

НАЦИОНАЛНА ХУДОЖЕСТВЕНА АКАДЕМИЯ
ФАКУЛТЕТ ЗА ИЗЯЩНИ ИЗКУСТВА

КАТЕДРА „ПСИХОЛОГИЯ НА ИЗКУСТВОТО,
ХУДОЖЕСТВЕНО ОБРАЗОВАНИЕ И
ОБЩООБРАЗОВАТЕЛНИ ДИСЦИПЛИНИ”

ПОТЕНЦИАЛНОТО ПРОСТРАНСТВО:
ПСИХОЛОГИЧЕСКИ АСПЕКТИ НА ХУДОЖЕСТВЕНОТО

Йово Панчев

АВТОРЕФЕРАТ

на дисертационен труд
за присъждане на образователна и научна степен „ДОКТОР”

Научен ръководител:
Проф. д. изк. Петер Цанев

София

2017

Дисертационният труд е обсъден и предложен за защита на заседание на катедра „Психология на изкуството, художествено образование и общообразователни дисциплини” на Национална Художествена Академия на, решението на катедрата е прието на съвет на факултет „Изящни изкуства” на НХА на и е насочен за защита пред специализирано жури в състав:

1. проф. д-р Орлин Дворянов
2. проф. д.ф.н. Виолета Дечева
3. проф. д-р Борис Сергинов
-
1. доц. д-р Румяна Панкова
2. проф. д. изк. Петер Цанев

Дисертацията се състои от увод, изложение в 5 глави, заключение, приложение, библиография. Дисертационният труд е в обем от 193 страници, които включват 188 страници основен текст, съдържа увод, изложение в 5 части със съответните глави и подразделители, заключение и изводи, 5 страници библиография. Приложения от около 60 страници са включени в отделно тяло. Библиографията обхваща 80 цитирани източника.

Защитата на дисертацията ще се проведе в НХА пред разширена специализирана комисия на г. от часа в ателие 7 на Национална Художествена Академия, ул. Шипка №1, София. Материалите по защитата са публикувани на интернет страницата на НХА.

Съдържание на автореферата:

<i>Обем на дисертационния труд</i>	<i>стр.4</i>
<i>Съдържание на дисертационния труд</i>	<i>стр.4</i>
<i>Обща характеристика на дисертационния труд</i>	<i>стр. 5</i>
<i>Актуалност на изследването</i>	<i>стр.5</i>
<i>Предмет на дисертацията</i>	<i>стр.5</i>
<i>Цели на дисертационния труд</i>	<i>стр.6</i>
<i>Граници на изследването</i>	<i>стр.7</i>
<i>Методи на изследването</i>	<i>стр. 7</i>
<i>Използвани източници</i>	<i>стр.8</i>
<i>Структура на дисертацията</i>	<i>стр.8</i>
<i>Кратко изложение на дисертационния труд</i>	<i>стр.9</i>
<i>Първа глава. Потенциалното пространство</i>	<i>стр.10</i>
<i>Втора глава. Художественото</i>	<i>стр.13</i>
<i>Трета глава. Пърформанс и пространство</i>	<i>стр.18</i>
<i>Четвърта глава. Работа с пространство</i>	<i>стр.24</i>
<i>Пета глава.Речник</i>	<i>стр.27</i>
<i>Приложения</i>	<i>стр.27</i>
<i>Научни публикации по темата на дисертацията</i>	<i>стр. 28</i>
<i>Приносни моменти на дисертационния труд</i>	<i>стр.28</i>

Обем на дисертационния труд

Дисертационният труд е в обем около 193 стандартни страници основен текст. Към труда е приложено второ книжно тяло от 61 страници – *Приложения*. То съдържа материал, разделен на две части – чужди статии, интервюта и други приноси, както и собствени текстове, създавани по различни поводи – публикации, статии, кураторски текстове към изложби и др. проекти с отношение към темата, цитирани или реферирани в текста.

Съдържание на дисертационния труд

„Потенциалното пространство: психологически аспекти на художественото”

- **Въведение** в тезата и интерпретативни перспективи. Мотиви, проблеми и очаквани приноси, метод и цел.стр. 4
- I. Потенциалното пространство като концепция и художествена теза. Пространството като основа и поле – Преходното пространство на Униникът - психологически феномен, социални и хуманни аспекти на феномена, теоретични и изследователски ползи. Психологията на изкуството Психологически параметри на „художественото” (от психологията на изкуството към интерпретацията на изкуство).стр. 18
- II. Художественото – опит за конструкция. Търсене на чудното. Философската система на Дейвид Морено и условното отграничаване на нещата. Други теоретични приноси като пост-теориятастр. 65
- III. Пърформанс и пространство. Пространството на тялото.Опити от лабораторията на театъра. Междинно поле. Пост-драматичния театър – пространно изследване на Ханс-Тийс Леман. Публичното пространство и негово активиране.стр. 107
- IV. Работа с пространство – методи и технология на творческа и организационна работа с пространството и изкуство опитът на куратора. Приноси на практиката. Ролята на автора/художника - Фестивалът - процес и Студиото – платформа.стр.137
- V. Речник.стр.164
- **В заключение**.....стр.180

Обща характеристика на дисертационния труд

Актуалност на изследването

Дисертационният труд е ангажиран в разглеждане на художествени проблеми и въпроси от сферата на изкуството като човешки опит в контекста на психологията и някои близки хуманитарни дисциплини или течения. Прочитът или прегледът на теория на изкуството през други теории отдалечава достатъчно, за да предложи нови или алтернативни форми на интерпретация, да разшири изследователския инструментариум, да работи за освобождаване от школата. Належаща е потребността на изследователския и образователния процес постоянно да търсят движение и да разширяват своята „територия“ като опит и поле за действие, функция, но и среда за развитие на изкуството в ситуация на цивилиционна имплозия, на глобална духовна криза или по-точно пауза в ступор - *баустоп*.

Предмет на дисертацията

Обект на изследване са различните психологически аспекти на художественото, пречупени през широката тема за пространството в изкуството, но най-вече около него, между него и нас. **Задачата**, която си поставя дисертацията, е да се разгледат няколко подхода от психологията на изкуството съпоставени или по-скоро допълнени от теоретични постановки заимствани от други дисциплини/сфери на хуманитарното изследване. Групирането им и обобщаването им в контекста на изследването предлага обзор на потенциални употреби на нови или недооценени форми на интерпретация на изкуството, на неговото случване като процес, (арте)факт и последващ ефект.

Изследването се фокусира върху „потенциалното пространство“ като хипотетичен предмет – проблем, през когото могат да се приложат различните парадигми описани или засегнати в дисертацията. Отново са ползвани примери от личния ми опит като куратор и организатор на събития в областта на съвременното българско изкуство, актуални художници в този контекст и среда.

Доколкото едно изследване може да бъде поставено в паралел с художествено търсене или процесът, който го определя, настоящата дисертация предлага няколко различни опити и насоки за описването на темата за психологическите аспекти в съвременното (предимно) българско изкуство. През описването и развиването на темата за „Потенциалното пространство: психологически аспекти на художественото” ще потърся начин да оформя метод, който не е далеч по логика от структуралистичен анализ, но на практика в по-свободен и интердисциплинарен стил обяснява отделните понятия – „потенциално пространство”, „психологически”, „художествено”, в контекста на психологията на изкуството и нещо като социален аспект на съвременното изкуство, което познавам от работата си в тази сфера. Чрез поставянето на понятията и въвеждането на нови, чрез задълбочаване на паралелите, съществуващи между дисциплините, които се срещат и пресичат в текста се надявам да осветля мрежата от взаимовръзки, теоретично да обобщя тъкмо психологическите подходи към процесите на създаване, анализ и ползване на изкуство на местно ниво.

Цели на дисертационния труд

- Да се предложат гледища за разширяване на интерпретативния апарат, като на практика се заобиколи технологията на художествения анализ, за сметка на това
- Да се проследи развитието на различни дисциплини и критически посоки с цел оформянето на методи, подходящи за съвременното случване и съществуване на изкуството в индивидуалния и групов опит на човека;
- Да се опишат такива посоки с тенденция да се доведат до метод, технология, система и същевременно без теоретично насилие да бъдат оставени в сферата на хипотезата и потенциалното, както би било коректно спрямо изкуството, върху което се прилагат;
- Да се експериментира с теоретизирането върху изкуството с похвати и форми, заимствани от самия обект на изследването.

Граници на изследването

В дисертацията е направен опит да не се използва теоретико-историческият подход като почти не се отделя време за описание и анализ на конкретни творби, контексти или предполагаемите им взаимовръзки. Рискът това изследване да остане отдалечено от художествената практика се компенсира от предимството на тази дистанция и уточнението, че работя с теория и концепции, позиции, школи и парадигми, вече заложили практиките / емпиричния опит в своите основи. Освен това, като основна теза се явява и предусловието на дисертацията, че писането за изкуство, не бива само по себе си да се ограничава и догматизира, а напротив, като самия предмет на своето внимание, да си позволява повече формална свобода, концептуална широта и път за въображение.

Методи на изследването

Методът, формално, следва описанието, анализа и интерпретацията на различни парадигми и свеждането им до фактически техни проявления в изкуството – в конкретни творби, автори, случаи и случвания. Разглеждат се няколко знакови за оформянето на тезата български художници, автори на съвременно изкуство. Тяхната работа, ще сведа до теоретичната основа. Ще ползвам опита си като куратор, критик, и, спорадично автор на съвременно изкуство, като за целта съм фокусирал няколко художника и проекта, с които съм работил и събития, в които съм участвал под една или друга форма.

Това решение за „метод“ е преди всичко повлияно от практическите ми занимания със съвременно изкуство и като участник и като наблюдател на процесите в него. В уводния текст към изданието на фестивала Sofia Underground от 2015 г. беше засегната необходимостта от радикално разширяване на критическото мислене и рефлексия върху това, което се случва през изкуството. Не за пръв път тази посока се оказва водеща за фестивала, който още със създаването си през 1997 от Руен Руенов, възстановяването си през 2007 и последващите издания се захранва именно от тази „гранична“ енергия.

Именно изчистването и проявяването на определен метод, на система за работа в изкуството, тук ще се противопостави на методологичността на изследването на теория. С други думи, където в изкуството няма метод, ще потърся теоретичен такъв. Където е добре изведен – ще се опитам да го деконструирам или подложам на критика, с цел да го доближа до разглежданите психологически парадигми/школи, да го доближа до човека. Цел, която обединява естетически, принципни и дори идеологически основания за търсене, не само в научен или теоретичен смисъл, а също в художествен, духовен, собствен/личен/психологически план. За това, обаче, отново ще направя уговорката, че настоящият текст, за да бъде схванат като принос, както се очаква от една дисертация ще се нуждае от помощта на ползвателя и неговото въображение. Убеден съм, че писането за изкуство като процес, свързан с тази културна дейност позволява артистично отношение към текста. Текстът, може да служи за и като рефлексия, но и като част от наратив, историзиране, контекстуализиране, улавяне и успокояване на процеса. Текстът е власт над изкуството, особено днес, от която етически се отричам.

Използвани източници

Използваните източници включват разнородни по вид и обхват текстове. Библиографията наброява 80 заглавия и 10 електронни адреса. Ползваната литература е на български, английски и френски език, а цитатите от чужд език са в собствен превод.

Структура на дисертацията

Дисертацията се състои от: въведение, пет глави, заключение, Библиография и *Приложения* - в отделно книжно тяло.

Кратко изложение на дисертационния труд

Въведението в тезата и интерпретативните перспективи, мотиви, проблеми и очаквани приноси са описани в уводната част на текста. В настоящата дисертация е направен опит да се говори едновременно и свързано за активираното, потенциалното (възможното) пространство като психологическо явление и проблем на/в изкуството, и за актуалните психологически аспекти на художественото, защото те са допълващи се страни на един и същ случай, на неразгърнатата територия, която покрива ролята на изкуството в личния и обществен опит на човека. Културният капитал на това взаимодействие е недостатъчно интерпретиран, особено във връзка със „актуалните“ аспекти, тоест, съвременното изкуство в пост-историческа ситуация, каквато още сега ще се съгласим, че споделяме. Ползата от интерпретиране на теоретични, спекулативни и донякъде доста свободни връзки и паралели в един широк дисциплинарен регистър са преди всичко в приложимостта на въображението, дори като художествено изследване в опита за текст върху художественото изследване. Условния регламент, който би трябвало да остане валиден е, че в игрословицата на тема шах има само една забранена дума, думата „шах”, както пише Борхес.

Задачата, която си поставя дисертацията, е да се разгледат няколко подхода от психологията на изкуството съпоставени или по-скоро допълнени от теоретични постановки заимствани от други дисциплини/сфери на хуманитарното изследване. Групирането им и обобщаването им в контекста на изследването предлага обзор на потенциални употреби на нови или недооценени форми на интерпретация на изкуството, на неговото случване като процес, (арте)факт и последващ ефект.

Първа глава. Потенциалното пространство

Британският психоаналитик Доналд Уиникът представя едно понятие за реалността „помежду”. Въвеждането на това понятие за преносна зона или „пространството между” се обуславя от необходимостта за описание на мястото за среща, пресечната точка на потенциал и автентичност, ситуирано нито в рамките на субекта, нито в познатата веществена реалия. В това пространство, може да се открият най-съкровените креативни аспекти от опита на личното и общностното съществуване, творческия и духовен израз на човек. Там, като емоция се развива погледът, гледището, формира се призмата на възприятие, починът е етосът на индивида, които, целокупно ще очертаят характера, позицията, рамката на поведение и вкус. Това е преходното пространство.

Идеята за „потенциално” пространство или по-точно преименуване на заетия от психологията на развитието термин „преходно пространство” има за цел неговото съотнасяне към сферата на работа с изкуство. Интерпретация, анализ на процеси, ситуиране и позициониране на различни аспекти от работата с и в изкуството по отношение на пространство, което е едновременно реално, но и наситено психологически, емоционално и смислово, така че се явява „потенциално”. То е потенциално като вероятност да се превърне в художествено пространство, топос/локус/фокус, среда на случване на артефакт и същевременно е заключеното пространство между индивида и обекта извън, който го връща, препраща към загубеното завинаги, но непрежалено единство. Преживяването на този опит е интензивно и емоционално. Дотолкова, че се засяга центърът на индивидуалната същност на човека.

Сред социалните аспекти на потенциалното пространство е важно да се отбележи ролята на групата и груповата идентичност, която може да се оформи около общ образ или пространство достатъчно символно наситено, че да обедини или генерира свои ползватели като абстрактен пантеон.

Теоретичните и изследователски ползи заради които поставяме тъкмо потенциалното пространство в основата на текста са продиктувани до голяма степен от желанието ми за разширяване на инструментариума за обясняване на

художествения опит, процес и резултат, но най-вече на причините за неговото оцеляване и развитие, успоредно с процесите на стагниране на цивилизационната безизходица.

В „Защо не всичко е вече изчезнало?“ Жан Бодрияр обръща внимание на „света, от който е изчезнал човекът“. В статията той говори за изчезването на реалното, основна теза на философа, но тук, той говори за нарочното изчезване, за изкуство на изчезването. *Когато погледнем по-детайлно*, пише Бодрияр, *виждаме, че в модерността реалният (...) естественият свят определено бива дистанциран. Това е моментът, в който от една страна човек се освобождава от света, като го анализира и преобразува, но същевременно му придава силата на реалност.*

Условна или не, художествената форма свързана с изкуство на живото действие дава възможности за поглед отвън - в пунктира на линейното време и в топоса на въображението. Капацитетът на подобна възможност е ефективен както за изпълнителя, така и за рефлектиращия зрител, съпреживяващ по един или друг начин въздействието и посланието на художествения акт.

В контекста на опитите за “пробив в реалността”, както от художествена, така и от социална гледна точка възниква фестивалът София Ъндърграунд. В процеса на работа и постоянен контакт с артистите – пърформъри, както и по време на самите събития имах възможността да наблюдавам както мотивациите, така и резултатите. Еднакво забележителен ефект по време на фестивалните нощи се постигаше и от цялостната атмосфера на контролиран регрес, установяващ се от само себе си в пространството, обособената реалия на случването.

Чрез употребата на теоретични постановки и школи или налични, поставени вече паралели между дисциплините обобщени като Психология на изкуството и съвременните форми на интерпретация могат да се осъществят интересни заключения и анализите на (художествен) текст, факт, процес, случване да станат още по-съдържателни или наситени.

Тук идва моментът да обясня проблемното използване или въвеждане на понятието „художествено“ в тезата си озаглавена „Потенциалното пространство. Актуални психологически параметри на художественото“. Позоваването на психологическите параметри целят именно разширяване на обхвата на

понятието, но и на съдържанието на онова, което може да се определи като художествено. С това усилие по демократизация на понятието без да се допуска либерализацията му поставям посоката на този текст, които може да бъде спокойно третиран и като пост-теортичен, тъй като това „средство“ е в пълен синхрон с целта. Писането за изкуство е твърде често, особено в нашата традиция, доминирано от историографски характер и обвързвано с изкуствоведски изследователски инструментариум, до голяма степен неприложим към съвременното изкуство и прояви на художественост, които имат различни естетически, но и етически мотиви.

Психологическите параметри на „художественото“ се фокусират върху потенциалното приложение на няколко школи от психологията на изкуството в творческия и терапевтичния процес (в магистърската ми дипломна работа от 2010г.). Наличните интердисциплинарни паралели между инструментариума на психологическата теория и художествената практика, и изследването на актуалното изкуство и култура бяха повод тезата ми да засегне този недостатъчно използван ресурс. Богатият и разнообразен аналитичен апарат, понятия, и цели парадигми са до голяма степен приложими, за интерпретацията на художествени произведения, факти и процеси.

Методологията на процесите на художествения анализ и психотерапевтичната работа, свързани изконно в историята на човешката цивилизация и взаимно-определящи се един друг, предполага разглеждането на някои техни особености и явления; търсенето им паралелно в дисциплинарния регистър на възможности за дефиниция на взаимодействията им. В театъра, съвременното изкуство, и в други форми, в които пространството е важен фактор, начините, по които то функционира могат да бъдат идентифицирани като потенциални основи или практики в художествения анализ или по-право казано в интерпретирането на (съвременно) изкуство.

Общуването на човека с изкуството е лично и съкровено изживяване. В пластове на тази взаимовръзка могат да се идентифицират механизми подобни на прилаганите в терапията, такива са: опита за идентифициране/описание на проблема, опита за вникване в себе си или в клиента, разгръщането на фактологичен, емоционален или знаков субективен

наратив. Транскрибирането на симптоматиката в лична митология – история – свето-устройство и обратно – систематизирането на собствената история и (себе)образ в общовалидна митология и кодирането ѝ в симптоми и признаци на вътрешен проблем напомня на нелек, но стандартно-описан творчески процес. Самото съотнасяне на индивида към пространството като условен, и определящ конструкт, е отново ключ за общовалиден процес на осъзнаване.

По същество симетрията в процесите на художествен анализ и (различните форми на) терапия е зададена от ситуацията на човека – клиент или автор/творец п/оставен (сам) във взаимодействие със света. Разгръщането вътре в себе си, индивида преживява по различни начини. В „Психологията на изкуството”, обзорец текст със същото заглавие от Проф. Петер Цанев предлага възможности за дефиниране и проследяване на този процес в някои основни течения в психологията. Изследването на Цанев обединява множество системи и модели насочени към взаимодействията на визуалното изкуство и психологията на човека.

В “Психология на изкуството” Петер Цанев описва голяма част от натрупаните теоретични и методологични перспективи в тази сфера, но тук са цитирани само по-базосните и устойчиви модели в контекста на психологията на изкуството като Британската психоаналитична естетика, отчасти психоаналитичната парадигма, екзистенциално-феноменологичната психология и някои по-ранни тези. Следи и паралели от други теоретични дисциплини, някои културологични текстове, критическа теория също присъстват в разгръщането на едно по-обзорно формулиране, каквото предстои да се оформи.

Втора глава. Художественото – опит за конструкция.

В „Художественото – опит за конструкция“ се прави опит за установяване на това банализирано понятие. Активирането на публичното пространство в най-общ смисъл започва на концептуално ниво. На това ниво следва да се определи публичното пространство като общо-ползваното, общо-достъпното пространство, мястото което е споделено от общността по такъв начин, че нейния член не е изолиран, а е част от нея. Там, той не е в личното, но не е и в

чуждото „пространство”, той е в регулираното, регламентираното общ(ностн)о „при нас”. Тази (различна степен на) „свойственост“ на пространството може да се определи като исторически, културен и т.н. контекст, в който ще стане възможно създаването на отношение между пространството (като хабитус), и определен жест, артефакт, действие от креативния регистър на човешката дейност. Случването, получено така осъществява прехода към художествено пространство.

Няколко артистични стратегии, подходи, както и теоретични линии предлагат алтернативни погледи в тази насока. Превръщането на публичното, реалното, достъпното пространство в художествено, неговото отваряне към възможни интерпретации, връзката му с абстрактната идея, която едновременно превръща пространството в център на съдържанието, хората - в участници, въввлечени в процеса на случване. Като подемат случването и стават негови агенти/носители, те аксиоматично преминават от функция към доминанта, носеща в себе си (проекция или отражение на) абстрактна идея.

Вътре в изкуството, в разговора за изкуство, в неговия процес, анализ и самото му потребление, които са актове колкото лични, толкова и групово-определени се срещат истини, валидни понякога на толкова универсално ниво, че с изненада откриваме колко нови научни и човешки „открития” е можело да бъдат забелязани там.

Регламентирането на публичното пространство в обществен и символичен план е сложно предизвикателство пред съвременното гражданство. То е следствие от културно натрупване и цивилизация/цивилно развитие на общността, но също така и следствие от социалната атмосфера, темперамент, пречупването му през призмата на местното или държавно управление, т.е. политическата конюнктура, икономическото състояние и условия на ползвателите на това общо пространство. Тъкмо културната спецификата на този хабитус определя и правилата, по които се случва превръщането му, степента му на условност. Така например на пристанището в Копенхаген на една скала е приседнала приказна русалка (елегантен начин да се почете Андерсен), същевременно начин да се романтизира публичното пространство, да се привнесе една мечта, една

фантазия в уредения и систематичен бит на северния, дисциплиниран (протестантско-рационален) живот.

За разлика от Дания, у нас, битът генерира митовете и общественото въображение е хиперактивно. Реалността е много пъстра, традициите ни са пълни със суеверия, гробищата - с караконджули, социалната действителност - с конспирации, а страната ни се управлява от политически и бизнес елити ангажирани в игра помежду си. Цялата референция към някаква обективна действителност е изоставена като ялова по отношение на обясняването и разбирането на колоритните процеси на всички нива в общество, което се опитва да открие свой обединяващ наратив, но вместо това скача от анекдот в анекдот без да може да състави история чрез лишено от памет преминаване през времето.

Превърнати в условия пространства, сцени, сакрализирани тотеми и мащабни храмове на обществените фантазми тези места позволяват друга доза, извънредна по количество доза въображение и емоционално проектиране, което сработва в механизма на властовите взаимоотношения. Глобалните „художници“ поставят и аргументират своето „изкуство“, продават идеите си на тълпата, на зрителя, на сантименталния, обикновения човек, съблазнен от „художественото“ в даденото изпълнение. В днешно време това конвергентно пространство, където идеологическото и художественото се срещат и биват съпоставени, е, често виртуално, но това не променя, а даже обогатява същностно процеса по възникване на събитийно-двойствения му характер.

Какво определяме като художествено, какви граници делят художественото от нехудожественото, каква е неговата дефиниция и защо то се появява или получава, изглеждат като въпроси, които задължително трябва да се изяснят с оглед на изследователския характер на текста. Не е задължително обаче поставянето му в предели: о-пределянето и довършването му, затварянето в дефиниция да бъдат така тривиално категорични, окончателни.

Делюз и Гатари намесват в едно разсъждение от „Анти-Едип“ изказване на Маркс за капитала, което напълно отнасям върху „художественото“: „той не е продукт на труда, а изглежда като негова природна или божествена предпоставка. Същност, капиталът не се задоволява да се противопоставя на

производителните сили сами по себе си. Той се залавя с цялото производство, конституира една повърхност, където се разпределят силите и агентите на производство, така че си присвоява свръхпродукта и приписва на себе си съвкупността от частите на процеса, които започват да изглеждат така, сякаш се излъчват от него като някаква квазипричина. Сили и агенти стават неговата мощ в една чудотворна форма, те изглеждат *очудотворени* от него.“

В това „уравнение“ следва само да се замени „производство“ с „възприятие“, „труд“ – естествено, реферира към „процес“ (творчески).

Философската система на Джейкъб Морено, създал психодрамата като дисциплина в терапията предлага много интересна перспектива. Той описва основните модалности на живеенето като определя четири общи понятия: време, пространство, реалност и космос.

Докато факторът време има способността да пренася човек в миналото или предполагаемото бъдеще, процес, който е свързан с личните преживявания и очаквания, друг важен аспект от психодраматичната теория разкрива понятието „пространство“. Включително по отношение на пърформанса, който обикновено е свързан с лични или групови митологически конструкции, пространството се явява интересен и знаменателен фактор. Знаменателен защото едновременно свързва и отделя терапевтичната обстановка със ситуацията на художествения процес, жест и факт. Въображаемостта в пространството във взаимодействие с конкретна или условна художествена среда предизвиква своеобразно преpraщане на изпълнителя и зрителя в митологичното пространство на културното натрупване. Релативно хомогенна от културна гледна точка публика възприема и реагира по сходен начин – достига до подобно (общо) въображаемо пространство. Същевременно личните измерения на факторите време и пространство поставят всеки зрител в индивидуална субективна среда, повлияна от собственото му/й въображение. Спектъра от хронотопии, персонални микрокосмоси в състояние на синхронно изместване от реалността. “Идеята за психотерапията на пространството, пише Морено, е въведена от психодрамата, ориентирана към действието и прави опит изчерпателно да интегрира в себе си всички измерения на живота”. И допълва, че търсенето на конкретно преживяното пространство има своя терапевтичен

потенциал. Не случайно проблемът за домът, с всички възможни митологически наслагвания, в съвременната културна продукция е толкова актуален и популярен като тема. Пространства като домът, са тангентни зони на концептуално производната идентичност и психично-емоционалната принадлежност, желание или задоволеност.

Реалността в психоанализата е “редуцирана реалност”, уточнява Морено, в другите терапии с изключение на психодрамата също отсъства разгръщането на реален диалог. В психодрамата съществува друго ниво на “структуриране, което съставлява неуловимите, невидими измерения на интрапсихичния и екстрапсихичния живот”. Добавъчната реалност (Surplus reality), която Морено описва е базирана теоретично на термина придадена стойност - (от “Капиталът” на Маркс) и като в марксовата икономическа теория тук “добавъчна” е невидима, неосезаема, неизпитана, неизявена докрай страна на живота.

Същевременно, което е по-интересно за нас е потенциалната употреба на добавъчната реалност в изследването и в процеса по създаване на изкуство. По отношение на неговото ситуиране, поставянето му в настоящото и настоящето – тук и сега. Теоретичното базиране на придадената стойност е особено подходящо предвид материалистическата „духовна среда”, която обуславя актуалното състояние на изкуството. Дори създаването на сакрално изкуство днес, напълно подлежи на спекулативен анализ под знаменателя на марксов прочит. (нарочно казвам „марксов”, а не „марксистки”).

Р. Панкова обобщава основните или доминиращите тези в областта на психологията на изкуството в една достъпна и разбираема формулировка. Панкова обобщава в статията за операционализацията в изкуството: *„Дейността на индивида, и как тя може да бъде творческа, ако е резултат от рефлексията, поспециално от рефлексивния „преход”, преноса през определено пространство. Това „друго” пространство е различно от обективната реалност. Тя е интелектуалната конструкция на твореца.*

Предмет на дебат не от скоро е посоката на развитие, на разпростиране на теорията на изкуството. Цялото културно поле, овакантено вече от неговия създател човека, ако се съгласим с Бодрияр, е оставено в състояние на очакване.

На нов вид или нова форма на употреба, нов прочит, който да му възвърне смисъла, принципа, заради който съществува. Към нова формулировка на интерпретирането на изкуство в контекста на съвременната пост-историческа културна ситуация се ориентира така наречената пост-теория. Дисциплина – и същевременно опит за обща хуманитарна мобилизация на средства за преодоляване на дисциплинарите ограничения и кан(ъ)оните на парадигмите, конструирани в последните десетилетия.

Трета глава. Пърформанс и пространство

В книгата си “Тялото-метаморфоза” Боян Манчев обръща внимание към това как мислим човешкото тялото “откъм самото него, с неговия собствен пулс” (3). Той определя тялото като “големия вътрешен Друг на западното мислене”. “Тялото е мислено като несъвършено копие, като неуместно подражание, като “паднало” подобие, отдалечаващо ни от истината, бременно с грях, като вторично, несъщностно, недостатъчно или остатъчно битие” пише Манчев. Такава теза задава много добра аргументация по отношение на възможните терапевтични аспекти на изкуството на пърформанса и изобщо на креативни ситуации, в които тялото има отделна роля.

Манчев поставя мисленето на тялото в социокултурната плоскост на един проникновен анализ на съвременността. Ключ, който е от значение за разбирането или отказа от разбиране на съвременното изкуство като отражение и следствие на съвременната ситуация на човечеството. Той коментира фрагментарността и разпадането на света на “все по-несводими едно към друго парчета”. На такова ниво според Манчев, функционират по-скоро “рудименти”, а не цялостни системи на езици и културни кодове.

Като общ знаменател в това състояние се явява по естествен начин тялото / телесното. Манчев коментира тезата на Ги Дебор за екзотичното отелесяване – за “капиталът, достигнал ниво на акумулация, при което става образ”. Боян Манчев критикува тази еволюционна перспектива, за да предложи определение за новата роля на тялото в света (и отношението му към човека) с идентифицирането на нов модел репрезентиране / произвеждане на “присъствие-в-света” на човешкото тяло. Именно това състояние на

“присъствие-в-света” в качеството си на преоткрит след дигиталната революция екзистенциален аргумент се оказва силен лост / инструмент за (ре)теоретизиране.

Изкуството на живото действие - визуалният пърформанс е вид гранично съвременно изкуство често бъркано с някои от малките (камерни или къси) сценични форми или други изпълнителски изкуства. По същество, то следва концептуалната рамка на съвременното изкуство и неговото създаване като процес се различава фундаментално от изпълнителските изкуства, където диадата на текста/партитурата и изпълнителската интерпретация се режисира от трето лице. Пърформансът е индивидуален проект, собствена идея - концепция или емоция, която се екстернализира посредством жест, движение или състояние. Действащите лица могат да бъдат много, но обикновено е един – авторът със своето тяло и условности (екстензии, проекции, метафори – както в преносен, така и в пряк смисъл).

През епохите в линейната история на изкуството художниците са рисували, скулптирали и живописвали формите на човешкото тяло с пряко, косвено или символично значение, с една или друга задача. Както пише Трейси Уор, изследовател на пърформанса в книгата си “Тялото на артиста”, съвременната художествена действителност показва значително изместване в представите на художниците за тялото. То започва да се използва не само като тема или обект на творчеството, но вече и като платно, четка, рамка, платформа. През последните стотина години света започва да си задава въпроси свързани с това как тялото се представя и как то се възприема. Представата за единното физическо и ментално цяло постепенно се разпада не без помощта на развиващите се изследвания в областта на психоанализата, философията, антропологията, медицината. Художниците започват да изследват временността, преходността, нестабилността, непредсказуемостта на тялото. Изпробват се понятията свързани с идентичност, отиграна или разиграна в и отвъд определена културна среда. Тя престава да бъде постоянна характеристика. Работи се по понятия като съвест и съзнание / съзнателност достигайки до изразяване на себе си което е невидимо, без форма, лиминално по отношение на реалността. Насочват се към теми като риска, страха, смъртта,

сексуалността и то в моменти, когато тялото е било най-заплашено от тях . Този тип художествено изследване/проучване за артистите работещи в сферата на пърформанса, т.е. работа със собственото си тяло и личност в центъра на произведението – като протагонист или инструмент на волята си, дава възможност творческия процес да бъде видян по нетрадиционен, актуализиран от гледна точка на контекста начин.

При визуалния пърформанс художникът няма условността на роля, сцена и т.н. тя е превъзможната посредством актуалността на действието, “позицията на съвременник” на артиста-пърформър – “Той посреща скучното настояще с абсолютната реалност на творческия акт” пише Руен Руенов. Тази разлика се определя като основа за естетическата диференциация между традиционните, условни изпълнителски изкуства и пърформанса.

В друга статия/лекция от София Ъндърграунд през 2009 г. Руен Руенов обобщава: ***Това е изключително качество — да бъдеш тук и сега, по знаковите думите на Лори Андерсън за същността на пърформанса: “Това е времето. И това е записът на времето”. Изкуството на живото действие е задало в метода си качеството съвременност. И същевременно е диахронно, защото избира своя културна основа, своя знакова система. Това се вижда и осъзнава ясно при Джаксън Полак и неговата живопис на жеста. Той прави картини, но действието на артиста и изживяването в момента на работа е изравнено по важност с материалната субстанция “живопис”. И от тук идва релативния, диахронен характер на изкуството на пърформанса. Вие ще кажете, в театъра и балета не е ли така? Не е, защото там има условност, актьори, игра, условна актьорска игра. Докато при чистия пърформанс правен от художници няма условност, художникът пърформър заема позицията на съвременник. Той среща по-често скучното настояще с абсолютната реалност на творческия акт. Това е естетическата отлика на пърформанса от традиционните “изпълнителски изкуства”.***

Пърформансът като отделна художествена форма, изобщо изкуството на живото действие включва в себе си художествена хронотопия поставена в самата реалност. Неслучайно виенският акционист Херман Ничш определя работата си като “пробив в реалността”. Но такъв пробив е интересен от изследователска

гледна точка, защото той представлява възможност за проникване на добавъчна реалност в действителния свят и обратното.

Виенският акционизъм, като форма на пърформанс, която работи с архетипни слоеве на човешкото съзнание, както и с мита, се отличава с радикална визуалност, показност, която изпъква в обществено-културен контекст, характеризиращ се с рационалност, умереност и благоприличие (католическата и буржоазна Австрия). Ото Мюл, Херман Нич, Рудолф Шварцкоглер и Гюнтер Брус конфронтират и насочват вниманието на обществото ретроградността на социалните устои и съответстващите им институции, потискащи освобождението на духа, сексуална революция, “детабуизиране на тялото”, откровеност със самите себе си (Делчев). Красимир Делчев говори за “експлозивното, динамично взривяване на границите между: “изкуство и живот, изкуство и политика, изкуство и всекидневие”, изкуство и религия или псевдо-религиозни blasphemни мистериални ритуали във Виенския акционизъм . Във връзка с обяснението на Джон Д. Бароу за “плътни” теории и цялост на света, която е изначална, Виенският акционизъм изразява и дефинира проблема за човешкия опит, който не може да понесе невъзможността за сингуларността на преживяването или невъзможността да се преживее всичко.

Пост-драматичният театър заема някои свои приноси, почерпени от Ханс-Тийс Леман, с чиято помощ се работи по установяването на актуално състояние на изкуството през човека. Още в пролога на обемното изследване Леман поставя една оригинална демаркация: споменавайки изложбата организирана от Лиотар през 1985 г. *Нематериалното*, той напомня, че докато изкуството се приближава все повече до нематериалното, театърът се характеризира с „материалност на комуникацията” понятие отново на Лиотар - Междинното поле.

Друг аспект, който се отнася директно към темата за пърформанс арт-а и произхождащ от психоанализата е този на Лакан. Неговата парадигма в психоанализата определя “три регистъра ... съществени за човешката реалност” – Символното, Въображаемото и Реалното. Лакан, в своя лекция през 1953г. дефинира регистрите по следния начин: Символното се асоциира с езика и “езиковата дейност” - системите на кодиране свързани с изразяване – това поставя Символното на нивото на групата, социума, където човек се формира и

трупа опит. Реалното идва като следствие на Символното и то се дефинира като “онова, което Символното прогонва, като се установява” – впечатляващо определение, допълнено с пояснението “изплъзващия ни се дял”. Тоест, това е регистърът, който е заглушен от опита на социалния живот и “езиковата дейност”, която така категорично схематизира и структурира света и човешкия опит в него. Третият дял или регистър е този на Въображаемото. С него Лакан предлага да обозначи отношението със “собственото тяло” и образа на себеподобния. От функционална гледна точка, “въвеждането на Символното преправя и основава другите две понятия” Въображаемото, пише Лакан, се появява на първо място в аналитичната практика. То включва “всичко от реда на запленяването, на илюзията, на начините за задоволяване на субекта”. Този основен регистър дава функцията на знака, жеста, предвербалната експресия на определяне и обектни отношения, в това число целенасоченото показване на другия. Въображаемото и Символното кореспондират с егото и супер егото, докато заличеното Реално съответства донякъде на Ид-а при Фройд. Това примерно съпоставяне или по-точно редефинирането им от Лакан позволява едно по-комплексно или по-достоверно изказано сравнение с процесите на творчество при пърформанс арт-а. Именно в този “регистър” на съвременното концептуално изкуство често се търси освобождаване от Символното ниво и взаимодействие на Въображаемото с Реалното. Лакан завършва лекцията си за трите регистъра на човешката реалност с обобщението: “Речта е това, което “позволява да се трансцендира агресивното, основно отношение между двама души с миража на себеподобния”.

Независимо от множеството ползи както за обществото, така и културното му развитие, публичното изкуство или изкуството, предназначено за публично пространство, така и не заслужи престижа, статута на високо изкуство. Дали поради предусловията, в които се разгръща –в някаква степен ограничавано от необходимите концептуална достъпност и естетически конформизъм или поради своята социална „служба“, изкуството в публично пространство по-често е считано за приложно. С нарастването на тази практика, обаче и преливането ѝ към и в сфери като скулптура, инсталация, лендарт, дизайн, архитектура и пърформанс нещата се променят. Нарочно пропускам развитата у нас стенопис,

тъй като двуизмерната ѝ форма я освобождава от проблема за пространството или по-скоро го интернализира като прави пространството вътрешно-художествен проблем. Променя се сложността и ниво на концептуализация на практиката на изкуство в и за общо ползване. От една страна се подобрява достъпността до неговите послания, а от друга, именно новите форми на активиране на пространството като поле, което носи нови усещания, нов смисъл, добавя към реалността и я променя.

С въвеждането на употребата на понятието или концепта *социална скулптура*, Бойс прави огромна крачка към формирането на абстрактна представа за пространството, де факто, той работи с онова неназовано „помежду” като с нов материал. Обществената или групова тъкан – характерът на нейната плетка става основата на концептуално нова употреба на изконна практика – упражняване политически процес. Бойс, обаче работи художествено с това, поставя си и преследва естетически и етически цели, демонстрира колективността като качествен компонент и елемент в системата, който има потенциален заряд. Със своята социална скулптура той връща ползването на изразните средства изобщо в изкуството към генеалогичната им дълбочина и значение. В неговото изкуство – пестеливо и мълчаливо, дори аскетично като съдържание, резонира с дълбок обертон всеки миниатюрен жест,

всеки елемент на композицията е обоснован, защото в крайна сметка, това не е само композиция, а конструкция, която изисква устойчивост. И тъкмо в тази устойчивост се намесват меките и нетрайни материали, непостоянни в своята ефимерност като рефлексии на човешката душа, на присъствието на човека като постоянен неотменен и неизменен производител, потребител, обитател, участник, зрител, виновник, жертва, спътник и носител на изкуството.

Особено интересен остава не само в контекста на публичното изкуство тезата на Еренцвайг за океановата манийност (*oceanic, manic*). В своята книга „Скритият ред в изкуството. Изследване на психологията на художественото въображение” от 1967 г. той доразвива Фройдистката теза за океанското. Докато Фройд готови за океанско чувство като го характеризира с религиозното преживяване – така както миситикът се усеща съ-единен с вселената и своето индивидуално усещане разтворено като капка в океана. Той може да се завърне на примитивно

ниво до детското усещане за слятост с майката. Теза, която е базова и за Уиникът. В която въображението връща усещането за утробност и дава „океанско” преживяване. Но, според Еренцвайг, вече масово е осъзнато, че не само религиозно-творческият опит води до описаното състояние. Според него, не е необходима регресия до инфантилно или примитивно състояние, а крайно де-диференциране в дълбоката зона на егото, която се активира в творческия процес. Де-диференцирането суспендира много видове предели, разграничения и определения, в крайното си състояние то може да премахне границите на индивидуалното съществуване и така да достигне океанското сливане като усещане, което е маниакално по характер и произход.

Четвърта глава, озаглавена „Работа с пространство“ е посветена на примери от практиката, като са ползвани както художествени проекти, така и интерпретации към тях.

Д-р Гатев, например, представя свои работи, тематично свързани с популярните практики на „правене” на съвременно изкуство в два контекста или два мащаба, с две различни дистанции, отгук и формулировката „бифокалност”. В първия случай, три широко-форматни фотографии на д-р Гатев са представени като самостоятелна серия, инсталирани отделно в автономно пространство - определена за целта зала. Вторият план предлага същите фотографии в рамките на обща изложба, заедно с работи на утвърдените имена на съвременното българско изкуство – Станислав Памукчиев, Венцислав Занков и RASSIM. Изложбата е представена в САМСИ, което допълнително подчертава институционалния характер на експозицията и насочва вниманието към проблема на контекстуализация и съвместяване на произведения в музейна среда и изобщо, в средата от други произведения, които съставят по-широкия локален контекст – местна сцена, среда и т.н. Тук това съпоставяне се явява като проблем и синдром. Като публика ние сме загубили част от сетивата си, демобилизирали друга част и делегирали останалите на ПР-а, рекламата, медийния гламур в спорадичните му нови и нови вълни. Както при „реденето” на изложби, а още повече при „правенето” на съвременно изкуство бифокалността е неизбежна. Тя е, обаче, непредвидимо елюзивна, изплъзващата

се поради своята спорадичност и непостоянство. Тъкмо това я прави коварна както за автора, така и за зрителя.

Тази глава също засяга отделни примери от работа с пространство – методи и технология на творческа и организационна работа с пространството и изкуство опитът на куратора. Приноси на практиката, ролята на автора/художника в контекста се разгръщат през Фестивалът - процес и Студиото - платформа (София Ъндърграунд и Студио Даухаус):

Руен Руенов и неговия фестивал – Протестът

София Ъндърграунд е създаден през 1997 в много сложна политическа и обществена ситуация като реакция към липсата на адекватни форми в изкуството. Адекватни тъкмо спрямо тогавашните кризи. Сега кризите са други, но ние продължаваме да търсим и предлагаме адекватни начини, пътища, форми на изкуство, които да достигат до съвременния човек. В "София Ъндърграунд" няма зрители, всички участват в ситуацията "ъндърграунд", така се случи у нас, а и не само у нас, че изкуството, което говори и вълнува е в маргинална позиция, счита се за радикално, едва ли не рисково. А от поне няколко стотин години насам знаем, че доброто изкуство плаши.

Десет години по-късно, през 2007 г. фестивалът беше подновен, а екипът - разширен. От самото си създаване фестивалът има 16 издания, в които винаги е бил "преживяване/приключение" както за организаторите, така и за участниците. Но за този период се оказва, че доброто изкуство остава в контра на естаблишмънта, но вече и на комерса, на мейнстрийма, на модната лайфстайл поза. Тук се събраха много чуждици, обаче истината е, че ние сме консервативни във вкуса си, в отношението към изкуството, затова сме длъжни да пробваме новости, експерименти, да търсим класически качества в нови форми и явления на художествената сцена. В този смисъл, Sofia Underground е генератор на новости, на енергични сблъсъци на изразни средства, които пораждават автентични явления и особена атмосфера.

Студио Даухаус, като дългосрочен проект, от друга страна, е опит за работа в посока на работата по на институционализиране, от гещалта на формата, границата и търсенето на институционализация до генератор на съдържание (content provider).

От „пространство” до „Платформа” Инициативата беше обвързана с ограничение във времето от около 18-20 месеца. Закриването на програмата съвпадна със закриването на Студио Dauhaus – независимо пространство за изкуство. Това бе демолирането на сградата където се помещаваха няколко ателиета на художници, музиканти, занаятчии, за да се разчисти място за строеж на нови жилища. Решихме да разгледаме процеса на разрушаване на сградата като едно разтваряне в пространството. Съответно от това произлезе нова тема. Този етап от съществуването на Студио Даухаус беше уседналият период, но за да продължим, предложих търсенето на ново място да бъде съпроводено с активен номадски период и по-радикална риторика.

Първоначално проектът за представяне на различни форми на съвременно изкуство в Независимото пространство имаше две основни насоки. Първата бе да предостави платформа, отворена сцена за изява на неутвърдени млади артисти наравно с познатите имена в българското и глобалното културно пространство. Втората насока на проекта бе мапингът на дебютиращите и утвърдени творци и представянето на тяхната дейност в един обзорен документален материал.

Тази програма имаше има амбицията да представи публично по-значимите и оригинални решения на най-нестандартните и неконвенционални творци. От гледна точка на концепцията за mapping/картографиране или моментна снимка на съвременната културна действителност беше интересно да се привлекат проекти от различните екстреми, субкултурни събития, маргинални автори и стилове, декаденти и фантазори – хора на ръба на приемливото и отвъд демаркацията между въображение и действителност.

Средата, като място и средата като контекст съвпадаха като настроение по причини, които не можах да установя. Подозирам архитектурния вид на мястото – завод построен 1928 беше изпълнен в стила на конструктивизма и в пропорциите на изискано сечение. Така или иначе формата на поставяне на някаква рамка, в нашия случай концептуално-политическа, оказва ефект при наличие на културен конфликт или просто липса на среща между различни вътрешно- културни малцинства. Особено важно за мен е търсенето и срещата на граничните форми, субкултури, приложни философи и фантазори заради

генерирането на различни от мейнстрийма реалности, перспективи и хоризонти. Срещата на поколения и манталитети и особено мобилизирането на позитивни и негативни маргинализирани малцинства (утвърдени творци и културтрегери - интелегенти с автентичния пиян и дрогиран ъндърграунд) е срещата на победените, но и на непобедимите. “Набедените победени”. Това зависи от рамката, от средата, в която те се застъпват.

Този процес или механизъм, изтъкан от отношения между хора и абстрактна идея, уловена във форма през кода на играта, е процесът на превръщане на едно пространство в друго, на полу-времето, термин, сякаш измислен специално за случая - в реално време, на участниците – в когото си поискат. Промяната на модалност се оказва ключова по отношение на активирането на пространството – неговото въвличане извън конвенционалния „време-пространствен континуум” в субективно преживяване.

Петта глава. Представлява един колажен речник с приноси към пост-теоретичен апарат. Различни понятия, фрази и формулировки предложени за употреба при работа с изкуството като обект на изследване, но и като композитна пост-теза, за онези, които са вътре и работят в изкуството не като обект, а като част от него. Сред тях са дефиниции / параграфи по:

Художественото; Универсален художествен модел; Художествено поле; “плътни” теории; Океано-маниакално; Индивидуален мит (по Лакан); обща хуманитарна мобилизация; горещият момент (между-епохата); Конструирането и населването/попълването на пространството помежду

Приложения

Приложенията са отделени от текста в отделно тяло и са съставени от собствени статии, чужди статии, текстове към изложби и публикации по повод събития от художествения живот.

Публикации по темата на дисертацията:

Статии:

- „Българският Модел. Архитектура на Кризата“, от докторантски семинар „Дизайн и архитектура - теория, практика и взаимодействие“, 2011 г. Сборник научни доклади на департамент „ДИЗАЙН И АРХИТЕКТУРА“ 2011-2012;
- Около 20 статии в в-к Култура (като наблюдател в рубриката „Косъмче от четка“ през 2013-2014г., както и по темата:
- „Култура на паметта“, в-к Култура, брой 30 (2779), 19 септември 2014;
- „Фрагменти от нещо по-голямо“ в-к Култура, брой 8 (2757), 28 февруари 2014.

Приноси моменти на дисертационния труд

Основна цел на изследването, отразена в приносите му, е да въведе модалност, в която широк диапазон от пост-теоретични, интердисциплинарни, „транс-парадигматични“ и изобщо свободни тези и форми на изказ да получат верификация в академичен контекст, когато те се отнасят до обекта съвременно изкуство прегледано през човешкия индивидуален и групов опит. Психологическите параметри на художественото, самият дебат по неговото търсене и ситуиране е процес, който трябва да се наблюдава постоянно и активно в актуалните условия на работа с култура и културен капитал. По-конкретно приносите на текста могат да се идентифицират в следните насоки:

1. За първи път в теоризирането на изкуство в български контекст се разглежда обстойно понятието "потенциално пространство" във връзка с художествени проекти и практики;
2. Предлага се нова, в някои отношения оригинална, комплексна дефиниция на понятието „художествено“, която цели по-скоро дебат, отколкото ревизия по темата;
3. Предложена е оригинална систематизация на теоретични модели, насочени към разширяване на интерпретативния апарат, отвъд технологията на художествения анализ;
4. Анализиранията и систематизирана е литературата в областта на

психологията на изкуството, различни хуманитарни/критически парадигми, през които е развитието на различни дисциплини и критически посоки с цел оформянето на методи, подходящи за съвременното случване и съществуване на изкуството, разглеждано във връзка с индивидуалния и групов опит на човека;

5. Експериментира се формално с теоретизирането върху изкуството с похвати и форми, заимствани от самия обект на изследването: описани, анализирани и систематизирани са подходи и методи с тенденция да се сведат до система, като същевременно без теоретично насилие да бъдат оставени в сферата на хипотезата и потенциалното, както би било коректно спрямо изкуството, върху което се прилагат;
6. Формулиран е речник, основа за дебат и развитие на актуален пост-теоретичен, интердисциплинарен инструментариум приложим към актуалното изкуство и креативните процеси.