
ИЗМЕРЕНИЯТА НА ЕСТЕТИЧЕСКОТО В НОВИ ПРЕВОДИ

НИКЛАС ЛУМАН* ОБОСОБЯВАНЕ НА ИЗКУСТВОТО. АВТОНОМНОСТТА НА ИЗКУСТВОТО¹

Abstract: In the following two texts, Niklas Luhmann discusses the emergence and the differentiation of art as a social system. This process begins during the Renaissance and reaches its full-scale development with Romanticism, around the end of the 18th century. Of central importance is Luhmann's account of communication, understood as behavior coordinated by symbolically generalized social codes. The German sociologist analyzes how the system of art functions today and criticizes the meaning that the concepts of "artist" and "spectator" have acquired in the Modern Age.

Keywords: sociology of art; system theory; art history; Niklas Luhmann.

Социологическата теория на Никлас Луман (1927–1998) преследва амбициозната цел да опише модерното общество, като във фокуса на изследователския интерес са застанали опериращите самостоятелно, без допирни точки помежду си „функционални системи“: право, икономика, наука, политика, изкуство. На последното немският социолог посвещава немалко свои текстове, както и книгата „Die Kunst der Gesellschaft“ („Изкуството на обществото“) от 1997 г. Прилагането на понятийния апарат от кибернетиката и биологията върху този исторически по своя характер предмет често пъти придава абстрактно и контраинтуитивно звучене на твърденията на Луман, но именно тук се проявяват силата и обхватът на неговата теоретична мисъл. Представените тук два доклада, също от 1997 г., предлагат историческа реконструкция на възникването и обособяването на изкуството като социална система.

В българския случай социализирането на идеите на един от големите социолози на XX век е закъсняло и затова толкова по-наложително. Внимателният прочит не на последно място ще онагледя евристичния потенциал, но и лимитите на теоретизирането (независимо дали то се извървява от социологическата или от друга научна перспектива) в сферата на изкуството. При цялата им привлекателност и парадоксалност, идеите на Луман следва да бъдат проверени именно от гледна точка на въпроса, доколко са в състояние да обхванат и обяснят особеностите и противоречията на изкуството в нашата съвременност.

* Никлас Луман (1927–1998).

¹ И двата текста са преведени от: Luhmann, N. 1997. Ausdifferenzierung der Kunst. // Institut für soziale Gegenwartsfragen Freiburg i. Br. und Kunstraum Wien (Hg.) *Art & Language & Luhmann*. Wien, 133–148. – Б. пр.

ОБОСОБЯВАНЕ НА ИЗКУСТВОТО

Уважаеми дами и господа,

Докладът ми носи заглавието *Доклад*. Не бе по-различно и у останалите, които говориха. Предполагам, че по този начин скрито се напомня за обстоятелството, че тук тематизираме позоваването върху себе си. Освен това, ще очакват да кажа нещо относно изкуството, а ето къде започват трудностите. Не прилежавам професионална специализация, нито в сферата на историята на изкуството, нито във философската естетика, нито що се отнася до модерните дискусии, протичащи все по-интензивно из художническите среди. Не съм също така и социолог на изкуството, интересувам се всъщност от теория на обществото и мисля, че социологията до този момент е възприемала последното твърде едностранчиво, или от гледна точка на икономиката, или на политиката, в качеството им на налагащи се с помощта на държавата функционални области. Смятам, че твърде прибързано сме предоставили определени неща на специалистите, като например религията, семейството или също така изкуството. Ако човек се интересува от теория на модерното общество, а върху това всъщност е поставен акцентът на моята работа, то няма как да не се обърне внимание на една до такава степен важна социална сфера, каквато е изкуството. Основна идея на въпросната теория е, че в модерното общество силно различаващите се една от друга области като изкуство и икономика, или наука и религия могат да бъдат изследвани с помощта на сравнително единен набор от критерии. За целите на това начинание би могло да ни послужи например понятието *функция*. С други думи, аз се опитвам да проуча различните функционални системи, а в момента именно изкуството е застанало във фокуса на моя интерес и ще се опитам, от една страна, да приложа върху него онези критерии и понятия от правото и науката, с които си служа, но, от друга страна, при нужда и да ги модифицирам, в случай че се окаже, че не се получава, ако обектът на моето изследване започне да оказва съпротивление.

Що се отнася до тези два доклада, то аз реших да разделя темите, но във всеки случай целта ми е да вкарам в употреба един по-абстрактен системно-теоретически инструментариум. Днес под заглавието *Обособяване на изкуството* ще започна с един исторически анализ и ще поставя въпроса за това, в какво се състои проблемът. Как всъщност се е стигнало дотам, че вършим някакви неща и говорим за „изкуство“? След това ще направя опит да поставя в донякъде нова светлина или да опиша по нов начин, от системно-теоретична гледна точка, тезата за автономията на изкуството в качеството ѝ на резултат от процес на диференциране.

Първото разсъждение се разгръща, както следва: как всъщност сме стигнали до днешното изкуство и как сме попаднали в една – сама по себе си напълно невероятна – ситуация, в която изкуството се влияе единствено от самото себе си и от нищо друго? Основната идея тук е, че е имало различни опорни контексти, които един след друг са се сменяли, винаги по пътя към едно все поразширяващо се свободно пространство, докато най-накрая в Романтизма е станало ясно, че на изкуството повече не са нужни никакви опори. Така и са се

появили всичките проблеми. Мисля, че началният гласък с оглед историята на изкуството, такава каквато я познаваме, се е изразявал в проблематизирането на сакралните обекти или в разчупването на представата, че изкуството е симулакр, нещо, което може да бъде обожествявано, в което е локализирано свещеното, което трябва да бъде обект на почит. Този сакрален обект, този симулакр дълго време е бил предмет на внимание – но онова, което всъщност е интересно от гледна точка на историята на изкуството е, че на него все повече започва да бъде приписвана възпитателна и поучителна функция. Ако хората не са могли да четат, е трябвало поне да могат да гледат изображения. Например в Палермо има такива мозайки или пък подовата мозайка в Ортранто, където ясно се вижда, че е играела роля възпитателната функция. Ако е налице програма за генериране на църковното знание под формата на визуални образи, то възниква нуждата да бъдат разработени съвсем нови идеи, защото в дадения случай не е достатъчно да се копират стандартизирани обекти, а има наратив, който трябва да бъде разказан като част от реалността. При превръщането на религиозната вяра в картинни идеи за първи път се достига до известна автономизация на изкуството, като логиката винаги гласи, че хората вече знаят за какво става дума и че то единствено трябва да им бъде напомняно.

Във втората фаза на това развитие възниква тенденцията специфичното инструментализиране на изкуството от страна на църквата да бъде допълнено от система на патронаж, т.е. сега имаме владетелски дворове, явяващи се патрони на изкуството и красящи се с творци, а за целта трябва да бъдат формулирани определени критерии за избор. Първият въпрос е, как се е стигнало дотук? Разполагам с една сравнително спекулативна теория, според която множеството малки владетелски дворове в Италия, в която по онова време не съществува национално обединение, са имали различни проблеми в сравнение с положението във Франция, където за осъществяването на политически цели винаги са били налични доста пари, натрупани от търговията, също така вече и от страна на банковото дело. Докато в националния контекст средствата са могли да бъдат пренасочвани от локалните фактори, например от градските съвети, към възможността да се упражнява влияние на национално ниво, да кажем чрез купуване на чиновнически постове, в Италия нещата протичат различно. Мисля, че тук е залегнала възможността да бъдат мобилизирани пари в името на обекти на престиж, обекти на изкуството. Във всеки случай от XIV век нататък съвсем ясно се вижда, че то оперира в рамките на система на патронаж и постепенно започва да присвоява престижа, който възплъщава. Поставя се въпросът за репутацията на отделните творци, възникват ситуации на конкуренция, възможно е приемане сред редиците на двора и в съсловието на *familiaries*, т.е. на роднините в качеството им на доверени лица, които са имали директен достъп до владетеля, ползвайки се с правото да бъдат освободени от данъци и гилдийна принадлежност. Ето как възниква прослойка от привилегировани, които или разполагат с пари по рождение, или се сдобиват с престиж с помощта на патронажа. Ако се зачетем в съответната литература, то ще видим, че от средата на XVI век нататък интересът се насочва към сравненията в ранга, важното е да се каже

дали флорентинската живопис е по-добра от венецианската или дали Рафаел и Микеланджело са водещите величини, или дали поезията и живописата са истинските изкуства. От социологическа гледна точка интересното тук е, че въобще се мисли според система от рангове, което естествено съответства на тогавашното общество, и че постепенно се появява нуждата от критерии за присъждане на въпросните социални позиции: трябва да може да бъде обосновано, защо едно живописно творчество е по-добро от нечие друго.

Мисълта ми е, че първата теоретична дискусия върху изкуството е била възможна или в областта на техническата перспектива, или се нуждаела от нови термини, с чиято помощ да могат да бъдат формулирани критерии. Така например през XVI век на мода идва понятието *копнеж*. Или пък рисунката: наблюдава се смайващо разширяване на този термин, като на практика започват да я отнасят до качеството на цялостното художествено произведение. Или една дискусия, чийто предмет, от една страна, са пропорциите, а от друга – орнаментите. Може ли да се предложи аргумент за допълнителната необходимост от орнаменти в случай че са налице правилни пропорции? Защо изкуството да се нуждае, бихме могли да кажем в един глас с Дерида, от *supplement*, от добавка, ако като пропорция то вече е съвършено? Днес тази дискусия занимава главно специалистите, а тя е първият случай, при който става ясно, че не е водена с понятия, привнесени от говоренето за социални слоеве или за аристокрация. Наистина, художниците също се стремят да станат аристократи и доста от тях получават благороднически санове, обаче като цяло, от гледна точка на обществените прослойки и на тяхната структура, тук не е бил пожънат особен успех. Имало е, разбира се, елементи и на аристократична етика, например: „Не работим за пари, а хубавото на нашия патрон е, че ни възнагражда със своята щедрост“. Среща се подражанието на поведенчески образци, считани за валидни за цялото общество, но вече се разгръща дискусия, която не може да бъде преведена в обичайните морални категории.

Следващата стъпка отново представлява промяна във фундацията контекст, този път по посока пазара – и ето как пазарът на художествени произведения поема ръководната функция. Общественото стабилизиране на изкуството сега е свързано с пазара. Това не довежда непременно до пълно скъсване с патронажа, но ако се замислим за положението в Рим, в средата на XVII век тамошната система за патронаж на папата се разпада и творците, които са концентрирани изцяло във Вечния град, изведнъж са принудени да отправят поглед към чужбина или към други италиански региони. Едновременно с това в Англия след Реставрацията се заражда интерес към обекти на изкуството, отново в качеството им на носители на престиж, и възниква един вид пазар на изкуство, който в по-малък мащаб, естествено, винаги е съществувал. Интересното е, че изкуство сега не се създава единствено с помощта на договори, поръчки и възложения, че договорната структура наистина все още е налице, но че търговията с художествени произведения се развива независимо от всички тези фактори. От една страна, художниците имат готови картини в ателиетата си и ако човек иска да си купи нещо, отива в ателието и гледа какво се предлага там. Това впро-

чем показва, че престижът, славата и признанието играят роля, защото въпросът е: в чие ателие да отидеш, ако искаш да се сдобиеш с някакъв обект? Т.е. тук вече е предпоставена квалификация, явяваща се иманентна на системата на изкуството. Но освен това съществува и търговията, която се занимава с разформироването на огромни колекции, по-късно се уреждат търгове, след това през XVIII век в Париж и Лондон са правени годишни изложби, това е търговия с изкуство, в която сега проблемът с критериите изведнъж се видоизменя. Естествено, винаги е от значение да може да бъде направена разликата между оригинал и копие. Ако например някой англичанин е намерил нещо в Италия или възлага на агент да намери платно на Кореджо, как да е сигурен дали картината е автентична или представлява копие? Това отново се превръща в предмет на своеобразно експертно разбиране, без последното непременно да се явява запазена марка на аристокрацията или на висшия социален слой. Възниква един вид ориентирано спрямо пазара познание за изкуството, а терминът „оригинално произведение“, естествено, е пазарно понятие, защото оригиналите са скъпи, а копията – евтини. Ето как пазарната дискуссия се пресича с дискуссията за критериите. Пазарът, разбира се, е много по-свободен, той се нагажда много по-силно спрямо извоювания престиж на отделния художник и спрямо една дискуссия, която има за задача да се погрижи за качеството и следователно се провежда публично. Излизат много повече публикации, памфлети и пр., занимаващи се с теми от изкуството, които поне в началото все още притежават валидност за цялото общество. Впоследствие се дава началото на ирационализация на дискуссията да критериите, а по този начин в крайна сметка се стига до понятието за „добрия вкус“: съществува добър вкус, съществува и лош. Лошият вкус всъщност може да бъде разпознат много лесно: малко по-трудно е да се разбере какво представлява добрият. Негативното може да бъде по-лесно елиминирано, отколкото да се предложи обосновка на позитивното и цялата дискуссия губи малко от способността си да послужи за ориентир, за сметка на което отново бива постулирана структура от социални прослойки, която обаче вече се формира с помощта на вкуса. Последният може да бъде придобит при влизането в контакт с изкуството или в хода на изисканото социално общуване. В Германия този феномен по-късно ще бъде наречен „просветена буржоазия“ (*Bildungsbürgertum*). Т.е. възниква социален слой от компетентни хора, способни да направят преценка, която е интуитивна, но впоследствие се оказва коректна. Вгражда се ирационалност в схващането, че в даден момент трябва да бъде предложена обосновка на естетическите съждения. Защото от гледна точка на индивидуалните предпочитания всъщност вече въобще не е възможно да бъде оправдана нечия преценка, ако единственото, което съществува, е вкусът и ако той не е прикрепен към една социално разслоена структура. Мисля, че в тази ситуация възниква един вид несигурност, а нейна последица е автономното изкуство, което вече не изпитва никаква необходимост от финансиране, т.е. тук има изкуство, което започва да се позовава върху самото себе си. Трудно е да се каже дали това наистина е представлявало изцяло нов феномен. Вече загатнах, че става дума за традиция, придобила контури още през Ренесанса и през послед-

ващите времена и ако обърнем поглед назад, ще намерим съответните доказателства, но все пак мисля, че сега възприятието и оценката на изкуство тъкмо от страна на публиката се освобождава от фактори като патрона, поръчката и пазарния успех. Така изниква въпросът, коя инстанция всъщност легитимира изкуството? Кой твърди, че изкуството притежава стойност? Отговорът естествено може да бъде само и единствено: то самото.

Според мен Романтизмът е първата епоха, която не само постулира тази автономност, а също, почти би могло да се каже, я претърпява. В цялата дискусия от края на XVIII и началото на XIX век автономията винаги е била възприемана като цел: трябва да бъде прокарана, противно на външните влияния. Но всъщност автономията вече е съдба. Не може да се извърши позоваване върху външни фактори от религиозен, политически или икономически характер, също така вече няма общовалидна обществена космология, където акцентът да е поставен върху подражанието. Не съществуват установени същностни форми, за сметка на което изкуството твори в собствените си рамки. Един от въпросите е, какво е направил от всичко това Романтизмът, или в каква степен се е справил с тази съдба да-не-можеш-да-се-опреш-на-нищо-друго. Ако си послужим с едно системнотеоретично понятие и интерпретираме автономността като позоваване върху себе си, то тук първоначално възниква излишък от възможности за комуникация. Вече не съществуват външни ограничения. Кое е изкуство, кое не е изкуство, по този въпрос трябва да се вземе решение в системата на изкуството, а същото важи и за критериите, според които въобще се търси отговор. Изкуство вече е онова, което изкуството признава като изкуство, а въпросът е, какъв ефект е имало това върху първия опит за разрешаване на проблема в епохата на Романтизма? Тук ще представя няколко отправни точки. От една страна, слага се край на говоренето за същности, на позоваването върху обективно важещите гледни точки. Това е видно в понятието „ирония“. Спрямо изкуството възниква отстъп, налична е – става дума за термини на Фридрих Шлегел – рационалност, т.е. човек е длъжен да разсъждава върху онова, което прави, не бива да се оставя да бъде завладян от чистата импулсивност, трябва да притежава дистанция спрямо самия себе си и спрямо обекта на своята рефлексия. Създава се сплав между гения, от една страна, и вкуса, от друга, импулсът за творчество съществува редом до, у Кант това вече е много отчетливо, създението за съвместимостта на крайния продукт с етикета на социалното общуване. В Романтизма, от една страна, има култ към гения, но, от друга, също присъства въпросът дали не съществуват никакви критерии за подбор, които да могат да бъдат заложени в рамките на самата система на изкуството. По-нататък прави впечатление нещо особено, което се среща в литературата. В нея принципно е постулирана една съмнителна реалност, разказват се приказки, изобразявани са феи и магьосници. Светът е декор, а онзи, който пише такива текстове или рисува такива картини, е наясно, че другите няма да му повярват. Как да бъдат снабдени произведенията на изкуството с индикатор за реалност щом се знае, че читателите въобще не приемат, че тук може да става дума за нещо действително. Интензивното прекаляване с трактуваната като декор реалност, например у Е.Т.А.

Хофман, е момент, който можем да проумеем само ако приемем: По този начин изкуството се стреми да съобщи, че провъзгласява за реалност онова, което то разбира под реалност. Но как да се легитимира това в рамките на художественото произведение? Тук можем да намерим паралел спрямо отношението към природата; в Романтизма е много отчетливо видно, че възприемаме последната като красива само защото сме подготвени от изкуството да я видим по определен начин. Първостепенна е естетиката, а природата не представлява например модел за подражание, в много по-голяма степен ние ѝ се наслаждаваме, понеже изкуството ни е научило как да правим това. Същото впрочем важи и за любовта. Когато човек обича, природата не е същата, т.е. самият свят вече губи конкретните си очертания, с които да се съобразяваме, а се променя заедно с онова, което възниква на принципа на собствената си логика на територията на определена област, в любовта или в изкуството. Мисля, че тук също така играе роля и силният акцент, поставен върху текста, естествено Деридата ни обърна внимание върху тези неща, но и у Фридрих Шлегел се намират места, на които той говори за тайната на писмеността. Историята на написаното не може да бъде контролирана толкова лесно, не съществува директен контакт с онзи, който го е създал, ситуацията, в която то е възникнало, не може да бъде интегрирана в текста, или за целта е необходима сложна интерпретация. Акцентът бива поставен върху писменото начало, а оттук поезията бива определена като водещото изкуство. Казвам го донякъде с колебания, защото трябва да имаме пред вид и музиката, но във всеки случай създаването на текст задава отправната точка за рефлексията, която след това стига и до визуалните образи. Един последен момент е, че идеята за красотата застава на идеална позиция, това е свързано с философската естетика, и че критиката на изкуството бива мислена като понататъшна работа върху самото произведение. Тази тема е типична за Бенямин: творбата никога не е готова, а задачата на критиката е да ѝ придаде завършена форма. Критиката не е схващана от гледна точка на критериите в едновременния смисъл, т.е. като изказване от типа „знам кое е важно, тук не е отговорено на изискванията“, а представлява работа върху идеята за художествено произведение, която не е намерила непременно най-удачната си форма в конкретната материална манифестация. Мисля, че това представлява един вид компромис между философската естетика, от една страна, и ориентираното към изкуството теоретизиране в Романтизма, от друга, понеже доста бързо става сериозно несъгласието с трансценденталната теория не само в Романтизма, а навсякъде: в сферата на личните отношения, както и в правото. С други думи, философията губи водещата си роля, но определени идеи се съхраняват, защото с тяхна помощ романтичната програма може да бъде провеждана.

Съществува дискусия дали Романтизмът е в действителност първото модерно изкуство и дали всичко, което идва по-късно, представлява единствено негово продължение, или на този етап не са били спестени някои важни иновации, които по-късно ще играят роля в модерното изкуство. Тук няма да се занимавам с тези въпроси. Естествено, повторната поява в картината на нейната двуизмерност, у Мане например и у неговите последователи, не е непременно част от

Романтизма и в живописа са налице множество радикални промени, а такива има също и в музиката, които не могат да бъдат отнесени до Романтизма. Но идеята на настоящата реконструкция е, че Романтизмът за първи път бива конфрнтиран с проблема как да придаде на изкуството форма на самоорганизираща се дейност. Затова на това място ще включа някои системно-теоретични размишления, за да стигна до въпроса дали по този начин ще сме в състояние да видим повече, дали можем да приложим по сходен начин или да пренесем метафорично в дискусиата относно изкуството един технически език, възникнал в съвсем друга област, в математиката?

Първото, върху което ще обърна внимание, е че понятието „автономност“ се нуждае от по-нататъшен анализ. Това е един от най-неясните термини, с които разполагаме. В социологията като цяло се говори за „относителна автономия“, но това е безсмислица, при която са изключени единствено пълната свобода или пълната зависимост, докато всичко останало попада в графата „относително“. С други думи, с това понятие не печелим нова информация. Не е уместно да тръгнем от говоренето за причинно-следственост. Напълно безсмислено е да се каже, че нещо в обществото не е повлияно каузално от обществото, че е спонтанно, без каквито и да било причини, без да съществува взаимодействие с други области. Парите, естествено, играят роля. В теоретичната дискусия постоянно се сблъскваме с оплаквания по адрес на рецензенти, издатели и хора, които нищо не разбират и отхвърлят художествените произведения. Постоянно биват сочени обществени сили, които се изправят на пътя на твореца и му отказват престижа, който заслужава. Естествено, все още съществуват религиозни или политически опити да се упражни влияние върху изкуството, например неокласицизмът в архитектурата, с чиято помощ бива демонстрирано едно ново буржоазно самосъзнание с аскетичните му ценности и отказа от показно демонстриране на богатство и пр. И така, ако решим да употребим понятието „оперативно затваряне“, вече няма да можем да търсим отношения от причинно-следствен характер. *Оперативното затваряне* означава, че при своето възпроизвеждане изкуството се позовава върху изкуство и има за цел изкуство, независимо от това дали съществуват и други механизми, свързани с изкуството в каузален контекст, т.е. независимо дали художествените произведения се продават добре или зле, независимо от това какви влияния упражнява върху изкуството възникването на художествени школи. В този смисъл *оперативното затваряне* е понятие, което, както се казва на по-новия биологическо-социологически жаргон, е *автопойетично* конструирано, с него се има предвид, че изкуството само произвежда себе си. Ако нямаше изкуство, нямаше да има и възможност да бъдат създавани художествени произведения. Утвърждава се взаимоотношение на цитиране, има я положителната или отрицателната нагласа към предходното изкуство, има го разговора със себе си в рамките на тази социална система, а точно това и означава автономията: че без позоваването върху други произведения изкуството няма да бъде възприемано като такова. С други думи възприятието, наблюдаването, създаването стават възможни благодарение на вписването на изкуството в изкуството. Това е първата крачка към

отварянето на тази дискусия към един тип теория, която също толкова успешно може да бъде приложена и върху икономиката, правото или политиката. Икономиката е напълно автопойетична, защото винаги трябва да се плаща, а пари могат да бъдат набавени само когато плащанията се приемат и средствата са предадени нататък. В този смисъл, както казват някои, парите се възпроизвеждат под формата на цени, във всеки случай автопойетично. Едно плащане създава възможността да платиш отново. Същото важи при правото. Откакто има конституция, а не само естествено право, последното регулира собствената си продукция, а конституцията представлява единствено граница, но и тя е правен закон и при случай може да бъде променяна. Тази обвързаност: *автопойетизис–оперативно затваряне* задава един много общ понятиен контекст, с който искам да стигна до онова, което казах в началото, а именно че се налага да търсим характерни за Модерността понятия, които обаче да не са специфични за някоя от отделните функционални системи, не се отнасят до дадена нейна конкретна особеност.

Следващият момент се отнася до един термин, който се среща в математическата теория на Джордж Спенсър Браун. Става дума за процесирането на разграничения, което някак си трябва да започне с разграничение, като началното указание гласи: *draw a distinction* – направи разграничение, иначе няма нищо да виждаш – но тогава вече разполагаме с две страни и използваме разграничението винаги откъм едната. Казваме: „Това е Виена, а не Залцбург“ и едновременно с това се намираме именно във Виена, въпреки че бихме могли да бъдем и в Залцбург. Идеята на тази теория е да бъдат овладени някои парадокси, които не могат да бъдат разрешени в нормалната математика или в алгебрата, а това се случва с помощта на едно понятие, на което сега искам да обърна внимание, с термина *re-entry*. Има се пред вид, че разграничението отново се появява в онова, което разграничава. То се повтаря в самото себе си или бива копирано в себе си. За една теория на системите е много лесно да се види, че разграничението между система и околна среда се прави в самата система, а не в околната среда. Системата се откъсва оперативно от околната среда, произвежда граница, а след това започва да рефлектира точно тази граница. Т.е. тя повтаря разграничението в себе си. Това представлява парадокс, защото имаме първо разграничението, а след това повтарянето в себе си. За същото разграничение ли става дума, или за друго? Това, което описваме като система и околна среда, изходното разграничение ли представлява, дори когато системата се разграничава от околната среда може би съвсем другояче, отколкото по начина, по който го виждаме отвън; в такъв случай за едно и също разграничение ли става дума или не? Фигурата на *re-entry* замаскира този парадокс, тя го оставя неразрешен или не предлага обяснение, на това място математическото изчисление спира, като съответно преминаваме към имагинерни пространства и числа и не е съвсем ясно накъде отиваме. Затова и тази теория е била критикувана, най-вече от страна на експертите по логика.

Но мен сега ме интересуват някои моменти, които са свързани с въпросното повторно навлизане на разграничението в разграниченото. Единият е, а това

има отношение точно към нещата, които казах по-горе, че системата вече не може да се дефинира със своите собствени операции. Тя се характеризира с една *unresolvable indeterminacy*, т.е. с една неразрешима вътрешна неопределеност, разбирате, че имам предвид Романтизма. Въпросната неопределеност не се явява следствие на зависимост от околната среда, не възниква, понеже околната среда е непозната, а е произведена в самата система от фигурата на повторното навлизане на разграничението в разграниченото.

Намерих много малко исторически материал, където изрично се проблематизира, че самото изкуство произвежда разликата между система и околна среда, между изкуство и не-изкуство. А това е тема, която може да ни доведе до нашата съвременност ако засега проявим повече дисциплина и останем в областта на математиката. Значи, от една страна, има собственоръчно произведена неопределеност, която може да бъде преодоляна единствено със средствата на самата система. И тук могат да бъдат намерени множество аналогии, например в икономическата сфера: цените не са предварително установени, те се определят от икономиката. Налице е собственоръчно произведена неопределеност, цените не зависят от характера на потребностите, от нуждите на хората, или пък от качеството на стоките, а единствено от икономическото си значение. Сравнението показва, че в модерното изкуство имаме идентичен проблем, че неопределеността сама създава проблема и след това трябва да бъде редуцирана в рамките на системата. В настоящата теория целият проблем бива превърнат във времеви проблем, с други думи една система, в която е заложен парадокс от подобен тип, се нуждае от време. Сега последното не е просто процес, хронологично измеримо движение, времето представлява една своеобразна разлика между бъдещето и миналото. Сблъскваме се с него винаги, когато правим разликата между преди и по-късно. Има смисъл, а в модерното общество започва да има смисъл много по-често в сравнение с преди, да не се изхожда от същността, от инвариантите, а от една разлика, от преди и после, от събитието или от вземането на решение. За този момент във въпросната теория съществуват две различни понятия. Едното е *memory function*: системата се нуждае от памет, без това да означава, че трябва да бъде помнена цялата история; има се предвид, че настоящето следва да се възприема като резултат от миналото. Но функцията на паметта всъщност представлява разграничение между припомнянето и забравянето. По-голямата част трябва да бъде забравена, иначе константите стават твърде много и повече никакви операции няма да бъдат възможни. Паметта е необходима, да бъде отново освободен капацитет за опериране, именно с помощта на забравянето. Но понякога е практично последното да бъде блокирано или защото човек иска да оперира с идентичности, или защото иска да направи нещо другояче, а за тази цел трябва да знае как са стояли нещата към предишния момент. Съответно тук си служим с една сложна теория на паметта, според която последната не работи метафорично под формата на хранилище, а като постоянно разграничаване между запомняне и забравяне с оглед настоящето и актуалните проблеми, с оглед възможността за повторна употреба или смущенията, които вече не могат да бъдат овладени с помощта на

класическите понятия. С тези постоянни разграничения и с повторното актуализиране на идентичности паметта може да бъде мислена като отношение към миналото. Ето един паралел с икономическата система: в икономиката паметта се генерира от кредита. Или не се спестяват средства и определена сума е похарчена, или човек взема пари назаем, но откъде идват парите и къде отиват, на това няма нужда да се обръща внимание. Т.е. тук действа една високо селективна памет, която влиза в действие единствено в банковия сектор или в счетоводството. Напоследък бе дадено началото на някои разработки в областта на икономическата теория, които се опитват да анализират счетоводството или баланса от гледна точка на паметта.

Това отново е паралел, който може да е от полза при въпроса, дали съществува памет, забравяне и припомняне, които да изпълняват оперативни функции в изкуството. Може би те са заложили в самите ръце: творецът знае как да подхване нещо или какви движения да извърши. Говорейки за бъдещето, у Спенсър Браун съответното понятие гласи *oscillation* или *oscillator function*, т.е. системата трябва да е в състояние да осцилира. В математическото изчисление съм в състояние да преминавам единствено между маркирани и немаркирани пространства: маркирам едно пространство чрез разграничение, а другото остава немаркирано и мога да осцилирам, от маркираното към немаркираното или обратно. Всъщност във всяко разграничение може да се осцилира, всички форми, с които се работи, могат да бъдат видени и от другата страна. Конструкцията *осцилация* представлява фигура на бъдещето и играе роля във всички комуникации. Ако потърсим аналог в областта на лингвистиката, бихме могли да кажем, че всяко едно съобщение може да бъде прието или отхвърлено. Комуникационната структура е така построена, че осцилацията не може да бъде елиминирана. В противен случай комуникацията веднага би се определила в дадена утвърдителна тенденция, в разум, консенсус или нещо подобно. Т.е. осцилацията е понятие на бъдещето, с негова помощ може да бъде анализирано всяко едно разграничение и въпросът ми гласи: в състояние ли е творецът да използва този момент, как осцилира той и докъде може да стигне чрез разграничението между памет и осцилация, между минало и бъдеще?

Третата и последна забележка в тази връзка е, че от Романтизма нататък започва да играе роля един нов начин на наблюдение, заемайки централната позиция, което бих желал да нарека „наблюдение от втори порядък“. Нещо такова, разбира се, е съществувало и преди: наблюдаваш как биваш наблюдаван. Прибирате се вкъщи и, естествено, си давате сметка как някой чува, че се прибирате, следователно трябва да се държите така, че да отчетете този факт. Но развитието на модерното общество издига този начин на наблюдение от втори порядък на стратегическа и структурно незаменима позиция. За икономиката например това означава, че функцията на цените е, човек да може да наблюдава как е наблюдаван. Продуктът ми купува ли се или не? В сферата на политиката се оказва, че функцията на общественото мнение е политиката да може да наблюдава как е наблюдавана. Същото може да бъде установено и в изкуството, като в резултат се стига до дългосрочни последици върху взаимоотношението

между твореца и публиката. Съгласно стария начин на мислене последната се състои от аристокрацията, от познавачите, от възможните купувачи и дискуси-ята винаги се върти около това, че творецът работи за познавачите и не приема критика от хора, които нищо не разбират от работата му. Винаги е съществувала представата за асиметрия на ролите, при която, от едната страна, е застанал творецът, а от другата – публиката, намираща се извън системата на изкуството и подчинена на нормалното йерархично когнитивно диференциране. В стария свят понятието „публика“ съответно е термин, зад който се крие обществото, докато самият творец е представител на изкуството. Мисля, че сме принудени да се откажем от това мислене ако не за друго, то понеже като такъв творецът днес няма работа с обществото, с всички останали. Кой автор би могъл да си представи как обикновеният човек ще реагира на творчеството му? Той в много по-голяма степен трябва да постулира наблюдател, който да разбира какво прави художникът, да може да разшифрова формите и да реагира адекватно именно в качеството си на наблюдател в системата на изкуството. Последната е социална система, която се състои именно от такова активно и пасивно наблюдение, получила е обаче завършения си облик под формата на допълване между ролите. Системата на изкуството се е обособила като система с допълващи се роли, в която наблюдението бива наблюдавано.

Даденият момент със сигурност може да ни помогне да се ориентираме и днес, когато въпросът изобщо не е в това, че мнозина не се интересуват от изкуство и че то не е от значение в очите на обществото. За сметка на съображени-ния от подобен характер може да бъде формулиран следният важен проблем: наблюдават ме, или: как да организирам онова, което предлагам, по начин така щото да може да се разбере какво всъщност съм имал предвид? И всичко да се случи в самото произведение, а не едва с помощта на коментари или като артикулирам намеренията си. С други думи, имаме модел на наблюдение от втори порядък, а той е форма, играеща роля в различни творчески системи: в поезията, музиката, живописата, но също и в други функционални области: разбира се, модерните интимни взаимоотношения представляват почти патологична по характера си разновидност на наблюдение на наблюдението и с него семейните терапевти си изкарват хляба. В изкуството се сблъскваме с проблема за автентичността. По какъв начин да представя нещо като свое, като нещо, което е продукт единствено на моето изкуство, ако същевременно трябва да се съобразявам с въпроса как то може да бъде наблюдавано?

АВТОНОМНОСТТА НА ИЗКУСТВОТО

Уважаеми дами и господа,

Имах намерение във втората част на тези два доклада да тръгна от понятието „функция“ и да обърна внимание на някои проблеми при себеописанието, за да стигна по този начин до областта, в която като цяло се провежда нашата дискуссия тук. Да се предложи общ поглед върху функцията на каквото и да било: религия, изкуство и т.н., щеше да бъде сравнително лесно през 50-те години на настоящия век, когато в качеството му както на метод, така и на регу-

лативен теоретичен принцип функционализмът играеше призната и почти безспорна роля. Днес това е донякъде по-трудно, имайки предвид някои аргументи от научен характер. Бих желал да изтъкна само един от тях: ако говорим за „функцията“ на дадена функционална система, винаги си представяме как последната монополизира една определена функция, т.е. че истинското изкуство може да бъде правено единствено от творците, да бъде разбрано единствено от посветените – политиката се прави единствено от политиката и никой друг не може да прави политика, без автоматично да бъде интегриран в съответната социална система. В понятието „функция“ е залегнала особена неяснота, понеже то винаги е сравнително понятие, т.е. представлява указание как да се правят сравнения (що за функционални алтернативи съществуват, какви функционални еквиваленти са налице, има ли възможности изпълнението на дадена функция да бъде прехвърлено другаде). Ако попитаме по същия начин за функцията на изкуството, то всъщност би трябвало да формулираме този проблем, както следва: съществува ли негов функционален еквивалент? Така от социологическа гледна точка стигаме до въпроса: пазара ли имаме всъщност предвид, пазара на изкуството, или пари могат да се изкарват и другояче освен с изкуство и вероятно даже по-добре, или пък то представлява феномен на свободното време, при положение че има и алтернативни възможности човек да си прекара свободното време, отколкото с изкуство – тази по-скоро аналитично конструирана проблематика изпада във все по-голямо разминаване с идеята за функционална диференциация и за монополизирането на една функция от страна на отделната система. Даденият момент може да бъде интерпретиран по различни начини. От една страна, може да се каже, че функционалната диференциация е всъщност парадоксална: твърдим, че винаги има функционални еквиваленти, но ако може те да останат единствено при нас, само в рамките на системата. Вземането на наркотици не може да бъде прието като еквивалент на религията. И ако въпреки всичко продължим да говорим за „функции“, то в действителност имаме предвид невероятното по същността си доминиране на една основна тенденция, на една функция в рамките на дадена система. Другият път, по който може да се тръгне, е свързан с въпроса за самото формулиране на понятията и с това каква рамка за сравнения всъщност е налична в случая на изкуството? Дали алтернативата не е заложена в самата негова система, която превръща изкуството във функционален еквивалент на себе си? Може би търсим онова, което замества досегашното, дали изкуството не е темпорализирано, т.е. тук едно нещо идва след другото, а в една и съща социална система новото постоянно бива откривано в качеството му на функционален еквивалент на всичко, което до този момент е било считано за изкуство. Ето как стигаме до едно отчетливо историзиране и също така до типа анализ, който досега имах възможността да чуя в *Art & Language*.

Това беше предварителната постановка. Сега искам с помощта на една малка забележка от исторически характер да задам въпроса как функцията всъщност бива описвана в самата система на изкуството, как последната схваща своята функция? Ако се върнем назад в историята за определен период от вре-

ме, пред нас ще се открият две възможности да дадем отговор на този въпрос. Първата е свързана с красотата. Казвало се е, че изкуството създава красиви неща, красиви обекти, красиви произведения. В днешно време художниците няма да се съгласят с едно такова твърдение, но въпросът е как сме се разделили с това мислене и защо? Ако прегледаме по-старата литература през призмата на понятието „красота“, т.е. онази от времето на Ренесанса, Барока, стигайки до Романтизма, ще видим, че всъщност винаги е било налице разграничението красиво–грозно, че винаги е имало нужда от негативно понятие, от отвърлящо понятие, за да може да бъде придаден профил на положителното понятие. Т.е. че роля е играел един код, един бинарен код, и че нещо е трябвало да бъде отречено, за да може на този фон нещо друго да бъде положително обозначено. По същия начин в правото си имаме работа с правомерното и неправомерното или в икономиката – с печалбата и загубата или с наличието/липсата на собственост. Или пък в морала – с доброто и лошото. Но този вид кодиране се сблъсква с един проблем, а именно: как да бъде оценен самият код? Разграничението между красиво и грозно красиво ли е само по себе си? Или може би е грозно? Следователно, в този тип кодиране може да бъде установен един замаскиран парадокс. Юристите все още се борят с този проблем, като, естествено, всъщност не му обръщат внимание заради институционалния си и професионален лиценз, въз основа на който са оторизирани да вземат решения по правните въпроси. Но, разбира се, можем да се запитаем, и например Бенямин е поставил такъв въпрос: дали самото разграничение между правомерно и неправомерно е правомерно или просто дава реализация на властта, която се налага с негова помощ? Съществува ли правомерна процедура да кажеш на някого: ти нямаш право? В морала е налице същият проблем. Дали етиката всъщност е нещо добро? Ако бъдат морално оценени, дали специалистите по етика ще се окажат по-добри хора от останалите? Или те се обявяват за добри единствено в рамките на кода и по този начин присвояват компетентността да разграничават между добро и зло?

Тази трудност възниква и при кода красиво–грозно. Как може едно художествено произведение да е красиво, ако възплъщава грозота, ако изобразява нещо грозно? Изглежда, че за изкуството, за разлика от другите бинарно кодирани социални сфери, проблематиката не е заемала дотам централно място, докато авторите са се придържали към фигуративното ниво. Докато, с други думи, в един артефакт са можели да бъдат изобразявани красиви и грозни хора, докато в сюжет на картината са били превръщани пожари и катастрофи, и е можело да се каже: независимо че изобразява как гори един град, картината все пак е красива. Докато е можело фигуративното ниво да бъде разграничавано от нивото на произведението и звучало убедително да се каже, че изкуството произвежда нещо красиво, интегрирайки контраста красиво–грозно в самото произведение. Но с изобретяването на абстракцията, когато минават на заден план фигуративните елементи, можещи да бъдат оценявани самостоятелно, това решение става неадекватно и започва да придобива важност въпросът какъв въобще би могъл да бъде кодът на системата на изкуството ако вече не е

просто красиво–грозно, и дали положителната стойност на кода би могла да бъде възприета като функционална стойност на системата. Общата формула за системата на изкуството в такъв случай би гласяла: така или иначе ще изберем правилната страна.

След малко ще се върна на това, но искам първо да изтъкна друг един момент, а именно проблема с естетиката. От средата на XVIII век насам, от Баумгартен последната съществува като един вид теория на изкуството, от която очакваме да ни каже за какво въобще служи то и защо е необходимо. Но в този контекст естетиката е свързана с познанието, у Баумгартен се говори за *cognitio*, и ето как тази дисциплина бива до известна степен декласирана. Защото при описанието на човека в Старата европейска традиция сетивността е нещо, което той споделя с животното и само разумът, *ratio*, е онова, което го издига. Така в рамките на Старата европейска хуманистична понятийна система една естетическа теория на изкуството е означавала и неговото принижаване, като проблемът на занимаващите се с естетика е бил как да изнамерят причини, така щото да кажат: но въпреки всичко то е важно. Проблемът е бил да се намери аргумент в полза на твърдения като: наистина, трябва да се съобразяваме с материалните ограничения, както и с онези, които са залегнали във възприятието, а в йерархичния строеж на космологията те са признак на ниско качество, но и по този начин могат да бъдат представяни идеи. С тази двойна структура, от една страна, красотата за разлика от грозотата, от друга страна, сетивността за разлика от разума можем да опишем потенциала на едновременната теория на изкуството. Потенциал, на чиято основа са били правени опити да се даде отговор на въпроса: за какво всъщност ни е то?

Сега бих желал да обърна внимание на два момента, като ще се опитам да проблематизирам тази остаряла перспектива. Първият е, че в новата теория на системите понятието „операция“ заема по-централна позиция в сравнение с традицията; операцията винаги е схващана като събитие, което създава разлика, което произвежда нещо друго спрямо предишния момент, а впоследствие винаги може да доведе до нови събития. В сферата на теорията на обществото или на общата теория на социалните системи нямаме друг избор освен да кажем, че операцията е комуникация. Не действие, защото то може да се случи също и изолирано и притежава социално значение единствено тогава, когато бива разтълкувано като съобщение за нещо. Т.е. комуникацията е формула, с която оперира обществото. Ето как стигаме до въпроса дали и в какъв смисъл създаването на изкуство и рецепцията на изкуство, неговото възникване и пасивно разпознаване могат да бъдат мислени като комуникация. С оглед на посъвременните научни изследвания не бива да се ограничаваме единствено върху говоренето за „изкуство“. Естествено, винаги е било възможно проблематиката да бъде разглеждана и под този ъгъл, но действителният въпрос гласи дали изкуството играе роля в обществото единствено защото за него може да се говори или дали създаването на произведение на изкуството само по себе си представлява социална операция. Изкуството се оказва подсистема на обществото, вече не говорим за гениални личности, които произвеждат някакви неща

и така провокират ефект на възхищение или на негодувание, намиращи след това израз чрез средствата на езика. Самото създаване на произведение на изкуството представлява комуникация. Тук за мен е залегнала отправната идея и аз ще потърся функцията на изкуството в прехвърлянето на комуникацията на територията на онова, което може да бъде сетивно възприето. Свикнали сме при комуникация винаги да мислим за езикови съобщения, било то устни или писмени. При едно по-широко понятие, което тепърва ни предстои да конструираме, създаването на обекти в известен смисъл ще може да бъде дешифрирано и мислено като комуникация и всъщност би имало смисъл единствено в качеството му на такава. Творецът не създава произведенията си за самия себе си – един обувчар би могъл, това е пример който се среща у Сартр, да произвежда обувки за себе си или за другите, но художникът всъщност не би могъл да работи единствено за себе си и ако да, то единствено под формата на някаква маргинална форма на протест. Нека сега се запитаме, как следва да бъде мислена комуникацията, как да бъде мислено възприятието, ако си представим изкуството като комуникация, протичаща през възприятие? Така ще стигнем до някои моменти, които се оказват проблематични с оглед на Старата европейска хуманистична традиция. Тук на първо място ще трябва да се запитаме какво всъщност мислим за едновременната идея, че разумът е висшата човешка способност и че възприятието заема по-нисше място. От една страна, тази теория е йерархично построена, представлява адаптация към едно йерархично организирано общество, за което би могло да се каже, че селяните са локализирани на нивото на сетивността, а аристокрацията – на това на разума. Логичен е въпросът дали за модерните взаимоотношения въобще е адекватно способностите на човека да бъдат степенувани по този начин. Освен това се вижда, че Старата европейска традиция винаги е работела с разграничението между човека и животното. Животните са сетивни, човекът е нещо по-добро. Редът на Сътворението локализира човека между ангелите и животните, като за разлика от първите той няма директен достъп до идеите, не притежава интуиция, а трябва да достигне до истината чрез разсъждение. Но за разлика от животните човекът не е ограничен до сетивата, а съвместява два хоризонта, може да избира рационално, характеризира се с *prudentia* и пр.

Ако сега се обърнем към съвременната неврофизиология и се замислим как въобще възниква възприятието и какво всъщност е изумителното в него, ще стигнем до модерната идея, че мозъкът представлява оперативно затворена система. Всичко, което възприемаме, се разиграва единствено в главата. Езикът на мозъка е количествен електрически език, който работи с честотни промени, с времето, с пространствени паралели, за които не съществува корелат в околната среда. Наистина, в определен тесен диапазон можем да бъдем стимулирани фотохимично, имаме сетива за физичните вълни, които трябва да бъдат прекодирани в ухото, но всичко, което виждаме, се обработва в мозъка. Виждаме не с очите, а с мозъка и чуваме не с ушите, а също с мозъка. А и координирането на онова, което виждаме, с онова, което чуваме, се случва в мозъка. Така че въпросът е: как въобще, в качеството си на неврофизиологично орга-

низирана система, сме в състояние да родим идеята, че навън съществува нещо, нещо което не бива потвърдено като такова, каквото си го представяме, нито от физиката, нито от химията, нито от биологията, и за което знаем, че се преработва изцяло вътрешно? Как се стига до проекцията навън на една оперативно затворена система? Как стигаме дотам да допуснем, че останалите проектират по същия начин, както го правим и ние? Фактическото чудо при организмите с централна нервна система, а към тях в пълна степен причислявам и животните, се състои в тази функция на проекцията навън, в опростяванията и в разрешаването на вътрешни несъответствия с помощта на обекти, пространствени разстояния, различия, които биват възприемани като намиращи се отвън и затова като съвместими с нас, в пространството и времето, докато, погледнато отвътре, може да бъде установена пълната липса на кохерентност при преработката на данните. Следователно, проектираме навън за да разрешим вътрешните си конфликти, също и с цел разрешаването на разминаванията, възникващи между онова, което възприемаме, към актуалния момент и онова, което ни бива подсказано от паметта под формата на тип, на идентичност, на нещо повторно разпознаваемо. Теорията, с която работя, притежава характеристиката, че от неврофизиологическа гледна точка интерпретира еволюцията по такъв начин, че разликата между човека и животното се оказва не толкова голяма, както се е считало досега. В неврофизиологията по-високо развитият бозайник е организиран сходно като човека. Само малко неща са се променили в хода на хуманизацията, вероятно под влиянието на езика.

Ако сега преобърнем гледната точка на Стара Европа, ще видим, че решаващото постижение на еволюцията се състои в успешното проектиране навън на възприятието. В хода на този процес всичко, което преживяваме посредством езика, което изпитваме под формата на социална комуникация, е натоварено с различието между Да и Не. Винаги, когато се каже нещо, на него може да бъде отговорено с да/не. Винаги, когато е налице комуникация, човек може да бъде заблуден, както нарочно, така и непреднамерено, а погледнато от лингвистична перспектива, всеки път съществува възможността да кажеш: отклонявам, няма да изпълня нареждането, не вярвам в това, което казваш. Накратко, цялата социална система оперира с постоянното преодоляване на една вътрешна неопределеност, която възниква от това, че езиково разполагаме с форми за „да“ и „не“. И никога не можем да сме напълно сигурни дали другият е искрен или не, дали ни заблуждава, дали не заблуждава себе си или не желае да ни заблуди, или в конкретния случай съответно приема или отхвърля онова, което казваме. Ето как сферата, която по-рано бе доминирана от понятия като „разсъдък“ или „разум“, се оказва място на социално генерираната вътрешна неяснота. Едновременно с това обаче до такава степен сме сигурни във възприятието, че бихме могли да постулираме как всички останали виждат същото. Във възприятието е налична висока степен на сигурност, която е изключително трудно да проблематизираме с помощта на аргументи, и да си дадем сметка, че всичко се преработва в неврофизиологичната система, в мозъка. В практиката този момент трябва да бъде пренебрегнат, защото от гледна точка на

съзнанието нямаме абсолютно никакъв контрол върху неврофизиологичните си процеси. Наистина, възприемаме собственото си тяло, вярно е че аз знам, че това са моите крака; мога да се идентифицирам с тялото си, но нямам съзнание за работата на своя мозък. Опростяващата роля на съзнанието, също и проектирането на възприятието навън, са свързани с потискането на информация. В съзнанието си не можем да бъдем сложни до степента, в която мозъкът реално работи. В тази част от теорията въпросното потискане на информация, генериращата се сигурност, че можем да взаимодействаме с външния свят по начина, по който го виждаме и чуваме, застава в особен контраст спрямо онова, което обществото ни поднася, което е кодирано чрез „да“ и „не“, което е символизирано. Върху това разсъждение сега искам да надградя въпроса дали изкуството не притежава важна функция просто защото за целите на социалната комуникация е в състояние да мобилизира онази сигурност, с която разполагаме в областта на възприятието. Понеже то използва последното като източник на сигурност, въпреки че е очевидно, че става дума за артефакти, зад които се крие работен процес. В крайна сметка все пак продължаваме да мислим нещата за такива, каквито ги виждаме.

Нека тук да добавя едно малко историческо напомняне, за да онагледа интересувания ме момент. Да се замислим как всъщност е възникнал модерният роман, как всъщност сме привикнали към това да приемаме *fiction*, фикционалните повествования за репрезентация на факти от реалния свят, въпреки че става дума единствено за разказ, защо въобще вземаме такива неща насериозно. През XVI и XVII век се води сериозна дискусия по този въпрос, а изходът, който в един момент бива намерен, е бил да се каже: текстовете, които са отпечатани в новелата, представляват намерени документи. Съответно не всичко е измислено, има известно подобие с действителността, а допълнителната гаранция гласи, че става дума за намерени текстове, т.е. за реални обекти, които са част от света и не са фикционални. Преди да се стигне до утвърждаване на разграничението между фикция и реалност, т.е. между реална реалност и фикционална реалност, преди този момент все още съществува генералната гаранция на повествованието в рамките на една осезаемо налична действителност, самата тя явяваща се само и единствено продукт на манипулация. Съществуват прословутите писма на една португалска монахиня, в който случай в средата на XVII век се дискутира дали става дума за истински писма или дали е само трик от страна на повествователя, стремящ се по този начин да спечели убедителност и да създаде връзка с реалността. Това показва колко трудно е всъщност в сферата на теорията на изкуството да се разделим с реалното, а същото важи с особена сила за теорията на текста. Текстовете така или иначе трябва да могат да бъдат възприети, но дали всичко не е лъжа, игра със символи, заблуда, където единствено има смисъл да бъде зададен въпросът: кой ме заблуждава и защо, защо това въобще има някаква връзка с реалността. Така в крайна сметка се стига до проблема за гаранцията чрез възприятие. Тезата следователно гласи, че ако търсим функцията на изкуството, то вече не е нужно да говорим за кодиране, а можем да се запитаем дали всъщност решаващото

постижение не е пренасянето на комуникация в сферата на възприятието и дали така ще може да бъде намерен и код? Съвсем друг въпрос е как последният може да бъде формулиран.

Единият проблем, който произтича от тези наблюдения, е: как всъщност можем да мислим създаването и рецепцията на възприемаеми обекти като операция? В какво се състои оперативната страна на правенето на изкуство, ако говоренето за „операции“ играе до такава степен централна роля тук?

Можем ли следователно, ако насочим поглед към вземането на решения, да копираме или да реконструираме структурите, които са залегнали в основата на създаването на едно произведение на изкуството? Това от своя страна изисква обикновен път през понятието „форма“. Обикновено формата бива възприемана като очертан по определен начин обект. Но какво е формата? Тя е разликата между онова, което виждам тук, и онова, което е навън, което не принадлежи към него. Формата всъщност е разграничение чрез образ, виждам образа само когато мога да го разгранича. Това идва от математиката на Спенсър Браун, в която началната стъпка гласи: *Draw a distinction*, направи разграничение, иначе няма да можеш да наблюдаваш нищо. В създаването на форма първо разграничаваш нещо от нещо друго. И сега се питам дали определянето на нещо, маркирането му за сметка на останалото, дали не бихме могли да употребим това понятие за форма, за да характеризираме способа на функциониране на едно произведение на изкуството и за да разберем онова, което човек е длъжен да направи, когато творбата бива декодирана, т.е. изследвана от гледна точка на формите ѝ? В хода на протичащата операция едно след друго се вземат решения за създаване на форма, като паралелно винаги възниква и друга, неопределена страна. Постоянно се работи върху последващите решения, за да се види, какво още може да се направи, за да бъде обогатено произведението с повече сложност. Въпросът е как в последното си решение авторът стига дотам вече взетите решения да се окажат свободната страна на изнамерените форми, кръгът да се затвори и така зрителят да не бъде обвързван с последователността на създаването, а да може да подходи към картината на конкретно място и да види какви правила за по-нататъшни форми са били зададени с конкретното решение. Предполагам, че тук може да е залегнала връзка с онова, което в кръга на групата Art & Language бива наречено „Redescription“. Имам предвид не само изкуството от минали епохи или големите стилови решения, а също че всяка операция съдържа повторно описание на онова, което вече е било направено, води до отварянето на ново „unmarked space“, на нова възможност, която от своя страна предполага вземането на друго решение, като по този начин моментът на случайността постоянно бива създаван и преодоляван в самото произведение на изкуството. Погледнато откъм последното, тук е налице връзка с онова, което вчера нарекох „собственоръчно създадена неопределеност“. Обособявайки се, изкуството създава една неяснота, с която след това единствено то е в състояние да се справи.

Настоящият анализ е свързан с теорията, която работи с понятието „наблюдател“, както и със „second order observation“, наблюдението от втори порядък.

Тук „наблюдение“ е един напълно абстрактен термин, с който просто се има пред вид, че се извършва разграничение, при което обозначаваме едната, а не другата страна. Онова, което не съм направил при създаването на художественото произведение, бива забравено, а онова, което съм направил, се превръща в предмет на оценка. По този начин наблюдателят бива ръководен чрез решението за формата, а именно чрез решението нещо да бъде маркирано, а всичко останало да остане отворено, като другите операции да се маркират в по-късен момент. Ако използвате това абстрактно понятие за наблюдател, който не следва да се има предвид непременно във физическия смисъл и не само предпоставя наличието на памет, но също така може да бъде приложен в социалната комуникация или локализиран в съвсем различни психически системи, тогава разграничението между творец и зрител ще загуби от важността си, тогава пасивният реципиент се оказва също такъв наблюдател, какъвто е и авторът. И от двете страни се налага да бъдат видени форми и да бъде осъзната тяхната асиметрия, и двамата притежават еднакъв статут на наблюдатели, което от своя страна означава, че художникът, когато взема формални решения, едновременно с това автоматично наблюдава, как произведението бива наблюдавано. Също и зрителят в крайна сметка разполага единствено с възможността да реконструира формалните решения на творбата и тогава той е наблюдател; и обратното, художникът трябва да вземе решение по начин така щото то да може да бъде разбрано именно като такова. Последницата е, че се навлиза в един проблемен кръг, в който класическият аргумент гласи, че творецът изпада в зависимост от наблюдателя и си блъска главата над това какво виждат другите хора ако направи нещо, дали то е разбираемо или не, а така се излага на заплахата да загуби автентичността си. От една страна, обвързваме това ниво на наблюдение от втори порядък с въпроса: може ли един автор да бъде действително автентичен и какво би означавало ако желае да създава форми, които да бъдат разпознаваеми като такива от страна на останалите наблюдатели. Тук вече нямаме предвид способите за адаптиране към обществото, става дума дали в рамките на тази игра на наблюдение от втори порядък въобще има смисъл да продължаваме да маркираме едната позиция като автентична и какви техники все още са на разположение ако решението следва да се прояви в самото произведение на изкуството. Не трябва ли в такъв случай автентичността и оригиналността по необходимост да означават неразбираемост? Същинският въпрос гласи: как да бъде вкарана достатъчно повтораемост, достатъчно памет в произведението на изкуството, така че наблюдателят от втори порядък, зрителят да разпознае онова, което е било прибавено на по-късен момент, да види, че нещо е ново, а останалото е вече познато?

Накрая искам да обърна внимание на въпроса, който особено ме интересува от гледна точка на теорията на обществото, на въпроса за това какво всъщност има да каже изкуството на модерното общество? Дали то не е просто една игра на стъклени перли, която се толерира и също така заплаща високо селективно, или в наблюдението от втори порядък в рамките на легитимираната художествена автономност има нещо, което в очите на обществото притежава символична или пък утвърдителна, или познавателна стойност? Тук за начало трябва

да си дадем сметка, че не е коректно да се говори нито за подражание, нито за критика. Да се подражава на обществото би означавало то да бъде стилизирано в неговите идеални, същностни форми, в естественото му състояние, и след това да представим изобразеното с възпитателна цел. Критиката просто представя преобръщане на този модел, тук се постулира, че критикуващият знае как всъщност трябва да стоят нещата, но установява, че, за съжаление, не е така и съответно дава израз на това си прозрение.

Ако сега се опитаме да обвържем анализа на художественото произведение със системния анализ, с идеята за една автономна система, която постоянно произвежда неопределеност и постоянно се занимава със собствената си неяснота, постоянно развива стилистични насоки и след това ги занемарява, то почти бихме могли да кажем: в лицето на социалната система на изкуството имаме един безобиден и лишен от последици модел на обществото, демонстриращ, че като цяло нещата навсякъде функционират така, както функционира изкуството, само че в икономиката или в политиката, или в правото, или в интимните взаимоотношения може да се стигне до повече последици.

На изкуството му се разрешава да е по-радикално, понеже представи начина си на справяне със собственоръчно създадената неяснота върху самия обект, в онова, което може да бъде сетивно възприето. За сравнение например икономиката е възприела единствено структурния момент, защото не е сигурно, че останалите ще купуват моя продукт, даже не е сигурно дали една спекулация би довела до успех. Навсякъде се работи в рамките на собственоръчно създадената неопределеност. Същото важи малко или много и за модерното право, защото ако сме придали позитивен характер на цялото право, то следва, че всичко, което има юридическа сила, се гради върху решения, а последните върху допускането, че са валидни дотогава, докато това ни изнася. Валидността се дължи на обстоятелството, че не е постановена веднъж завинаги, а е приемлива дотогава, докато е приемлива. В сферата на науката, също така и при интимните взаимоотношения имаме същия проблем, неопределеността бива редуцирана, като се отдава предпочитание на конкретен човек и сме убедени, че нещата ще се получат, но след известно време възниква проблемът дали действителното положение наистина е такова, каквото сме си го представяли. И отново този начин на мислене почива върху една собственоръчно произведена неяснота, защото става дума за личен избор, а не за решение въз основа на икономически съображения. Тук отново се сблъскваме с проблема за справянето с тази дилема и мисля, че изкуството, ако престанем да го описваме като подражание или като критика на социалната действителност, а като символизиращо един съвсем абстрактен модел на функционалните системи на модерното общество, има смисъл, който един социолог може да обясни, смисъл, който може би не е необходимо да е съзнаван от художника – на него му е достатъчно да се вдъхновява от собственото си творчество. Но социолога тук го интересува, че модерното общество навсякъде реализира онова, което се разиграва по примерен начин в изкуството и което там е в известен смисъл безопасно, тъй като не води до последици.

Превод: **Иван Попов**