник на истинската стойност в изкуството.

Философска основа на „автономната претенция на изкуството“, отбелязва Озбърн, става не автономията като вид съждение (Кант), нито автономията на ниво поява на илюзия за самоопределяне на обекта на естетическото съждение (Шилер), а изкуството като онтологично различен обект на опита и място на автономно производство на смисъл и различна модалност на истината. Това става възможно, когато Новалис пренася предложената от Фихте абсолютизация на субекта върху творбата на изкуството и превръща изкуството във форма на презентация на истината и „представяне на непредставимото“. Според Озбърн в случая става дума не за „естетически режим на изкуството“, а за „свръхестетически художествен режим на истината“. Озбърн смята, че като продукт на изместване на структурата на един привидно неразрешим метафизичен проблем (безкрайната рефлексивност на самополагания се субект) в един специален вид обект (изкуството), автономната творба на изкуството става както нередуцируемо концептуална и метафизична в своята философска структура, така също и историческа и „естетическа“ в своя начин на проявление.

Автономността на образите в изкуството циркулира между предизвикателствата, които се съдържат, от една страна, в стремежа към пределната чистота на абсолютната творба на изкуството, а от друга страна, в желанието за всеобхватно овладяване на хибридността, заложено в идеята за тоталната творба на изкуството. Противоречивото напрежение между тези две крайности разкрива неизтощимо желание за експериментиране с непредставимата същност на образите и постоянната необходимост от изобретяване на нови видове реторични субективности.

Модерното изкуство е свързано с психологическо насилие. Може да открием това от агресивния триумф на чистото перцептивно насилие до примамващата неопределеност и дезориентираност на процедурите по метафизизиране на оптичeskото. Образът в модерното изкуство е миражна конструкция, която отвежда към култа на индивидуалното преживяване. В този смисъл модерните художници неизбежно влизат в ролята на виртуози и експерти по преживяване на образите. Обстоятелство, което автоматично ги превръща в психологически виртуози, независимо дали са ангажирани с насилственото изразяване и проявяване на субективността или точно обратното – с формите и стратегиите по нейното дематериализиране и демистифициране.

Образите в изкуството извървяват своя път от анимирани персонажи през имперсонални онтологични структури до спекулативни психологически ситуации. Фигурите, които ги придружават по този път, са свързани със

съществуването съответно на различни видове субекти на изкуството: магически, митологични, религиозни, метафизични и психологически.

Според американския философ и теоретик на изкуството Томас Макиавели идеята за изкуството като репрезентация на душата остава водеща за западното изкуство повече от две хилядолетия (McEvelley 1999: 39). През Средновековието и Ренесанса хармоничното съжителство между живописата и скулптурата е свързано с изкуство, което представя човека като внушение за съществуване на душа вътре в тяло. Вътрешното духовно значение и същност на творбите на изкуството е основна характеристика на западното изкуство. Макиавели твърди, че акцентът върху присъствието на душата остава обединяващ принцип на европейското изкуство от Ренесанса до Втората световна война, защото настояването върху първенството на душата изпълнява психологическите функции да защитава фигурата от обстоятелствата на нейната собствена дейност. Присъствието на душата вътре във фигурата е оправдание за всичко, което може да се случи с фигурата във външния свят. Фигурата е закриляна от култа към гения, който според Макиавели е късна версия на култа към светците, в контекста на който всяка творба на изкуството, докосната от ръката на гения, има стойност на свещена реликва. Метафизичната същност на творбата е свързана със способността на художника да създава неща, които са свързани с безсмъртието. Художникът-гений, казва Макиавели, е нещо като полубоговете в гръцката митология и като светците в християнството. Чрез практикуването на изкуството си той става закон за себе си, става недосегаем и другите хора не могат да го съдят (McEvelley 1999: 45). През романтичната епоха творецът-гений има непрекъснат контакт с творбите на изкуството като с чудеса и става като тях – става „прекрасна душа“.

Фридрих Шилер е първият, който теоретизира сериозно концепцията за „красивата душа“ като естетическо понятие през 1795 г., когато разглежда естетическата видимост като потребност, която съществува във фино настроената душа. Красивата душа е централна фикция в Шилеровата чиста естетическа страна на бъдещето, където красивата душа е естетически еквивалент на идеалната психологическа душа (Цанев 2017: 22).

Фигурата и формите в изкуството продължават да съществуват като затвор и гробница на душата до момента, в който живописата от неопластицизма до абстрактния експресионизъм открива абстракцията, която бележи пълното обръщане към чистата духовност. Другият път е свързан с откриването и развитието на обекта. За Макиавели съмнението превръща скулптурата в обект, като редимейд представлява най-парадигмалният критически обект и най-радикалният метафизичен жест.

Едва ли е случайно едновременното пораждање на идеята за психичната реалност и идеята за чистата абстракция. След идеята за изкуството като репрезентация на душата идва идеята за изкуството като репрезентация на съзнанието, която става основополагащ прототип за безкрайната същност на творбата. Процес, който започва с романтизма, но намира своя краен из-

раз в изобретяването на абстракцията. Висшите форми на съзнанието стават крайната цел на модерното изкуство. Идеята за „чистата абстракция“ и изобретяването на института на „белия куб“ се превръщат в идеалните модерни структури и пространства, които олицетворяват абсолютните модели на съзнанието. В исторически план най-големите открития на изкуството през XX век са свързани с откриването на абстракцията и на обекта. Тези два жанра продължават да диктуват развитието на изкуството и в първите две десетилетия на XXI век. Обектът се превръща в основен жанр на дадаизма, сюрреализма, Новия реализъм, неодадаизма, попарта, минимализма и концептуалното изкуство.

Постконцептуалното състояние на изкуството в най-висша степен се фокусира върху възможността за създаване на „обекти“, за които е възможно да се говори само на нивото на изкуството. Съвременната автономия на обектите на изкуството в реалността на обектите, които не са дефинирани като изкуство, все повече зависи от запазването на тяхната потенциалност именно като обекти. Задръжането на обектите на изкуството в реалността на обектите според обектно-ориентираната онтология е свързано с преодоляване на всяка възможна връзка – явление, което се определя като „оттегляне“.

Днес съществуваме вътре в обектите на изкуството. Изкуството е инструмент, от който не можем да излезем. Съзнанието за изкуството като обект е едновременно феноменален опит и хиперобект. Съществуването на изкуството като хиперобект означава, че е невъзможно да достигнем до неговите основни онтологични граници. При съвременното състояние на изкуството в качеството му на хиперобект може само да взаимодейства с отделни негови фрагменти и всяко разбиране за неговата реалност остава винаги спекулативно. Според Тимоти Мортън хиперобектите са обекти с потапящи, феноменологически елементи и ние съществуваме вътре в тях и се чувстваме психически, социално, естетически и политически залепени за тях, където и да отидем (Morton 2012: 133). Хиперобектите са откритията на модерността: икономическите сили, несъзнаваното, еволюцията, биосферата, глобалното затопляне. Първо ги откриваме на нивото на нашите инструменти, а след това осъзнаваме, че сме вътре в тях.

През 1841 г. Лудвиг Фойербах ще заяви, че „човек е нищо без обектите, които изразяват неговата същност“ (Feuerbach [1841] 1957: 3), а 150 години по-късно американският философ Артър Данто ще каже, че: „обектите доближават нулата, когато тяхната теория доближава безкрайността“ (Danto 1986: 111). Въпросът, който може да бъде зададен днес, е: Какъв е психологическият медиум на реалността в контекста на съвременното изкуство? Как съвременното изкуство реагира на умножаването на новите форми на реализъм във философското мислене, които биват обединени от напредъка в науката и по-специално в невронауките (напр. работата на Томас Метцингер, Даниъл Денет, Дейвид Чалмърс, Патриша Чърчленд), спекулативния реализъм/материализъм на Рей Брасие, Куентин Мейясу, Катерина Колозо-

ва и обектно ориентираната философия на Грeъм Харман и Тимъти Мортън (виж Станимир Панайотов 2016).

Обектът на изкуството съществува като интервенция, като нещо, което никога не би съществувало без мисленето на художника и неговите вярвания и понятийни категории. Може да се каже, че обектът на изкуството е винаги проекция на очаквания, свързани със света като явление, което може да се появи само под формата на изкуство. Една от най-големите революции в изкуството на XX век се случва, когато мисленето в категориите на изкуството става мислене, което превръща обекта на изкуството в психологически процес. Процес, при който всичко, което бихме могли да си представим като обект на изкуството, става част от неизследван психологически механизъм. Сякаш обектът на изкуството възниква, за да прекъсне внезапно достъпа на образите и думите до представите за нещата, с които изкуството ни занимава. Психологическият обект в изкуството застава между това, което Белтинг нарича желанието за образи, което предхожда изобретяването на съответните посредници – а именно желанието за одушевяване на телата (Belting 2005: 307), и възприятията на самото изкуство, които осигуряват присъствието на образите. Психологическият обект в изкуството не е тяло, което желае образи. Психологическият обект в изкуството е нов вид медиум, който желае да наблюдава и изучава тези, които го наблюдават през възприятията на изкуството.

Да виждаш себе си като виждащ, е централна рефлексивна фигура на модерността, която проявява своя най-чист израз във философията на Фихте и в живописата на Каспар Давид Фридрих в началото на XIX век. Тази рефлексивна фигура намира своето продължение в най-радикалния въпрос, който модерното изкуство съумява да постави, а именно – какво е да виждаш себе си, като виждащ, направляван от изкуството?

Обектите на изкуството след появата на спекулативния реализъм и обектно ориентирана философия на изкуството се случват едновременно извън мисленето за изкуството и извън опознаването на обектите като разбираема част от света около нас. Тези обекти се случват като достъп на нашето съзнание до феноменалната независимост на определен вид взаимодействия между обектите, които пораждаат нови обекти. Тези нови обекти са „блуждаещи“, „отклоняващи се“ от обичайните режими на възприятие. Това са обекти, които се появяват като временни конфигурации. Те имат илюзорна същност и не могат да бъдат подкрепени от наративни структури на комуникация или от концептуални форми на репрезентиране. Това са обекти, които постоянно оттеглят своето присъствие. Тяхната поява в нашето съзнание зависи от това, доколко сме блокирали „социалния мозък“ на частите, от които са съставени и доколко успяваме да ги следваме и задържаме като автономни конфигурации, които имат своя собствена визуална „теория на ума“ (Цанев 2018).

Изкуството е първичен инструмент за запазване и съхраняване на човешката психична реалност. Може да определим изкуството като екстерна-

лизирана форма на съновидение, която се активира от обектите на свръхвизуалното. Веки образ и всеки обект на изкуството съдържа скрита в себе си виждаща субстанция. Въпросът „Кой вижда изкуството?“ е сходен с въпроса „Кой вижда съзнанието?“ (Цанев 2017: 214–215). В изкуството винаги присъства някакъв невидим наблюдател, който не е представен, но който се явява част от самото визуално преживяване.

ЛИТЕРАТУРА

- Панайотов, С. 2016. *Спекулативен реализъм, обектно ориентирана философия и визуални изкуства*. Лекция от програмата „Въведение в съвременното изкуство“. Фондация „Отворени изкуства“ и SARIEV Contemporary; file:///E:/ART/ART-2018/AESTHETICS/Vavedenie.handout.Panayotov.pdf
- Цанев, П. 2017. Съвременното изкуство и идеята за визуалното безсмъртие. // *Философски алтернативи*, 4, 16–37.
- Цанев, П. 2017. Внутренний наблюдатель и непредвидимое психологическое тело. // Никитин, В., Цанев, П. 2017. *Образ и сознание в арт-терапии*. София: НХА, 214–215.
- Цанев, П. 2018. *Екскурсивни обекти*. Изложба-лекция върху въпросите на обектно-ориентираната онтология. София: Галерия Credo Bonum.
- Belting, H. 1994. *Likeness and Presence: A History of the Image before the Era of Art*. Chicago: University of Chicago press.
- Belting, H. 2001. *The Invisible Masterpiece*. London: Reaktion Books.
- Belting, H. 2005. Image, Medium, Body: A New Approach to Iconology, *Critical Inquiry*, Vol. 31, No. 2.
- Bernstein, J. M. 1992. *The Fate of Art: Aesthetic Alienation from Kant to Derrida and Adorno*. University Park, PA: Pennsylvania State University Press.
- Bullough, E. 1912. Psychological Distance as a Factor in Art and as an Aesthetic Principle. // *British Journal of Psychology*, Vol. 5, 87–118.
- Burkert, W. 1985. *Greek Religion*. Harvard University Press.
- Danto, A. 1986. *The Philosophical Disenfranchisement of Art*. New York, Columbia University Press.
- Feuerbach, L. [1841]. (Das Wesen des Christentums). *The Essence of Christianity*. New York: Harper & Row, Publishers, 1957.
- Joselit, D. 2012. *After Art*. Princeton and Oxford: Princeton University Press.
- McEvilley, T. 1999. *Sculpture in the Age of Doubt*. New York: School of Visual Arts: Allworth Press.
- Morton, T. 2012. Art in the Age of Asymmetry: Hegel, Objects, Aesthetics. // *Evental Aesthetics 1*, N. 1, 121–142.
- Osborne, P. 2013. *Anywhere or Not At All: Philosophy of Contemporary Art*. London and New York: Verso.
- Rancière, J. 2004. *The Politics of Aesthetics*. London: Continuum.
- Schaeffer, J-M. 2000. *Art of the Modern Age*. Princeton: Princeton University Press.