

СОФИЙСКИ УНИВЕРСИТЕТ „СВ. КЛИМЕНТ ОХРИДСКИ”

ФИЛОСОФСКИ ФАКУЛТЕТ

КАТЕДРА „ЛОГИКА, ЕТИКА И ЕСТЕТИКА“

АВТОРЕФЕРАТ

на дисертация за присъждане

на образователната и научна степен „доктор”

на тема:

Духовността в съвременното визуално изкуство

(Spirituality in Contemporary Visual Art)

Професионално направление: Философия

Докторант: Илона Ивова Аначкова

Научен ръководител: проф. Правда Спасова

СОФИЯ

2018

## ОБЩА ХАРАКТЕРИСТИКА НА ДИСЕРТАЦИОННИЯ ТРУД

### Актуалност на изследването

Проблемът за духовността в съвременното визуално изкуство има своето място в дисциплини като теология, философия, история на изкуството, визуални изкуства, социология. Поради естеството и функциите на изкуството като цяло, и поради придобилата напоследък широта на понятието духовност, той неминуемо попада в едно интердисциплинарно поле, което изследва не само понятието духовност, но и неговата връзка с религията. Така, изследванията в пряка или косвена връзка върху проблема са действително многобройни. Съвременни автори като Джеймс Елкинс, например, който е историк на изкуството, изследват разликата в приемането и оценяването на традиционно религиозно изкуство (християнско) и изкуство, което се свързва с по-различни религиозни традиции. Други изследователи, като философа Ричард Шустерман, утвърждават изкуството като приоритетно спрямо религията във връзка със способността и функцията на двете области да отразяват и съхраняват изконни човешки ценности и да бъдат вид етичен кондензатор и място за общуване в съвременния глобализиран свят.

Именно той, съвременният глобализиран свят представя развитието на тенденцията на „повторното омагьосване“ на света според Майкъл Фрай и Сузи Габлик Fry, 2010; Gablick, 1991). В работата се налага обаче изводът, че западната култура е непрестанно омагьосана и непрестанно се омагьосва по смисъла на Веберовото понятие за омагьосаност. Процесът на секуларизация никога не се извършва напълно. Секуларизацията, която има две основни значения, е незавършен процес. Доброволното „самоомагьосване“ на индивиди и общности е неминуемо поради естеството на човешката природа и дори полезно, както множество социологически и друг тип проучвания сочат. Единият смислов пълнеж на понятието секуларизация предполага, че тя е процес на всеобща намалена ангажираност с религиозното, който се наблюдава по време на Модерността. Другият смисъл на секуларизацията я вижда като теоретичен конструкт, вярване и позиция от страна на изследователи от различни академични

дисциплини, начело със социологията. В рамките на изследването се твърди, че в първия смисъл на понятието секуларизацията е незавършен процес, а във втория – преувеличена позиция, която вече е подлагана на многобройни критики.

Секуларизацията, макар и незавършен процес, като че ли действа мощно в посока обособяване на проблема за духовното в изкуството, така както го познаваме днес. Модерността, зародила се още в Ренсана, „принуди“ изкуството да бъде религиозно или светско. После изкуството стана духовно, светско или религиозно. Редица американски и английски автори изследват развитието както на понятието духовност и връзката му с понятието религия, така и на проблема за духовното в изкуството като резултат от секуларизацията или като отражение на природата на изкуството изобщо. Художници, скулптори и пърформънс артисти също споделят своите виждания за изкуството като духовно начинание и пространство. Сред тях са българският художник Светлин Ненов, корейският мултимедиен артист Юнгу Яун и Сузи Габлик, която твърдо защитава тезата за повторното омагьосване на света.

Темата за духовността в съвременното изкуство е разработвана от различни перспективи, поради широтата на понятието духовност и в зависимост от главната дисциплина, в която се движат изследванията. В областта на историята на изкуството Елкинс (Elkins, 2004) и Катрин Грение (Grenier, 2003) наблюдават нарастващия интерес към религиозното изкуство в западната култура, както и към съвременно изкуство, свързано с духовното, но отразяващо по особен, съвременен начин тази връзка. Философи като Гордън Грахам (Graham 2017; 2007) се присъединяват към изследванията върху повторното омагьосване на света. В областта на религиознанието Джефри Коски (Kosky, 2012) прави изследване върху артисти като Уолтер де Мария, Анди Голдсуорти и Джеймс Тюрел. С. Брент Плейт, специалист в областта на религиознанието (Plate, August 2014) също потвърждава неразривната според него връзка между изкуството и религията, респективно духовното. Обществото за изкуства, религии и съвременна култура, основано още през 60-те години на миналия век, от видните Алфред Бар и Паул Тилих, празнува своя 50-годишен юбилей неотдавна през 2011 г., въпреки че на този етап обществото е неактивно. Обществото за изкуства в рамките на религиознанието и теологията (SARTS) е друга американска организация, която вярва в значението на изкуството като основен инструмент за развитие на двете академични области и личната вяра. Международният журнал за религия и духовност в обществото към Университета в Бъркли, Калифорния също представя задълбочени

изследвания върху връзката между изкуството и понятия и сфери като религия и духовност.

Целите на дисертационната работа бяха:

- 1) Дефиниране на мисловното наследство от времето на Модерността чрез проследяване развитието на основни философски и артистични тенденции в съвременния свят;
- 2) Проследяване на различните импликации на понятието за духовност и установяване необходимостта от повече изследвания върху проблема за духовност и съвременно изкуство, в частност визуалното изкуство;
- 3) Опит за формиране на теория за природата и целта на изкуството;
- 4) Опит за ревизиране на понятието гений и обосноваване на употребата му в естетиката.

Обхватът на изследването засяга западно съвременно визуално изкуство – европейско и американско. Голяма част от философските източници също са западноевропейски, с автори от англо-саксонската традиция. Хронологичните рамки на изследването се простират от Просвещението до наши дни с отделни препратки към Ренесанса.

Основният метод на изследването представлява анализ на стриктно философски текстове, техни изследвания в различни дисциплини, както и анализ на текстови и визуални работи на различни артисти. Целта на този метод беше всеобхватен оглед и анализ на проблема за духовното в изкуството, който да осигури достатъчно информативна подплата за изпълнение на основните цели и задачи. Интердисциплинарният подход се оказва най-подходящ при анализирането на проблема за духовното в изкуството, поради естеството на изследвания предмет и понятията, свързани с него. Получените резултати във връзка с ролята на изкуството през Модерността и мисловните промени във връзка със секуларизацията, не са от много голямо значение съгласно критерия новост. Както в самия труд се описва, други автори поддържат тезата за повторно омагьосване, като моето твърдение за секуларизацията в културен и мисловен план е, че тя далеч не е завършен процес и няма да завърши изобщо поради естеството на човешката природа, която е духовна и има нужда от „омагьосване“. В Модерността обаче, поради изменения на мисловната парадигма, изкуството до голяма степен поема функциите на религията като изразител

на духовна активност в смисъл на среща с божественото и етична трансформация. То взима или по-скоро получава функциите на философията като зона на епистемологията, на метафизиката, на етиката. Причините за това – естеството на изкуството – или онова необятно и необяснимо, което предизвиква респект и чувство за възвишеност; и отворилата се необходимост за компенсиране на липсите, останали от дискредитираната религия, също не се очертават като голяма новост в научното знание. Стойността на труда в този аспект може да се оценява в рамките на потвърждаване на подобни тези.

Иновативната стойност на дисертацията се състои по-скоро в направените взаимовръзки между отделните теми, свързани с духовността в съвременното визуално изкуство, и в опита да те се обединят под темата за една естествена сакрализация на изкуството, в смисъла на изкуството като вид естествена зона на духовното, която се разграничава от религията, но все пак необходима за допълване или заместване на религиозния опит. Много малко изследователи изследват връзката между шаманизъм и сублимното (възвишеното), като такива от България въобще не бяха открити. Много малко изследователи разработват връзката между шаманизъм и гений, където геният се смята за движещата духовна сила на шамана. Разбира се, представената перспектива за изкуството в никакъв случай не трябва да бъде разглеждана като единствената за изкуството, като миродавна, а по-скоро като едно от вижданията за изкуството, което намирам за подходящи.

Опитът за проследяване на анти-рационалистическите реакции в изкуството и философията на Модерността и тяхното влияние в съвременното изкуство е иновация, доколкото представя в систематизиран вид съвременни визуални артисти, повлияни от антропософията и теософията. Примерите, които представят съвременното изкуство като духовна практика, също са от значение във връзка с изискването за иновативност на труда.

Проблемът с гения, който е засегнат в III глава на дисертацията, е от съществено значение във връзка с новостта в дисциплината. Понятието за гений и възприемането му в отделни хронологични периоди е анализирано, за да се утвърди като необходимо във философията и мисленето за изкуство изобщо като откряващо една затръшната от рационализма и постмодерната критика врата към божественото и духовното начало на всеки вид изкуство, в частност на визуалното изкуство. В този конкретен анализ понятието за гений е изчистено от модерните му наслоявания и са предложени други

ракурси на употреба, които са съчетани и с утвърденото мислене за гения като вдъхновение (inspiration, и връзката му със spirit, „дух“). Геният е разгледан и като колективна дейност, по примера на друг автор; и като кооперация между артиста и Бог. Най-вече се набляга на гения като една възможност да се разкрие необходимостта да се мисли или по-скоро изрази необятното, непознатото, непознаваемото, да се мисли за Бог и да се открие начин за респект към необятното, непознатото, непознаваемото, към Бог. В това се състои и до голяма част личният принос към философията на изкуството.

Друг принос, който все още е потенциален, е представянето на изготвеното изследване на българската научна и широка публика на български език. Полето на изследвания в областта на духовното в изкуството все още не е разработено сериозно. Това изследване допринася за по-задълбочена перспектива върху проблема за духовността в изкуството и въобще за начина, по който боравим с понятията от дисциплините изкуство, философия на изкуството и религиознание.

### **Основно съдържание на дисертационния труд**

Дисертацията се състои от четири глави, 259 страници и 18 илюстрации. Използваните литеатурни източници са общо 183 заглавия, по-голямата част от които са на английски език. Има няколко 2 източника на френски и 8 на български език. Има и две видеа, които също са използвани като източник.

Дисертацията се състои от въведение, четири глави и заключителни бележки. Първата глава – Sacralization of Art – „Сакрализация на изкуството – включва две части, които разглеждат проблема в областите модерна философия и съвременно изкуство. Тя извежда и значението на темата в научен план и открива връзката между религия, духовност и изкуство.

Първата част на главата – „Сакрализация на изкуството в Модерността“ преглежда три основни автора от немския идеализъм, за да открие тезата на френския философ Жан-Мари Шафер (Shaeffer, 2000) за дълготрайна тенденция на сакрализация на изкуството във модерната европейска философия. Трима от големите философи, чийто работи отразяват тази тенденция и са обект на изследването на тази тенденция, са Кант, Шелинг и Шопенхауер. В своята книга „Изкуството на модерната епоха: философия на изкуството от Кант до Хайдегер,“ (*Art of the Modern Age. Philosophy of Art from Kant to Heidegger*) Шафер говори и за Кант и за Шопенхауер, но по някакви причини пропуска Шелинг, който има ключово значение за едно модерно мислене за

изкуството като приоритетна, първична житейска, социална и научна, в съвременния смисъл на тази дума, област. Кантовият възглед за изкуството в рамките на неговия просвещенски проект за познаване границите на човешкия разум го определя като имащо сериозна роля в цивилизоването на човека, в правенето му подходящ за поставяне и реализиране на цели, по-високи от тези на детерминираната му животинска природа. Но Кант прави разлика между два вида изкуство – изящно и „приятно“ изкуство. Изящното изкуство и науката трансцендират желанията на човешката природа, чисто сетивното у човека. Изящното изкуство, за разлика от „приятното“ изкуство провокира задълбочено разсъждение и изкуство. То е свързано с когнитивните способности на човека, като функцията на изящното изкуство, освен да радва по сетивен начин, е да комуникира идеи. Увеличавайки нашата култура, изкуството отваря възможности едно значение или цел да се видят целесъобразни, смислени в рамките на една „телеологична философия“ като Кантовата (Bruno, 2010).

Шелинговата теория за изкуството е от съществено значение за развитието на модерната естетика, а и за анти-рационалистичните нагласи, които преобладават в Европа по време на Романтизма, и които са в основата на една теория за сакрализацията на изкуството. Шелинг е първият модерен философ, който прави опит да преодолее философския разрыв между една външна природа, един обективен свят, които се изследват от теоретичната философия, и една практическа философия, където централни се оказват действията на Аза (Bowie, A. 1990). Философията на тъждеството, която той развива в „Система на трансценденталния идеализъм“ и „Изложение на моята философска система“, представя изкуството като вид обективен, сетивен израз на философията. Авторската творба е обективен синтез на абсолютното познание, което само по себе си има две страни – материална и идеална. Изкуството привежда в обективност философската мисъл. То е начин за по-дълбоко самопознание или по-скоро, себепознание. Голямата роля, която изкуството има по отношение на себепознанието, е благодарение на т.нар. пост-провиденска енденция във философията, според Андрю Бауи, който утвърждава тезата за трансфер на религиозни и теологични функции и въпроси от зоната на религиозното към зоната на новоформираната се философска наука естетика. Като класически представител на Романтизма, Шелинг е един от множеството примери за това.

Друг значим философ, който се занимава с метафизичната природа на изкуството, е Артур Шопенхауер (1788 – 1860). Неговата естетика е втъкана в

цялостната му, повлияна от Кант и Плато, философия. Радикалният идеализъм, който Шопенхауер развива, утвърждава възможността за достигане на познание на нещата такива, каквито са в мисълта, нещата сами по себе си (noumena). Изкуството има висока епистемологична функция, тъй като, в съзерцанието или в процеса на изработка на творба на изкуството, се заглушава човешката воля и нейните щения. Това позволява по-ясна перспектива и по-лесно достигане до знание за нещата сами по себе си. Следвайки платоновата теория за формите, Шопенхауер смята изкуството за сферата, в която се създават обектификации на идеите в платоновия смисъл на думата. Изкуството е вид спасение от тиранията на волята, а чистото съзерцание, което се случва по необходимост в изкуството, е условие за епистемологична яснота, за издигане на интелекта над желанието. Изкуството е лишено от всякакъв практически интерес, то води към познание на висши форми, което става само чрез максимално супресиране на волята. Естетиката на Шопенхауер е от изключително значение за т.нар. теория за сакрализацията на изкуството в Модерността, тъй като според Шелинг изкуството е по-висш вид знание от научното или това на всекидневния живот (Hammermeister, 2002). Т.нар. заглушаване на волята, или нейното усмиряване, с което Шопенхауер характеризира изкуството, е и в основата на повечето религиозни възгледи за духовността на човека и изискванията за неговото поведение. Отричането от волята е вид отричане от себе си, което е характерно за повечето монотеистични религии и е разглеждано в позитивен аспект. Проблемът с изкуството обаче е, че този модус на себеторицание не може да бъде задържан за много време. То е само временен изход от тиранията на желанието.

Трите възгледа на Кант, Шелинг и Шопенхауер за ролята на изкуството са фундаментални за теорията за сакрализация на изкуството, която се наблюдава в модерната философия по времето на Романизма и след това. Погледнато в по-широк план, сакрализация на изкуството означава онзи възглед за изкуството, който го представя като зона на духовност или като имащо сходни функции с тези на религията и философията, но с приоритетно значение спрямо тях.

След изложението на част от философията на сакрализация на изкуството, която отразява първия, Шаферов смисъл на понятието, са представени и два класически примера на сакрализацията на изкуството като възглед за изкуството, който го представя като зона на духовното и имащо сходни функции с тези на религията и философията, но с приоритетно значение спрямо тях. В секцията „Sacralization and



Spirituality in Modern Visual Arts – Two Classical Examples“ – „Сакрализация и духовност в модерното визуално изкуство“ следват работите на Барнет Нюман (1905 – 1970) и Марк Ротко (1903 – 1970), които отразяват духовните аспекти на живота в един полу-религиозен и екзистенциалистки смисъл. Те не са изключение от модерната тенденция за утвърждаване на приоритетната роля на изкуството и артиста в социалния свят, както Харолд Розенбърг наблюдава (Rosenburg, 1975). До Нюман и Ротко се нареждат Джаксън Полък, Вилем де Кунинг, Ханс Хофман, Аршил Горки и други представители на абстрактния експресионизъм, който според Розенблъм е вид „религиозно-метафизично изкуство.“ Той е на мнение, че изкуството се заема с въпроси, които са приписвани преди на религията или метафизиката, но ги третира по различен от тези две сфери, начин.

Ротко и Нюман са едва ли не последните от големите артисти на западното изкуство, които вярват в модерната концепция за гения и месианската роля на изкуството. За Ротко изкуството представя дълбоко философски и етически въпроси и позиции. То трябва да бъде повече от социален коментар, то трябва да засяга и работи в най-дълбокото у човека, за да бъде успешно, добро изкуство. Неговите творби се свързват с духовността по пътя на един универсален морал и дълбочината на негативните човешки емоции.

Философският интерес на Ротко също е от значение във връзка с възгледа му за изкуството. Според него, философията и изкуството имат една и съща цел – да обединят човешкия опит и знание в една хармонична реалност, да ги съотнесат постоянно към една идея за вечността и целостта на света. За изпълняването на тази цел, философията си задава етически задачи, а изкуството се стреми към манифестиране на тази цел в сетивна форма. Тъй като сетивността е първичното усещане за света, Ротко утвърждава изкуството като основно и абсолютно необходимо за познанието.

Работата на Нюман, както на платното, така и на листа, дава представа за артистичния аспект на човешката природа като изначален и първичен. С утвърждаването на едно настояще и присъствие в света в хайдегеров смисъл, работите на Нюман апелират за автентично отношение към живота (Cernuschi, 2012). С работите си върху мълчанието като израз на прекъснатата връзка между човека и божественото (битието), Нюман задава една по-висша функция на изкуството от това, което може да предложи философията или закостенялата според модерни автори религия - то е

рефлексия на една екзистенциална динамика, която далеч надхвърля дискурсивната мисъл и религиозната рутина (Cernuschi, 2012). Изкуството събитие, среща между човека и битието, среща, в която се очаква човекът да се върне към автентичния си лик, за да предизвика, ако може, връзка с битието.

В секцията „Sacralization of Art in Contemporary World“ – „Сакрализация на изкуството в съвременния свят“ – отразява сакрализацията на изкуството в съвременния свят чрез анализ на работата и възгледите на съвременни визуални артисти. Тук понятието сакрализация е използвано във втория, по-широк смисъл, който разглежда изкуството като вид зона на духовното, която се разграничава от религията, но все пак е необходима за допълване или заместване на религиозния опит.

В тази глава се утвърждава предложението, че възгледът за изкуството като зона на духовност, е обоснован не само от наложилата се реакция срещу рационализма на Модерността, ами и от самата природа на изкуството като занимаващо се с това, което е отвъд нормалните граници на познание. Един от аргументите е, че дългата и вижда се, непрекъсната връзка между религията и изкуството, още от класически времена, когато изкуството е служило само за инструмент на религиозни послания, предполага есенциално сродство между изкуство и религия (респективно духовност като аспект от един осъзнат религиозен светоглед и практика). Изкуството отвежда отвъд това, което знаем за реалността, и често се занимава с въпроси от екзистенциален и морален характер, които са част от едно обширно понятие за духовност, което може да включва религиозна ангажираност, но може и да остане без нея.

В тази глава са въведени и дефинирани понятията „съвременно изкуство“ и „духовност,“ описани в секция „Significance of the Topic and Terminology“ – „Значение на темата и основни термини.“ Понятието съвременно изкуство включва постмодерно изкуство и изкуство, сътворявано в наши дни. Духовност е понятие, което включва онтологични, етнически, философски и екзистенциални смисли. Обособени са няколко вида визуално изкуство, занимаващо се с духовност, като двете основни категории са строго религиозно изкуство и изкуство, което представя духовността в по-широк план. Строго религиозното изкуство продължава древната традиция на поставяне на изкуството в служба на религиозни вярвания. Изкуството, което представя духовността в по-широк план, предлага многобройни перспективи. Християнски абстрактен експресионизъм, метафизично изкуство и изкуство, вдъхновено от различни религиозни или нерелигиозни източници – това са само част от подгрупите на тази

категория, която е ключова за разбирането на съвременното изкуство, понятието за духовност и връзката между тях. Фокусирането върху изкуството, което представя духовността в по-широк план, а не върху строго религиозното изкуство е необходимо за „диагностиката“ на промените на мислене в Модерността спрямо изкуството и духовността, която често е поставяна в опозиция с религията. Използването на понятието духовност без някакво задължително рефериране към божествеността, е ключова характеристика на модерната и постмодерната му употреба. Според Дейвид Гайън, духовността на постмодерността включва еklektизъм, смесица от езотерични учения, библейски компоненти, свещени текстове, предмодерни вярвания, различни дози психология, мистицизъм, секуларизирана мисъл и куп други влияния, които изработват особения лик на постмодерната духовност. (Guion, 2008). Духовността в съвременния свят акцентира върху аза и неговата сила да отстоява определени вярвания, както и способността директно да се свързва със сила по-висша от него самия без някакъв вид посредник (идея, залегнала още в Модерността). Арт теоретикът Рина Ария (Arya, August, 2016) и специалистът по религиознание Робърт Фулър (Guion, 2008) споделят подобни виждания за духовността, като тълкуват понятието в светлината на екзистенциалните търсения на човека – кой е той, каква е целта му, какъв е смисълът на живота и смъртта. Според куратора Леса К. Фенинг, духовността е пряко, непосредствено преживяване, характеризиращо се с изоставяне на индивидуалистичното, егоцентрично Аз за постигане на едно по-висшо състояние на съществуване, на осъзнатост – едно трансцендиране.

Друг съдържателен компонент в секцията „Значение на темата и основни термини“ е оценката на значимостта и актуалността на проблема, която се формира на база съществуващи изложби по темата, академични изследвания и изследвания на артисти. Описани са някои от най-известните от нарастващите по брой експозиции от 1986 г. насам, както и от възгледите на съвременни артисти, които изхождат от позицията, че изкуството е зона на духовността. Усилената работа в тази посока показва един вид отваряне на теоретичния дискурс за изкуството към духовното, който според Чарлийн Спретнак (Spretnak, 2014) е под натиска на преувеличено въодушевление от формалистичния подход към изкуството на XIX-ти век. Спретнак определя формализма като резултат от целенасочена, но изкривена стратегия от страна на критици, куратори и мислители, която изкуствено разделя духовните търсения на

модерните артисти от техните абстрактни работи. Някои от ключовите изложби, характеризиращи връзката между духовност и изкуство в съвременността, са:

- 1) „Духовното в изкуството: абстрактна живопис 1890 - 1985“ (оригинално заглавие “The Spiritual in Art: Abstract Painting 1890 -1985”), с куратор Морис Тучман, състояла се в окръжния музей на Лос Анджелис (ноември 1986 г. – март 1987 г.). Тя представя предимно абстрактни експресионисти от първо и второ поколение - Казимир Малевич, Василий Кандински, Пийт Мондриан, Франтишек Купка, Ричард Пусет-Дарт.
- 2) „Обговаряне на Възвишеното: силата на изкуството да променя животи“ (“Negotiating the Rapture: The power of Art to Transform Lives”) октомври - декември 1996, куратор – Ричард Франсис, Музей за съвременно изкуство в Чикаго. Показани са творби на Барнет Нюман, Агнес Мартин, Брус Науман, Бил Виола, Анселм Кийфер и други водещи артисти. Те са вдъхновени от различни духовни традиции, произлизащи от будизма, юдаизма, суфизма, таоизма и други религии.
- 3) „Отвъд вярата: 100 години от духовното в съвременното изкуство“ (“Beyond Belief: 100 years of the Spiritual in Modern Art”), юни – октомври 2013, Музей за съвременно изкуство в Сан Франциско, САЩ. Изложбата събира ранни съвременни художници като Пол Клей и Пийт Мондриан, артисти от средата на ХХ век - Марк Ротко, Филип Гъстън и Джаксън Полък, както и съвременни творци като Зарина, Джей ДеФео и Кики Смит, които се занимават с феномена смъртност.
- 4) „Обратно към Едем: Съвременни художници бродят из Едемската градина“ (“Back to Eden: Contemporary Artists Wander the Garden”) – юни – септември, 2014 г., Музей на библейското изкуство в Ню Йорк, САЩ, куратор Дженифър Сканлан. Тази изложба доказва по свой начин, че темата за духовността в изкуството е релевантна и днес. Представени са 19 творби, които се съсредоточават върху библейската история на Битие, и по-специално върху топоса на градината като място за перфектна хармония между човека и природата. „Обратно към Едем“ е смес от строго религиозен и свободен език на изкуството. От нея личат двете основни тенденции на изобразяване на духовността в изкуството, описани по-горе: строго религиозната и по-

свободната, която е и основна характеристика на модерното и постмодерното изкуство.

- 5) Изложба с работно заглавие „Битието: духовността в съвременното изкуство“ („Being: Spirituality in Contemporary Art“) беше обявена като предстояща в Нелсън-Аткинсън музей в Тенеси, Мемфис, САЩ в момента на писане на дисертационния труд. Предложението е да се изложат работи на автори, които използват различни средства и вдъхновение, за да покажат духовността или като процес на работа (творене на изкуство) или като съдържание на творбата. Изложбата ще бъде разпределена в четири основни теми – „Източници на вдъхновение,“ „Тялото на артиста,“ „Материали/Форми/Цветове“ и „Творенето като духовен процес.“ Първата от избраните теми рефлектира еklekтизма на съвременното понятие духовност и асемблажното отношение към него.

Много автори работят върху разликата между духовност и религия, която изглежда рефлектира една опозиция между закостенели виждания и автентично търсене на отговори от съществено значение за човека. Джеймс Елкинс прави разликата между двете на базата на критерии като комуникативност, обективност и систематизация (Elkins, 2004). Духовността се свързва със субективното преживяване. Духовните преживявания могат да останат неподлежащи на комункиране, предаване към другите. Религията представлява една система от език, символи и ритуали, които обективират духовния опит и му придават особен лик. Духовността може да е част от религиозния опит, но може и да съществува отделно. В рамките на това разграничение, се наложи изводът, че духовността е един вид съдържание на религията, която от своя страна е само една от многобройните форми на духовността. Духовността е същината на човешката природа, докато религията е нейното институционализиране и рафиниране. И най-вече духовността се разглежда спрямо индивидуалността, а религията – като общностно съ-преживяване и обществено представяне на една активна духовност.

Съвременното изкуство, според Елкинс, се тълкува в рамките на тази не винаги валидна опозиция между религия и духовност, където религията е символ на закостенялост, а духовността отразява автентично и дълбоко преживяване на божественото или на аза. Оттам и много предразсъдъци, които налагат тенденции и маргинализират традиционното религиозно изкуство (християнско). Тази теза не можа да бъде подкрепена с други изследвания на този етап от изследването, но предстои отделна работа в тази насока. Като преподавател в Института по изкуства в Чикаго,

Елкинс допълва, че религиозното изкуство е адмирирано само ако има връзка с традиция, която е екзотична за западния свят, например такова изкуство което отразява местните традиции на индиански племена. Това негово лично наблюдение отразява тенденция, която се заражда доста преди това. В рамките на изследването се оформя предложението, че теософията, която става известна в началото на ХХ-ти век, е един вид своеобразна алтернативна реакция срещу рационализма и традиционните религиозни и философски представи за света. Тя впечатлява с другостта си, с това, че е по-скоро различна, а не кохерентна или „правилна“ система.

Освен значимостта на темата и основните понятия, тази глава включва и секцията „Art, Religion and Spirituality“ – „Изкуство, религия и духовност.“ В нея се дават конкретни примери, които отразяват модерното виждане за духовността, както и една друга, много характерна форма на сакрализиране на изкуството – използването на религиозния дискурс при обсъждане на арт институции, творби и преживяване на изкуството. Пояснява се, че въпреки че изкуството и религията са сходни области, те не са взаимозаменяеми, а по-скоро допълващи се.

Джейсън Фараго например, установява, че посещението на музеи замества посещението на храма в неделя (Farago, 2015). Това е място за удовлетворяване на духовни потребности, според Филип Хук, (Introvigne, 2016) а използването на религиозен дискурс при мисленето за изкуство отразява есенциалните, според дисертационния труд, сходства между функциите на изкуството и религията. Религиозният дискурс се прилага и във физически план, като музеите чисто визуално напомнят на катедрали. Корейският артист Юнгу Юн (Yoon, 2010) говори за причината за това не във връзка със същностните родства между изкуство и религия, а във връзка със социологическите аспекти на музейните и религиозните пространства. Юн вижда средновековните църкви като мултифункционални пространства с различни културни и социални функции и ги сравнява с модерните културни центрове за обществени събития и дебати.

Сакрализацията на изкуството в съвременната философия е трудно проследима тема. Въпреки че може би самият той не би се съгласил, Ричард Шустерман (Shusterman, 2008) допринася за утвърждаването на приоритетната позиция на изкуството спрямо религията. Според него, изкуството е също толкова способно да съхранява и отразява изконна мъдрост и духовни значения. За разлика от религията, то

не съдържа в себе си такъв конфликтен потенциал, който да предизвика физическа опозиция, дълга вражда и дори смърт.

Един от примерите в посока сакрализация на изкуството е този на грънчаря Уили Сингълтън (Wuthnow, 2001). Той смята изкуството за вид духовна дейност, за вид медитация и позволяване на една по-висша сила да работи чрез него. Сингълтън завършва специален курс по грънчарство в Япония, който се фокусира върху процеса на изработка на творби като на вид духовна практика. Той използва т.нар. анагава пещи – дървени, а не електрически – които позволяват повече спонтанност и непредсказуемост на процеса. Сингълтън нарочно избягва да контролира процеса, твърдейки че така дава възможност на тази сила, която е извън него, да се прояви. Монотонната работа по оформянето на съда е сравнена с вид медитация при Сингълтън, а и при визуалния артист Волфганг Лайб. Лайб и Сингълтън имат сходни виждания за природата като един вид висша сила. Лайб също съзнателно оставя място на тази сила, оставя я да води процеса на работа. И при двамата артисти, изкуството се отъждествява с духовност, но религиозната ангажираност липсва, не е необходима. Кристин Паламидеси е автор и визуален артист, която също смята, че изкуството е вид духовна практика. Въпреки че не го свързва директно с религиозно виждане, за нея изкуството е самозабрава в Шопенхауеровия смисъл, инструмент за „де-егоизъм,“ за спасение от тиранията на волята. Такъв резултат търсят и повечето монотеистични религии.

Проблемът с отъждествяването на изкуството с духовността, особено при процеса на творене на изкуство е, че това отъждествяване е твърде субективно. То рядко предава послания, защото всъщност отразява едно лично преживяване на твореца. Заедно с това, че съвременните артисти не са зависими от религиозния символен език за изразяване на това преживяване, духовността остава само в частното поле.

Други артисти като Линдия Гарсия, предполагат, че изкуството не може да замести, а само да допълни един светоглед, оформян и поддържан от ангажираност към специфична религия. Изкуството се явява допълнителна духовна практика, но не и цялостна алтернатива на религиозните практики.

Втората глава – “Theosophy and its Legacies” – „Теософията и нейното наследство“ – разглежда ключови модерни и съвременни визуални артисти и техните връзки с идеализма и теософията. Наблюдава се парадоксът, че въпреки, че Модерността е един

анти-религиозен контекст, много артисти са повлияни от религиозни или семи-религиозни движения, най-силното от които е теософията. Много от родоначалниците на абстрактното изкуство са не само теософи, но принадлежат към традиционната християнска традиция на Западна Европа. Сред тях са Алфред Манесиер (1911 - 93), Джордж Матийо (1921 - 2012 г.), Саймън Хантай (1922 - 2008 г.) и Аурели Немур (1910 – 2005). В тази глава се утвърждава, че повечето модерни артисти непременно свързват работата си с духовни търсения от различен вид (традиционен и нетрадиционен), въпреки съпротивата за подобно заключение от страна на водещите професионалисти в областта на изкуството – арт критици, куратори, директори на музеи и др. Чарлийн Спретнак и Масимо Интровинье (2016) са сред авторите, които наблюдават тенденцията на игнориране на приоритетното място, което модерните артисти придават на духовността. Проследяват се накратко промените в академичния подход спрямо проблема за духовността в изкуството и най-вече спрямо неоспоримото вече влияние на теософията върху артисти като Кандински, Мондриан и членовете на известните движения, които двамата артисти основават – „Синият ездач“ и „Стильт.“ Връзката между творбите на абстрактния експресионизъм и философските подходи към изкуството в преобладаващото време - теософия, антропософия, а понякога и идеализъм - сега е очевидна и академичните познания в тази област се разширяват.

Очертават се също така мисията и характерът на теософското движение, създадено в края на XIX-ти век. Оказва се, че теософията има еkleктичния характер на късномодерното и постмодерното конструиране на реалности и дисциплини. Тя е неформална, трудна за легитимиране смесица от философски, религиозни и научни становища и възгледи. Обединява духовни практики и новооткрито научно знание с древни философски светогледи. Като цел теософията има пред себе си разкриването на истината от метафизичен характер по теоретичен и практически път. Изкуството е един от най-добрите начини за разкриване на една нова метафизика, към която теософите се стремят.

В секцията „Early Modern Artists and Their Commitment to the Spiritual“ – „Ранни модерни художници и тяхната ангажираност към духовното“ са разгледани творческите цели на Василий Кандински (1866 – 1944) и Пийт Мондриан (1872 – 1944) като силно повлияни от теософското движение. Въвличането в духовното бележи творбите на експресионистите и абстрактните експресионисти, но и на художниците, които изследват символизма, футуризма и кубизма. Кандински е смятан за „баща на



абстрактния експресионизъм,“ освен това е сериозен последовател на теософията и самият той отдаден на духовни практики от нетрадиционен тип. Едно изследване върху проблема за визуалното изкуство и духовността през призмата и на Модерността, по необходимост включва тази ключова фигура от света на изкуството. В дисертацията се извежда твърдението, че до голяма степен Кандински реализира теорията на Платон за красотата, чиято универсална същност в света такъв какъвто е, се разкрива чрез частни случаи в света на феномените – света, такъв какъвто се отразява за нас и какъвто ние го възприемаме. Платон смята, че геометричната абстракция е най-добрият начин за представяне на същностите. Кандински също ползва геометрични форми, за да изрази истинската природа на нещата. За разлика от Платон обаче, Кандински смята изкуството за приоритетна област, в която абсолютият се разкрива по най-подходящия начин. Артистът има задачата да разкрие синтезирана реалност от материален и духовен тип. Медитациите са начин артистът да стане годен за усещане и изразяване на всички аспекти на реалността. Артистът става медиатор между една по-висша реалност и очевидната за всички. Известната изследователка на Кандински Пег Вайс (Weiss, 1995) го сравнява с шамана в предмодерните общества, който лекува духовните нужди на общността. Тази концепция се разгръща цялостно в работата на Йозеф Бойс и има съвременни последователи като Маркълс Койтс и Питър Леви, например. В тази секция се потвърждава теорията за сакрализация на изкуството в Модерността. Известният историк на изкуството Моше Бараш (Barasch, 1990) представя идеята а изкуството и по-скоро абстрактния експресионизъм като единствения възможен израз на универсални същности и истинската природа на живота и света.

В тази секция е проследена и връзката между теософията и изкуството на Кандински, който пише своята книга „За духовното в изкуството.“ Той е повлиян от теорията на цветовете в теософията, разработена от Ани Безант и К. У. Лийдбийтър. Водещите теософи, а и Рудолф Щайнер, основател на антропософията, свързват цветовете с чувства и концепции. Кандински следва тази тенденция, като имплементира идеята за синестезия на Щайнер. Синестезия представлява идеята за смесено възприятие, при което сетивата се свързват едно с друго. Едно сетивно възприятие и идейна представа предизвиква в съзнанието друго сетиво, което не е било стимулирано. Пример за синестезията е т.нар. „чуване на цветове“ и „виждане на звуци.“

Работата на Мондриан като повлияна от хегелианския идеализъм и теософските учения, също е разгледана с цел анализ на начините, по които се говори за духовност в модерното изкуство. Мондриан затвърждава абстрактния експресионизъм в Европа, придържайки се към още по-изчистени цветове и форми от Кандински. Той смята абстрактното изкуство като място на единство между материята и духа, като вид хармонизиране на живота. Тази хармония се представя по най-добрия начин от 90-градусовото пречупване на вертикални и хоризонтални черни линии. Целта на Мондриановото изкуство е да изобрази духовния аспект на реалността, затова той опитва да сведе до минимум телесността, релефа, въобще материалността на картината. Той ползва възможно най-абстрактни форми, защото според него универсалното не може да бъде изразено от частичното, от обособеното. Изкуството е хармонизиране на архетипи и има социалната мисия да възстанови равновесието между индивида и природата, между материята и духа. След изпълнението на тази мисия, изкуството ще се влее неусетно в живота и ще престане да съществува.

Освен Кандински и Мондриан, други художници от първата половина на XX век, също са повлияни от теософското движение, свързвайки изкуството с духовността. Но има такива, които свързват изкуството с духовността без да се позовават на теософията. Американският модернист Марсдън Хартли (1877 - 1943 г.) например, не отрича феноменалната реалност като надежден източник на вдъхновение и начин за изобразяване на духовността. Хартли се интересува от абстракцията и харесва Кандински, но никога не изоставя фигуралната живопис. Той също работи и върху строго религиозни картини. Както Кандински, така и Хартли смятат, че интуивното рисуване е откровение за духовността на изкуството. Изкуството на Хартли е по-пряко свързано с живота, докато абстракциите на Кандински, по неговите думи, са плод от вътрешна необходимост на нещата да се изявят в света. И все пак, тази част от дисертационния труд систематизира именно артистите, които са повлияни от теософията. Затова не са представени други съвременни или модерни артисти, които са свързани с духовното.

Втората част от главата – „The Legacy of Modern Theosophy in Contemporary Art“ „Наследството на модерната теософия в съвременното изкуство“ се занимава изключително с антропософията като унаследила теософията и влиянието ѝ върху модерното и съвременно изкуство. Сакрализацията на изкуството продължава в работите на Йозеф Бойс и други съвременни артисти. В първата секция е предоставено

по-ясно понятието теософия, както и неговият произход и модерна употреба – тази, която се ползва в текста. Утвърждава се хипотезата за индиректното влияние на теософията върху художниците на съвременното изкуство. Теософията е движение, което бързо пламва в западните общества. За двайсетина години се създават центрове по целия свят, но скоро след това движението се изражда в различни учения, едно от които е антропософията. Затова и в настоящето изследване на директното влияние на теософията върху съвременни визуални артисти има само два примера - Бъртън Каликот (1907 - 2003 г.) и Доналд С. Круз. Каликот е един от най-плодотворните американски художници, с артистична кариера, продължила около половин век и обхващаща два периода от историята на изкуството. Роден е в Индиана, но живее в Мемфис, Тенеси през по-голямата част от живота си и допринася за развитието на визуалното изкуство именно там. В средата на века той вече утвърждава себе си като художник с особен интерес към теософията.

Доналд С. Круз е един от малкото художници, които са директно повлияни от теософията. Освен от теософия, Круз се интересува и от будизъм, като смята изкуството за израз на най-дълбоките метафизични вярвания на обществото за Бога, истината и реалността. Неговите картини са резултат от размишления по такива въпроси, а изкуството като цяло има етическа функция. То действа в посока „де-егоизация.“ Круз често оставя картините си неподписани, за да избегне излишна възхвала на аза.

По-голямата част от тази глава представя наследството на теософията в съвременното изкуство през антропософични влияния. Йозеф Бойс (1921 – 1986) е един от визуалните артисти, които най-силно се свързват с родоначалника на антропософията – Рудолф Щайнер, който смята изкуството за свързващата дейност между природата/света и човека. Щайнер е известен с опита си за преодоляване на рационалистичното и научно отношение спрямо живота, а Бойс от своя страна прилага холистичния подход, който Щайнер предлага в изкуството и обществения живот. Бойс и Щайнер споделят и обща визия за обществото като базирано на принципите солидарност в икономически план и братство и равенство в социално-културен аспект. Според изследователи, Бойс дори взема символния израз на Щайнеровите възгледи от него самия. Той се интересува от пчелите, а медът е един от основните материали, с които работи. Пчелите и начинът им на работа са аналог за едно съвременно

комуитарно общество, а медът се свързва с духовния аспект на понятието топлина, което Щайнер използва в противовес на научните конотации на думата.

Значението на антропософията в модерното и съвременното изкуство се потвърждава от изложбата „Енигма“ (*Aenigma*), която се състоява в Музея за съвременно изкуство в Оломоуц, Чехия през 2015 г. Някои от художниците, представени на изложбата, са Жерар Вагнер (1906-1999), известен със голямата си продуктивност и дълбок интерес към произведенията на Щайнер, и скулптора Ерих Глауер (1903-1987). Друго важно събитие, подчертаващо това влияние, е изложбата „Рудолф Щайнер и съвременният свят“ (“Rudolf Steiner and Contemporary Art”) във Волфсбург, Германия през 2010 г. Изложбата е придружена от паралелно събитие в Прага под заглавие „Мисъл без ограничения.“ Някои от артистите, които са изложени на събитието в Германия, освен Йозеф Бойс, са Тони Крег, Аниш Капор, Хелмут Федерел и представители на движението "Арт Повере." Съвременното изкуство изобилства от примери на артисти, ангажирани с работа в областта на т.нар. сакрална геометрия, която е основа и на двете движения теософия и антропософия. Такива са например Франк Честър и Чарлз Л. Гилкрис, Чарлс Андрейд и Ван Джеймс.

В секцията „The Term ‘Shaman’ and the Metaphorical Pair ‘Shaman – Artist’ – „Понятието шаман и метафоричната двойка „шаман – артист“ се наблюдава засиленият академичен и артистичен интерес към шаманизма, който стартира още в началото на двайсети век. Шаманизмът и шаманът са представени в противовес на религиозните практики, като по аналогия с опозицията духовност – религия, тук шаманизмът и шаманът са дейността и фигурата, които отразяват по-пълно богатството на духовността. Шаманизмът отразява и холистичния подход, който антропософските автори и антропософски настроените художници прилагат към света и изкуството. В предмодерните общества шаманът е фигура, която съчетава медицински, религиозни и юридически функции. Той (почти винаги е мъж) се свързва с реалност от духовен тип и пренася информацията или енергията на хората от общността, в която живее. Шаманът е натоварен с функцията да улеснява комуникацията между духовни сили, които могат да излекуват членове на обществото. Така шаманът има важна роля в обществото, налага се изводът, че той е привелигирана фигура. Модерните и съвременните аналогии на артиста с шамана представят изкуството като зона на духовното, но и зона на социалната ангажираност. Артистът е предводител, учител и лекар на това общество. Ролята на Бойс и неговите възгледи за изкуството и социалния ред както

утвърждават тази позиция, така и дават насоки за разтварянето на авторитетната позиция на артиста. Теорията за изкуство на Бойс приема всяка дейност като артистична и съответно всеки човек като артист, който в голяма степен е отговорен да развие творческия си потенциал в своите собствени обстоятелства.

В секцията „Academic and Artistic Interest in Shamanism“ – „Академичен и артистичен интерес към шаманизма“ се посочва произходът и дефиницията на шаманизма като генерализирано в академията понятие за предмодерни духовни практики. Понятието "шаманът" е термин, който добива популярност през XVII век и включва всички различни лечители, свещеници и други местни вещи лица, които са духовни водачи на различни общности не само в Сибир, но както обяснява Боеховен, във всички части на света - Северна Америка, Северна Африка, Индонезия и др (Boekhoven, 2011). Етнографските открития за шамана са тълкувани в различни перспективи. Просвещенските и религиозните мислители на Модерността отричат шаманизма като шарлатанство или отстъпничество от чистата вяра. Първите позитивни нагласи спрямо шаманизма са на Хердер, който смята шаманите за творчески личности със сложни поетични дарби и способност да завладеят въображението на другите. По-късно подобна идея се подкрепя от американски антрополози и авангардни поети от началото на XX век. Всички тези хора, следвайки примера на Хердер, който се смята за надарен по уникален начин и способен, също както и шаманите, да предаде посланията от висше съзнание на обикновените хора, интернализират идеята за шамана и художника като разкриващи автентична култура. Истинската/автентичната култура е друга модерна концепция, която се отнася до индивида и нейното самоизразяване и се простира в романтичното движение с помощта на Жан-Жак Русо и Хердер. Шаманизмът е възприет от авангардните художници като начин за постигане на дълбоко и достоверно знание за света и човека. Така, много от тях практикуват шаманизма с цел достигане до по-дълбоко ниво на реалност, което изгражда у повечето от тях идеята за привилегия спрямо учените или „обикновените“ хора. Свързването на шаманизма с артистичните практики става по-очевидно след Втората световна война с формирането на контракултурата в САЩ. Поети и музиканти, "обикновени хора" и учени от различни области започват усилено да практикуват шаманизъм. Този тип артисти се обявяват за „истинския“ авангард. Учени като Теодор Розак (1933 - 2011) и Алън Уотс (1915 - 1973 г.) повлияват положително върху възприемането на шаманизма в академичните среди, но не само. Розак има решаващо значение за положителното

възприемане на шаманизма в обществото като цяло. Според него шаманът е художник, поет, драматург, танцьор, лечител на народа, морален съветник, гадател и космолог. Трансперсоналната психология и отчасти психоанализата също допринасят за позитивното виждане на шамана. Академичният интерес към шаманизма като лечебна дейност в духовен и физически план започва през втората половина на миналия век и достига своя връх през 80-те (Boekhoven:2011; Rock, A. Krippner, S.:2011). Представители на хуманистичната психология и психиатрията като Джулиън Силвърман и Марвин К. Оплер определят шамана като човек, който е преживял сериозна болест (умствена и / или физическа), изцелил се е сам и може да предложи на общността същия лечебен процес. Концепцията за шамана като "ранен лечител" - термин, въведен от Карл Густав Юнг (1875 - 1961) – действа в работата на други учени и художници, които идентифицират работата си с шаманизъм.

Академичната работа върху шаманизма прогресира и днес има различни подходи и типове изследвания – исторически, етнографски, социални и т.н. За целите на дисертационния труд е избрано вече критикуваното генерализирано понятие, което обаче е от полза при сравнението на артиста и функциите му в съвременния свят. В хода на изследването обаче стана ясно, че аналогията между артиста и шамана не е единствената, която подчертава и разяснява функциите на артиста в съвременния свят. Тази двойка е по-скоро едно метафорично сравнение, което се адаптира към обстоятелствата и ролята на модерните и съвременни художници. Фигурата на шамана може да бъде заменена от фигурата на свещеника. Тя също може да бъде използвана за по-ясно разбиране за духовната роля на артиста в обществото, като Николас Бъкстън прави едно много успешно сравнение между двете. На този етап от изследванията, двойката „артист-шаман“ има едно предимство обаче. То е по отношение на креативността. Шаманите са по-близки до артистите, тъй като често те са обикновено са и художници, певци или грънчари. Така връзката между двете се споява още по-дълбоко. Липсата на изследвания относно двойката „свещеник – артист“ във връзка с този критерий обаче не е пречка за основната аргументативна линия, която утвърждава артиста като човек с духовно призвание и задачи.

В средата на XX век мощно се усеща стремежът към индивидуализъм автентичност (Boekhoven, 2011). С разширената си дефиниция за изкуството, Бойс допринася сериозно за развитието на идеала за автентичност и индивидуализъм. Западната съвременна култура е силно повлияна от фигурата на шамана - музиканти, визуални

артисти и поети, които приемат родство със шаманите, смятайки себе си за водачи на обществото. Чувствителността към реалност отвъд физическата и способността за предаването на познанието за нея на други членове на обществото са характеристики както за шаманите, така и за художниците. Такава чувствителност изключва строг академичен подход към света, а по-скоро интуитивно разбиране и холистична нагласа. Шаманът е човек с индивидуални прозрения, които надминават институционализираното познание на свещеници и учени, според един от защитниците на шаманизма - американският религиозен теоретик Джоузеф Камбъл (1904-1987). Той свързва шамана с художника, поета и мистика. Свързвайки митологията, която разкрива универсални и вечни духовни принципи със шаманизма, Камбъл допринася за позитивното разбиране на фигурата на шамана и неговото сродство с художника.

В секцията „Joseph Beuys and a Few Contemporary Cases“ – „Йозеф Бойс и няколко съвременни художника“ – се вижда отблизо влиянието на идеята за шаманизма като духовна практика, и идеята за артиста като шаман в модерния и съвременен свят. Анализирани са изследването на Денита Бенишек (Benishek, 2012), която разграничава между шамани-артисти и артисти с функциите на шамани. Тя сравнява шаманите и артистите по няколко критерия за шаманство, като например социално признаване, източници на вдъхновение, наличие на инициация или гадаене. Макар че наличието на тези критерии е относително при артистите, те могат да се наблюдават в различни модификации и да допринесат за убеждението за една и съща роля на шамана и артиста в общността. Основната функция и на артиста, и на шамана е принос към благосъстоянието на общността. Шаманизмът задоволява духовни, физиологични и социални нужди. По подобен начин, изкуството също адресира тези нужди – то може да посочи социални проблеми, да улесни социализирането на индивиди, да извика катарзисни преживявания или дори да повлияе положително на тялото.

Бойс е един от най-известните артисти, които имплементират шаманизма или поне неговото основно значение като лечебна духовна практика. Но в съвременния свят има художници и перформанс артисти, които също използват шаманизма. Един от тях е Маркълс Койтс, който вижда, поне отчасти, работата си като шаманска помощ на обществото, в което живее. Бойс използва шаманизма в опит за дискредитация на дуалистичното мислене за сметка на един холистичен възглед за света. Койтс от своя страна смята шаманизма за начин за решаване на трудни обществени проблеми (Walters, 2010). И в двата случая обаче се отличава лечебната функция на шаманизма,

който нито Бойс, нито Койтс копират дословно шаманистките практики, а го използват като метафорична подсказка за промени в мисловната парадигма или във взаимоотношенията в общността. Работата и на двамата може да бъде интерпретирана като целяща етична промяна в обществото, която включва повече загриженост и по-високо ниво на осъзнаване на духовни реалности.

Следват и други артисти, които свързват изкуството си с шаманизма – художничката визионер Катрин Скагс или Ева Леурон, която вижда шаманизма като катализатор на хармонията между хората и природата. Според нея изкуството разкрива това, което науката не може. Това, по което шаманите си приличат с артистите, според Леурон, е именно лечебната функция, която имат в обществото. И двете фигури са фигури на метаморфозата.

Първата секция на третата глава – “Genius Now and Then” – „Геният – тогава и сега“ – „Origins of the Notion Genius. The Modern Genius as Rooted in Ancient Philosophy“ („Корените на модерното понятие гений в античната философия“) представя произхода и значенията на понятието, зародили се още в класическия период, както и различни модерни наслоявания и фокуси (природонаучни и философски), които по-късно ще бъдат критикувани от постмодерни виждания. Представят се също така и реконструкциите на понятието, сред които е и личният възглед за гения като необходимо понятие със значения, близки до класическия, платонистки възглед за гения. „Гений“ е понятие, което идва от глагола *genui*, означаващо "да се роди", "да се създаде", "да се произведе". Понятието се свързва още и със съществителното *Ingenuim*, което се отнася до характера и темперамента на човека. Използването на този термин в римската литература включва както идеята за вроден добър оратор (естествен талант), така и усилията за самоусъвършенстване (придобиване и практикуване на умения). Някои автори намират корените на френския и латински гений в арабската дума „джин“, която е свързана с различни значения като "скрити, невидими същества", "обсебен" или "лудост,", но също така и с "градина" (*jannah*) и "зародиш" (*janīn.*). В арабската митология джин също означава всеки тип духове, по-ниски от ангелите, способни да се появяват в човешки и животински форми и да влияят на човечеството за добро или зло. В римската култура думата има асоциации със "съпътстващ дух, който е с човека от раждането до смъртта, вродена способност или склонност," според Оксфордския речник. Някои от значенията на понятието днес, цитирани в онлайн речника на Оксфорд, включват: 1) "изключителна интелектуална или творческа сила



или друга природна способност"; 2) "човек, считан за упражняващ силно влияние върху друг за добро или зло" и 3) "преобладаващия характер на духа на нещо."<sup>1</sup> Модерността изтъква значението на гения като агент на абсолютна креативност, която се свързва най-вече с артистичната природа на човека.

В тази секция е открояна и платонистката теория за гения, която го представя като медиатор в отношенията между божество и човек. Великите поети, според Платоновите диалози „Йон“ и „Федър“, предават послания от по-висша сила, като в по-голяма степен остават пасивни по отношение на креативния процес. Те оставят настрана волята и интелекта си, за да разкрият словата на божеството. Тази пасивна роля на артиста в творческия процес в античността се обяснява с древния космологичен ред на класическа Гърция, който не позволява еманципация от божественото. В класическия възглед за гения постепенно се прокрадва и идеята за *техне*, за ролята на артиста при управлението на този творчески потенциал. В Модерния период тотално се измества класическият възглед за гения. Понятието започва да се свързва по-скоро с активния автономен и еманципиран от теологичното човек.

Според Питър Киви обаче, древният класически възглед за гения крие в себе си и корените на модерното схващане (Kivy, 2001). Той разглежда двете посоки, в които се развива понятието при Платон и Лонгин. Заедно с пасивния възглед за гения, текстът на Лонгин „За възвишеното,“ включва и разсъждения върху активната роля на артиста в канализирането на предоставената му творческа енергия. Той обаче свързва това умение на артиста с възрастта му. Според него, с нарастването на възрастта, то намалява. В хода на изследването тази идея е дискредитирана с примера за работата на Гьоте, който създава емблематични произведения до края на живота си (82 г.).

Двуаспектното понятие за гения, открояно при Лонгин, продължава своето развитие с класическия дебат на Модерността за съотношението между спонтанност и усвоени умения, техника във връзка с работата на гения, или както е при Кант – проблемът за следване на установени правила в изкуството. За Лонгин, както и за Кант, спонтанността има приоритет спрямо следването на установени традиции в изкуството, но Кант все пак използва вкуса, за да опитоми тази спонтанност. Това, което и Лонгин, и Кант утвърждават, е, че слепото следване на правила в изкуството е пагубно за работата на гения.

---

<sup>1</sup> <https://en.oxforddictionaries.com/definition/genius>

Оказва се, че въпреки разликите между модерната и древната концепция за гения, Лонгиновият текст за възвишеното генерира основните за Романтизма значения на понятието, които Киви собствено разделя на „супер-романтически“ и „умерено романтически.“ Супер-романтическите възгледи за гения утвърждават следването на правила като опасно за творческия процес, докато умерено романтическите запазват баланса между утвърждаване на работа в една традиция, дори унаследяването ѝ и нейното трансформиране чрез работата на гения, която не подлежи на установени рамки.

Друга характеристика на промяната в мисленето за гения, която се случва в Модерността, е „отцепването“ от телогичното. Геният вече не е подчинен на божествена сила, а е „продукт“ на природата. В хода на изследването стана ясно, че геният, както и възвишеното са използвани, за да сакрализират изкуството, да утвърдят по един нов начин връзка с божественото или с реалност отвъд физическата, реалност, която е само интуитивно усещана. В други случаи изкуството просто замества нуждата от (бого)преклонение.

В секцията “Modern Conceptions of Genius“ – „Модерни концепции за гения“ се разгръща последният извод, който и други изследователи потвърждават. Геният е понятие, което се използва за светски заместител на бога-създател, бога-творец. Тъй като обикновено хората, наричани гении, се отличават от другите, се налага схващането, че геният е полу-бог, полу-човек. Геният идва да замести нуждата от обожествяване. Той е един вид бого-творене в смисъла на идолизиране, на сътворяване на бог, а не се свързва с бокопреклонение в смисъла на акт, който отразява отношението към една действителна божественост.

В рамките на работата върху гения и за целите на преосмисляне на понятието, се създадоха опростените дефиниции „човешки гений“ и „божествен гений.“ Те отразяват разликата между един традиционен и модерен възглед за гения. Божественият гений или геният на божественото е понятие, което отразява възгледа за творческата сила, която не идва от човека, а от бога.

Човешката, еманципирана от теологичното креативност, е сърцевината на модерната употреба на гения. Тя започва още в Ренесанса, когато артисти като Микеланджело и Рафаел отказват да следват установени правила, като в същото време си спечелват и „име.“ Ключова промяна в мисленето за твореца се наблюдава именно

по време на Ренесанса – когато за творческия процес започва да се мисли като за интелектуална, а не само техническа дейност. Поради тази промяна, артистите вече не са анонимни агенти, които извършват техническа дейност, а цялостни личности с уникални идеи, които търсят своята реализация.

В по-късен етап на Модерността – периода, обхващащ времето от Ренесанса до 70-те години на XX век, с всичките му различни течения – геният продължава да се свързва със значения, наследени от Античността. Хюм, Бърк и поетът Адисън свързват понятието със склонност или темперамент на отделна група или индивид. По-късно се развива и понятието за гений на народа – колективен дух, който води по пътя към прогрес. Тези значения обаче не са основните, особено във връзка с изкуството и духовността. Основното значение на гения през Модерността е именно теологично еманципираната креативност. То започва да се вижда отчетливо по време на Просвещението.

В секцията “Kant’s View on Genius” – “Възгледът на Кант за гения“ се представя двойственият характер на понятието гений при Кант като продукт както на механистичната, така и на творческата природа. Кант поставя разсъжденията си върху понятието в рамките на една по-голяма философска задача – да изследва границите на човешкия разум по отношение на трите вида способности на разума – когнитивни, морални и естетически. Геният изпълнява медиаторна функция между областта на свобода и областта на необходимостта. Геният и изкуството на гения – изящното изкуство – са свързани с морални концепции. Изящното изкуство се явява един вид израз на моралното в сетивността. Като представител на Просвещението, Кант се включва в дебата за приоритет на спонтанността или следването на правилата по един умерен начин. Последовател на рационализма, той апелира към възпитаване и прилагане на добрия вкус за сметка на абдикирането от управлението на тази креативна сила чрез свръхтолеранане на спонтанността. Въпреки че геният по необходимост прескача правила и норми, вкусът е онова съждение, което „подрязва крилата“ на необузданата творческа енергия на гения. Трите основни характеристики на Кантовия гений са оригиналност, пример и другост, трансцендентност. Първите две са обвързани по необходимост, тъй като ако геният не се ръководи от вкуса, рискува да създаде “оригинални безсмислици.” Това от своя страна възпрепятства възможността той да бъде пример за следващите поколения артисти. Последната характеристика на гения се свързва с онзи мистичен по рода си елемент, който не дава на гения да проследи и

описва изцяло процеса си на работа. Тя обуславя и романтичната адаптация на Кантовата визия за гения. Чрез нея Кант също прави разлика между научния и артистичния гений, утвърждавайки понятието само в полето на изкуството. В процеса на работа обаче Кантовото разграничение между двата вида гений е критикувано с помощта на работата на Майкъл Хауърт върху гения при Дерида и Кант (Haworth, 2014).

Кантовото понятие за гений е лишено от стриктно теологически връзки. Геният според него е продукт на природата. В рамките на анализа на природата у Кант обаче стават ясни двата нейни аспекта – механистическият и продуктивният, креативният. Геният представлява този втори креативен аспект на природата. Геният събужда у човека съзнанието за неговата свободна творческа способност. В тази си функция и с тази си способност, геният представлява аналог на божественото в човешка форма. Свободната творческа способност на Бог предоставя модела за следване при креативния процес. Именно този пример на божествената креативност предпазва от непродуктивна, регресивна имитация (Haworth, 2014). Проблемът за оригиналността е поставен отново чрез текста на Хауърт, който анализира Дерида и неговата идея за оригиналността като творене в един съвсем друг онтологичен план.

Шелинговото понятие за гений е разгледано в секцията Schelling and Genius – „Шелинг и Геният.“ Неговата философия представлява връх в класическата германска философия във връзка с позиционирането на изкуството като адекватно при отговорите на епистемологически и метафизически въпроси. Шелинговите произведения върху изкуството включват „Трансцендентална философия,“ диалога „Бруно“ (1802 г.) и прочутите му лекции по философия на изкуството (1802-1803), публикувани посмъртно. Той също така изнася речи за изкуството, най-известните от които са лекциите за метода на академичното обучение (1803) и за връзката между визуалните изкуства и природата (1807). По-късната му философия, повлияна от християнския светоглед, включва и бележки за изкуството, но те не са анализирани в дисертацията, тъй като ранните му възгледи, а не по-късните, са от значение за модерната европейска естетика. В „Система на трансценденталния идеализъм“ Шелинг излага своя възглед за изкуството като по-способно от която и да е философия да представи обективно познанието за света и да доведе до такова познание. Философската мисъл, за разлика от Хегеловата представа, не може да бъде адекватна на такива епистемологични задачи, поради свръхконцептуализацията, която изкривява представянето на познанието.

Шелинг, за разлика от Кант, адресира по друг начин проблема с феноменалната и „реалната“ реалност. Той изработва философия на тъждеството, която цели излявата на Абсолютата в единството между обективност и субективност. Шелинговата представа за субективността (Аза) е, че е част от обективността (света такъв, какъвто е). Осъзнаването на тази изначална индиферентност между двете е главна задача на неговите философски виждания. Според Шелинг, геният е медиаторът между двата разделени вече аспекта на реалността, а изкуството само по себе си и е зоната на това повторно отъждествяване. Творбата е сетивното доказателство за това отъждествяване. Геният поема цялото напрежение от отъждествяването на реалността със свободното въображение, но това е така, защото той единствено е способен да го направи (Aurelio, 2017).

Понятието за гений у Шелинг, още в класическите му творби от по-ранния период, е свързано с Бог и това до голяма степен го прави детерминирано. Според него геният е тази личност, която има перспектива за себе си от божествена гледна точка. Безкрайните същности и понятия са начинът, по който Бог комуникира с ограничените човешки същества. Геният е човекът, който дава възможност на вечните, безкрайните понятия (езика на Бога) да бъдат разкрити чрез творческата работа.

В секцията Schopenhauer and the Notion of Genius – „Шопенхауер и понятието за гений“ се разглежда работата на още един класически представител на немския идеализъм, чието виждане за изкуството и гения силно повлиява модерната естетика, а дори и строго научни и общи представи за гения. Шопенхауер също представя своята естетическа философия като част от всеобхватна философска система. За разлика от Кант например, той поставя ирационалното (волята) като водещо в тази система. Волята е понятие с две значения – желанието на човека (и свързващите се с него липси) и динамичната основа на света. В първа глава става ясно, че изкуството е вид временно спасение от постоянните щения на волята, а в тази секция става ясно съотношението на воля и интелект при гения и ключовото значение за супресирание на волята с цел епистемологична яснота.

Шопенхауеровото понятие за гения е част от неговата централна работа "Светът като воля и представа", която се появява в три тома през 1819 г. Третият том съдържа обособена част за гения, а второто издание на книгата, публикувано през 1844 г., съдържа добавки които също се отнасят до понятието гений. Основното твърдение на философа, че геният е човекът, който докрай е супресирал волята си за сметка на

интелекта, върви като нишка през цялата работа, и е разработено също в есето „Геният и добродетелта.“

Шопенхауеровият отговор на въпроса относно познанието на реалността такава, каквато е, е положителен. За разлика от Кант, той твърди, че бездната между феномени и същинска реалност е преодолима. Това става с практикуването на естетическо съзерцание, където волята се снишава до максимална степен, макар и никога да не изчезва поради естеството на света и самата човешка природа. Познанието като такова е спасение от тиранията на волята, то само по себе си е безболезнено и не предизвиква вълнения, представлява едно спокойствие. С изкуството си геният обективира една идея, която седи абстрактна във философската мисъл и която остава недостижима за повечето хора, подчинени на щенията на волята. Така, ролята на гения е да изкарва наяве същностите в един платонов смисъл, като заедно с това печели удоволствието от естетическото, дистанцирано от щенията на волята, съзерцание.

Шопенхауер представя гения като абнормална личност, тъй като съотношението между интелект и воля, при което значително надделява интелектът, се среща твърде рядко според него. Това съотношение е и основата на неговото сравнение на гения с децата. Според него, до определена възраст децата изявяват повече склонност към познание, пренебрегвайки желанията на волята. Тази идея, изразена от Шопенхауер, който не дава строго научна обосновка още през XIX век, е потвърдена от изследване, което открива наличието на повече милеин (вещество, което помага за придобиването на нови умения) при децата и при някои артисти. Понятието за съзерцание, което е в противовес на обвързаното с интерес въвличане, е фундаментално за работата на гения и подхода на децата към света.

Съотношението между воля (където се появява интерес) и интелект разграничава гения от обикновените хора по един непреодолим, според Шопенхауер начин. Обикновените хора са обречени да не виждат нищо полезно в изкуството, а геният е обречен да живее в свят на неразбиране и самота. За разлика от Кант и Шелинг, Шопенхауер включва и физиогномично описание на гения, чиито характеристики и днес оказват влияние на всеобщите представи за гения, ако въобще се приема, че има такъв. По примера на Шопенхауер, съвременните научни изследвания търсят физически сходства между хората, смятани за гении. Проблемът обаче е, че повечето от тези теории третираят понятието като съдържащо в себе си само или предимно високо ниво на интелигентност, която може да бъде измерена чрез IQ тестове. В рамките на

изследването обаче се вижда, че понятието за гений включва нещо повече от високо ниво интелигентност. Хората, смятани за гении, са тълкувани през една метафизична и морална призма, при тяхната работа елементът на мистичното пристъства неотменимо. Дори при хора, занимаващи се с природни науки, идеята за гения като защитник или светец е валидна в късната Модерност, а във всеобщите представи - и днес (McMahon, 2013). Подобни теории са твърде ограничени като подход, за да обхванат в научна рамка сложния феномен гений.

Шопенхауеровото понятие за гения включва също и анти-феминистко разбиране за понятието. Според него, жените никога не могат да се отделят от субективността си и да постигнат универсалната перспектива, която е необходима за работата на гения. Това разбиране е основна част от постмодерната критическа философия.

В секцията “Scientific Accounts of Genius“ – “Научни възгледи за гения“ – са представени две теории за гения от строго научна перспектива. Този ход цели представянето на обсебената от научното знание и прогрес модерност, която третира гения от чисто физическа и физиологическа перспектива. Теорията на Реймънд У. Бърнард даже проектира план за създаването на повече гении чрез специфични родителски комбинации. Именно срещу този свръхнаучен подход се формира и „омагьосването“ на философия и наука, изразено в тео- и антропософията (но не само). Срещу него въобще действа цялостната сакрализация на изкуството и понятия като гений, шаман и възвишено.

Една от ключовите полу-научни теории за гения е тази на италианския лекар, криминолог и антрополог Чезаре Ломброзо (1835 -1909). Очарован от дарвиновата теория на еволюцията, Ломброзо е опитва да я приложи в антропологията. Изполвайки физиогномични подходи, той търси връзка между гения, лудия и социално девиантния индивид (криминално проявяващия се). Според него и трите типа личности са белег на вид израждане. Геният е пример за ретроградна еволюция. При него лудостта като характеристика е форма на компенсация за прекаленото интелектуално развитие. За Ломброзо дори по-талантливите хора са вид девиантност от нормалните, защото той поставя нормалността в рамките на физиологичното задоволяване на нуждите и примитивна социална дейност. Той характеризира гениите като често страдащи от „морална лудост“ или епилепсия или от неврози, които са основани на особен вид дразнене на церебралната кора. Заедно с физиогномичното описание на гения, Ломброзо представя и психологическа характеристика, която се свързва с липсата на

*bon sense*. Това прави повечето от тях да изглеждат луди. Ломброзо също свързва гения с абсолютната оригиналност, която според него може да възникне само в маниакални състояния.

Теорията на Реймънд У. Бърнард е едно от доказателствата за свръхнаучния подход към гения. Тя е доста отдалечена в хронологичен план от другите научни теории за гения – датира от 60-те години на миналия век – но също така красноречиво описва научния подход към понятието гений и една утопия за тяхното създаване. Бърнард твърди, че формирането на гения става още преди раждането му, по хормонален път. По-големите ендокринни жлези са ключови при формирането на гения, който наследява уникалните си способности от майката. В хода на теорията си, Бърнард предлага и умишлени комбинации за правене на поколение от гении. Научните теории за гения го разглеждат в модернистичната рамка на конвенционалната медицина. Това е друг начин да се разруши всяка връзка на гения с духовността, която обаче, както дисертационният труд увещава, не бива да бъде заличена.

Секцията “Artistic Genius in the Twentieth Century” – „Геният на изкуството през XIX-ти век“ представя как авангардното изкуство ползва понятието с цел отблъскване от академичното изкуство, в което според новите артисти царят конформизъм и серийно производство, безропотно и безсмислено имитиране. Тогава се разгръща най-силно значението на гения като синоним на свободно, креативно мислене и независима артистична дейност в противовес на академичното творчество, което е компюметизирано от кариеризъм, ограничено от протоколност и притъпено от правила (Cottingham, 2005). Според Котингтън, един от примерите за модерен гений на изкуството през този век е Пикасо, предшестван от Роден. Роден е възпитан в академичната традиция, но я преодолява и така формира ново виждане за изкуството. Пикасо също, усвоявайки традицията, в която работи, я надмогва, изразявайки един вид Кантовата идея за гения като пример за човешката способност за свободно творчество.

С разширяването на капитализма обаче, понятието за гений започва да става излишно. Бързите серийни продукции заместват обвития в ореол творчески процес на гения. Геният, ако се приеме, че съществува и че отчасти представлява модерната концепция за гений, не може да вирее в пазарно ориентирана среда, която повлиява на творческия процес, тъй като неговата роля е дълбоко социална и етична. Работата му не винаги се обвързва с резултати, нито се подчинява на политическо и обществено статукво. Затова и в постмодерния свят, базиран на капитализъм, се говори за звезди,



вместо за гений. Освен това, постмодерната култура и философия, които действат срещу всякакъв род неравенство, деконструират понятието като ненужно елитаристко.

В хода на изследването стана ясно, че крайностите по отношение на гения не са нито добре аргументирани, нито полезни. Нито ултаромантичният възглед за гения, който го облича в мистицизъм, нито свърхнаучният подход предоставят добра перспектива за изследване на гения. Връзката му с мистичното обаче открехва вратата за връзка с една отвъдна, духовна реалност, която принадлежи на божественото. Геният се явява медиатор между двата аспекта на реалността, а често пъти е и заместител на Бога-творец и на Бога-всезнаещ в един контекст на засилваща се секуларизация.

Частта „Genius Today“ – „Геният днес“ предоставя някои опити за повторна визита и преосмисляне на понятието, включително лично становище върху естеството на гения и проблемите, свързани с понятието, през XX-ти век. Секцията „Deconstruction“ – „Деконструкция“ представя критиката срещу модерното понятие за гений както в академичното, така и в полето на артистичната дейност. Един от основните проблеми, който вече беше споменат, е идолизирането на гения. Култът към гения е наблюдаван още от Валтер Бенямин и Ернст Зилсел, който изработва понятието за „религия на гения.“ Изведена е тезата, че секуларизацията като процес и цел на модерността спомага за идолизирането на гения и превръщането на интереса към него в религиозен, което включва нерационалност, ненаучна обосновка. Религиозният подход към гения размива нуждата от научна обосновка на твърденията за него и дава приоритет на тълкувания, подчинени на емоционалността (Köhne, 2016). Едни от най-опасните импликации на религиозното отношение към гения са обвързани с политическото (Köhne, 2016). Те се свързват с анти-семитски и полови предразсъдъци. Тези причини са основен аргумент при критиката срещу гения. В дисертационния труд обаче се предлага не пълно заличаване на понятието, а неговото изчистване и преосмисляне.

Анти-елитаристката перспектива, която е фундаментална за постмодерността, се опитва да снее от понятието за гений предразсъдъка, че той е същностно различен от останалите хора. Сред критиците на тази идея е социалният историк Крис Райт, който твърди, че геният не е научен, а идеологически конструкт и е същностно лишен от всякакъв смисъл (Wright, 2006). Райт обяснява идеологизацията на гения като процес на обективация на личността – отделянето ѝ от една човешка реалност и откъслечното ѝ формиране във връзка с определени нейни творби, смятани за гениални. Тази обективация предразполага към самозабрава от страна на твореца, който впоследствие

започва да смята, че всичко му е позволено. Той нарушава социални норми и остава безнаказан заради неоснователния аргумент, че е гений.

Секцията “Kant’s Ambiguous View on Genius – A Germ of Reconstruction” – „Кантовото амбивалентно схващане за гения – зародишът на реконструкцията“ – проследява Кантовата философия като основополагаща за деконструкция на т.нар. човешки гений или на модерния гений. Кант е един от най-видните представители на рационализма и хуманизма, но неговата философия не дава пълна сила на човешкия разум. Това става най-ясно при разработката на понятието за гений. Тогава прозира едно полуплатоновско виждане за гения като подчинен на творческа сила, която едва удържа. Философията на Кант опитва да установи човешки контрол върху тази сила, но в крайна сметка не успява (Desmond, 2003). Тази характерна двойственост на Кантовата философия за гения, заедно с идеята за продуктивната природа, правят пролука за божественото като източник на изкуството на гения, макар че Кант не прави директна връзка.

Секцията “Peter Kivy’s Suggestive Model for Reconstruction” – „Реконструиращият модел на Киви“ – представя едно от малкото на брой академични изследвания, в които се застъпва идеята за употреба на гения в мисленето за изкуството. Философските изследвания на Питър Киви са в областта на музиката, но резултатите са еднакво валидни и за визуалните артисти. За своята апологетика на понятието за гений, Киви използва Кантовия възглед за изкуството като дейност, неподчинена на детерминиращо съждение, а като резултат от свободната игра на въображението и разбирането, където няма специфична конкретика на концепциите, към които разбирането се отнася. Подобна недетерминираност е и в основата на работата на гения и на едно действително стойностно естетическо преживяване. Киви апелира за запазване на понятието гений с цел запазване на учудването в изкуството, което значително допринася за интереса към художествените произведения и специфичното естетическо удоволствие (Kivy, 2001).

Заедно с утвърждаването на употребата на понятието за гений, Киви се стреми да избегне всякакви елитистки представи за гения. Той смята, че успешното възприемне на естетическата творба е вследствие чувството, че геният, макар и извънреден по способност, е също като зрителя в един общочовешки план. Това условие позволява идентификация на възприемачия изкуството с посланието на творбите на гения, желание за близост с неговите творби. Според Киви, геният остава

мистерия за повечето хора поради размера на способностите и уменията си, а не поради някаква божественост на неговата природа.

В секцията „Personal View on Genius“ – „Лично становище за гения“ е представен опит за изграждане на дефиницията за гения като духовна (божествена) активност, която е източник на вдъхновение за потенциално всеки човек. Обобщени са основните взаимосвързани пунктове на деконструкция на модерния гений и е предложено тяхното изчистване. Първият пункт на деконструкция е елитистката опасност в социален и есенциален смисъл, която изглежда вече преодоляна, но това преодоляване е за сметка на оперирането на гения в изкуството. Предизвикателството е именно в запазване на понятието и употребата му в един хоризонтален план по отношение на социалната йерархия. Вторият пункт на деконструкция е опасността от култ към личността на този, наричан гений, а не респект към мащаба на създадената творба. Една реконструирана представа за гения като извънчовешка духовна (и интелектуална) активност, която потенциално може да се разкрие у всеки, успешно избягва тези две опасности.

Третият пункт на деконструкция – или опасността от полово неравенство – се преодолява отново с предложението за гения като вродена, придобита или посещаваща духовна активност, която потенциално може да оперира у всеки.

В секцията “Genius and Spirituality Again” – „Геният и духовността отново“ се уточнява амбивалентността на понятието гений. Ясно се показва, че модерното понятие за гений не винаги е “отцепено” от зоната на теологическото, макар че в голяма степен това е особеното в промененото значение на гения. По време на Романтизма връзките на гения с духовността и божествеността все още се наблюдават. Тук се прави и ясна аналогия с гения и шамана. И двете фигури са вдъхновени от друга сила, имат различен (холистичен) подход към света и тенденции към ирационализъм, отличават се с по-малко егоцентризъм, с етически призив и роля в обществото. Източникът на вдъхновение и при гения, и при шамана може да бъде добра в етичен план, сила, или “лоша.” И геният, и шаманът имат неконвенционален тип знание, придобито по неконвенционален път. Често говорят за духовна сила, която е извън тях и която участва в процеса на работа. Дори артисти, които не са смятани за гении, говорят за тази сила. И геният, и шаманът обикновено са лидери на обществото в един морален смисъл на думата. Самата гениалност не може да се прояви, ако нейният „наемател“ – геният – не следва висок етичен стандарт (Longinus).

Тези сравнения не са направени с цел пълна аналогия на шамана с гения, а по-скоро да се проследи духовният аспект на гения, такъв, какъвто една модерност го описва. Друга важна характеристика на личната дефиниция за гения е колаборативността, открита в някои съвременни рефлексии върху понятието (Shenk, 2017). Модерната идея за гения като самотен титан, който изработва творбата си сам от началото до края, е разклатена от изследвания като това на Шенк. В него той вижда геният като продукт на съвместна работа. По пътя на това мислене една нова представа за гения може да се свързва по-скоро със способността за формиране на идеи, отколкото с техническата им реализация. Асистентите на художниците в съвременния свят не отнемат от ореола на гения, те са по-скоро едно живо разширение на гения, чрез които още повече проличава идеята за съвместна работа. Асистентите също са вид изпълнители на една духовна задача, зададена от една духовна активност – гения – която се проявява по особен начин в онзи, наричан гений, който не винаги реализира гениалната идея технически.

Връзката на гения с духовното изглежда е неразривна. Тя се проявява по различни начини в Модерността. Източникът на гениалността е по-скоро анонимна сила, отколкото муза или бог. Все пак, има и теологически тълкувания на понятието. Най-характерно за Модерността остава свързването с духовността през една сакрализация на личността, работата и ролята на гения в обществото.

Четвъртата глава – “The Sublime”, „Възвишеното“ – проследява философските възгледи за възвишеното и тяхната връзка с етиката и духовността в по-широк план. Възвишеното е друго понятие от естетиката, което бива сакрализирано и служи като светски аналог на религиозни преживявания. Главата съдържа още размишления върху съвременното и модерното възвишено в смисъла на изображения в изкуството. Заключение предствя основните изводи на дисертацията и предложени перспективи за развитие в изследването на този многопластов проблем.

Секцията “Sublime in Philosophy. A Brief Overview” – „Възвишеното във философията. Кратък преглед“ предствя ключовите автори, които допринасят за оформянето на понятието за възвишеното – Лонгин, Едмънд Бърк и Кант – но също така и постмодерната визия за модерното при Лиотар. Понятието за възвишеното, както и това за гения, датира от Античността, придобивайки различни значения. Неговата основа обаче е базирана на смесица от Лонгиновата, Бърковата и Кантовата философия. Тя представлява изживяването на страх, страхопочитание пред нещо, което надминава собствено човешките възприятия и очаквания. Възвишеното отразява невъзможността

да се схване това, което е налице, както и референцията към нещо отвъд сетивната (материална) реалност. Тази референция, която може да включва божествен референт, се запазва в модерността, но като че ли изчезва в постмодерни времена.

Едно от първите систематизирани философски изложения на възвишеното е текстът на (псевдо?) Лонгин, гръцки литературен критик, който се смята за автор на произведението. Текстът се състои от 120 части, от които са запазена около 40. Условно приемаме, че авторът на текста е Лонгин, който използва диалектическия метод, за да отличи т.нар. истинско от фалшиво, имитрано от посредствено възвишено във връзка с поетичното творчество. Тази диалектическа връзка е оспорвана в хода на изследването. Лонгиновият текст е основен източник на модерните философи и творци при формирането на техния възглед за възвишеното. Позабравено от времето на създаването си докъм XVIII век, когато френският поет Никола Деспери превежда трактата, Лонгиновото понятие за възвишеното става основа на модерния свръхинтерес към възвишеното, който според много автори е жертва на дискурсивна злоупотреба, такава, каквото има и при понятието за гения. Според Джошуа Рейман(Rayman, 2009) , в трактата на Лонгин могат да бъдат намерени цялата рамка, предмет, терминология, методи, дефиниции и примери, използвани от писателите от XVIII век за възвишеното, както и специфичните асоциации между възвишеното и морала, които характеризират както философията на Лонгин, така и модерната философия. Общо взето, текстът е източник на двuasпектното понятие за възвишено, което най-често циркулира в модерната философия и изкуство. Единият аспект на понятието се свързва с природно дадения талант на твореца и способността му да превъзмогва правилата на изкуството (или с гения), а другият аспект рефлектира субективното преживяване на естетическата творба или процес.

Според Лонгин, възвишеното или сублимното е характеристика на всеки велик поетически и реторичен език и може да бъде „продукт“ на спонтанна артистична природа, проявила се при поета оратора. Ключова характеристика на сублимното или възвишеното, са т.нар. величие, величина, неразбираемост. Сублимното впечатлява не само с размер, то отразява едно епистемологично предизвикателство, но също така има и етическа функция. То цели метаморфоза, а авторът на сублимното по необходимост притежава морално чисто съзнание. Истински красноречивият, според Лонгин, трябва да бъде свободен от ниски и неблагородни мисли. Изискването за благородство на художника да произведе ефекта на възвишеното у читателя неминуемо свързва

възвишеното с морала и съответно духовността. В този смисъл истински сублимните произведения на изкуството са творби, които изследват и разкриват закона на морала и неговото приложение. Етичната функция на възвишеното е изразена в романтичeskата и барокова живопис, както и в съвременното изкуство. Тази функция е ясно видима и в теорията на Кант за възвишеното, повлияно от Лонгиновото разбиране.

Ирландският философ Едмънд Бърк (1729 -1797) се смята за един от модерните пионери в областта на възвишеното. Неговият трактат „Философско изследване на произхода на нашите идеи за възвишеното и красивото“ (1757) е основополагащ за модерната естетика. Кант и Дени Дидро са един от най-влиятелните философи, които използват Бърковото понятие за възвишеното. Бърк свързва чувството за възвишено с чувствата на страхопочитание, ужас, учудване и анализира обекти, които могат да създадат такова чувство в природата или в изкуството. В първата част на философското изследване Бърк поставя ужасното като фундаментална характеристика на сублимното. Кое е способно да извика у нас ужас или което оперира по аналог на ужасното начин и постига подобен ефект, е източник на сублимното. Според Бърк, сублимното е най-силната човешка емоция, тъй като заплашва инстинкта за самосъхранение. Това, което различава чувството за възвишеното от чувството на страх обаче е, т.нар. пасивен ужас – осъзнаването, че въпреки че сме изправени пред нещо грандиозно, което следва да заплаши живота ни, то за него няма реална опасност. Друг ключов източник на сублимното е неизвестността. Липсата на пълна информираност за феномена създава усещане на тревога и страх. Използвайки този критерий, Бърк разграничава между поезия и визуално изкуство, смятайки че поезията, като обуславяща повече неизвестност, е по-добър източник на сублимното от визуалното изкуство. Поезията работи с абстрактни концепции на езика и предизвиква неограниченото въображение да ги интерпретира. Това дава много повече възможности за представяне и уголемяване на ужасното. Визуалното изкуство, от своя страна, представя оформени и реално сетивни обекти, които се побират в погледа на зрителя и така не позволяват мъглявост. Колкото и ужасяващи обекти да са представени на картината, все пак познатият сетивен план и конкретната обективация на идеите ги прави по-малко заплашителни и тъмни.

Малко след Бърк, Кант също дава своя принос към развитието на естетическата мисъл за сублимното. През 1764 г. е публикувано отделно произведение на Кант под заглавие "Наблюдения над чувствата на възвишеното и красивото." По-късно Кант

посвещава част от своята „Критика на способността за съждение“ (1790), озаглавена „Аналитика на възвишеното.“ В Наблюденията Кант използва станалата класическа опозиция между красиво и възвишено с цел изложение на човешките добродетели. Кант прави разлика между т.нар. истински и усвоени добродетели – тези, които са в съответствие с истинските добродетели, но не винаги биват прилагани. Кант прави съществена промяна в Бърковото понятие за възвишеното. Той твърди, че сублимното е изцяло субективно преживяване, което не е обвързано с качествата на естетическия обект. Сублимното се намира не в обекти на природата, а само в сетивността на субекта, в неговото изживяване, когато нашата способност да оценяваме размерите и мащабите на това, което е пред нас, е пречупена. След това пречупване обаче се случва осъзнаване на един свръхестествен свят. Опитът на сублимното или възвишеното е по думите на Кант насилие срещу разума, то е израз на нашата ограничена способност да разбираме нещата в света, но същевременно е и израз на нашата етична природа. Сублимното улеснява изразяването на нашата етична природа. Много автори правят директна връзка между Кантовата естетика и Кантовата идея за свободата и моралната природа на човека. Lokke (1982) например смята моралната и духовна респективно функция на възвишеното у Кант като неговото най-голямо философско постижение. В хода на „Критиката на способността за съждение“ Кант различава между истинско – свързано с морални идеи – и „фалшиво“ сублимно – това, което се базира повече на афект. В тази разлика се открива още по-ясно решителността на немския философ да обвърже зрелото си понятие за възвишеното със зоната на морала. Възвишеното служи като инструмент за себетрансцендиране и откриване на една морална природа, а вероятно и действие спрямо моралния закон. Тази функция на възвишеното се вижда още у Лонгинг. И двамата автори смятат сублимното като инструмент, който да отдели зрителя от земни, ниски склонности и да го прикрепи към едно мислене за универсалното. (Rayman, 2009).

Kirwan (2006) също прави станалата традиционна връзка между моралното и сублимното у Кант, като подчертава, че способността за изживяване на сублимното е право пропорционална на развитието на моралните идеи. Изживяването на сублимното не е достъпно за всеки, а само за тези, които са ангажирани с развитие на морални идеи и тяхното прилагане.

Жан-Франсоа Лиотар (1924 - 1928) е един от най-известните постмодерни философи, които се занимават с идеята за възвишеното. В ранната си кариера той

използва понятието главно в политически контекст. (Guion: 2008). По-късно Лиотар разширява философския си възглед и разработва идеята от естетическа, етична и теологична гледна точка. Работата на Лиотар върху възвишеното е разпръсната в различни статии и проучвания, датиращи от началото на 80-те. Някои от най-важните творби на възвишеното са три статии, събрани в един от централните трудове на Лиотар – „Нечовешкото.“

В размишленията на Лиотар за възвишеното можем да видим специфичните възгледи на Бърк и Кант за термина като смесено чувство на болка и удоволствие. При Кант болката е резултат от неспособността на човека да разбере необятността на това, което е пред погледа, независимо дали е от естествен или религиозен тип. Удоволствието идва, когато индивидът осъзнае превъзходството си над ужасяващия калибър на явлението (феномена), индивидуалната си свобода, която трансцендира животинската му природа и издигането на една духовна природа в Кантовия смисъл (което всъщност е издигане към морални идеи и закон).

При Лиотар, както и при Кант, възвишеното възбужда болка, тъй като реалността, която трябва да бъде разбрана и представена, изглежда твърде голяма (от морална и физическа гледна точка), тя надминава човешкото разбиране. Според Лиотар, тази болка, която се опитва да представи неподлежащото на представяне в традиционния смисъл на думата, дава уникалното усещане за удоволствие, което идва в резултат от усилието да се даде форма на или да се представи тази крайна и всеобхватна действителност, която винаги остава наполовина представена.

Лиотар е постмодерен философ. Той подчертава експеримента като водеща стратегия в естетическото и във всички сфери на живота. Експериментът винаги включва неизвестност по смисъла на Бърк и по този начин може да се характеризира и като царство на възвишеното. Работата на художника е едно сублимно преживяване, в което човек не знае с подробности как творческите сили, които използва, ще го водят. Това конкретно "je ne sais quoi" („Не знам какво е“) е в основата на възвишеното у Лонгин, както и на модерната концепция за гения. Лиотар проследява зародиша на романтичното възвишено във версията на Лонгин, която, както беше открито по-рано, утвърждава силата на възвишеното да преодолее техничността и предвидимостта на изкуството. Възвишеното е сила, инструмент, който преодолява дидактиката. Вече не става въпрос за перфектна хармония и технически умения при изкуството, а по-скоро за една дълбока сфера на чувствителност, приканваща интуицията на зрителя.



Както геният, така и възвишеното свидетелстват за неопределеността на творческата мисъл в смисъла на Лиотардовата философия. Тази неопределеност включва това, което не е концептуализирано, планирано или мислено по форма – един характерен похват за капиталистическата култура. Според Лиотар възвишеното е основната движеща сила, която вдъхновява авангардните артисти, които създават истински иновативни творби, далече от логиката на едно мислене за изкуството, подчинено на капиталистическата логика. Авангардното изкуство успява по автентичен начин да приведе в някаква, възможно най-автентична форма едно бъдене, една неопределена и свободна мисъл.

Секцията “Sublime in Visual Arts – a Brief Overview” – „Сюблимното във визуалните изкуства – кратък преглед“ цели да представи силното влияние на модерната философия на възвишеното във визуалните изкуства, както и още веднъж да потвърди тезата, че сюблимното, поне в някои случаи е ползвано като вид заместител или аналог на религиозното чувство и връзката му с духовното. Романтическото визуално изкуство се характеризира с използването на възвишеното като „семантичен контейнер“ за мъгляви изживявания като страхопочитание, ужас, безграничност и божественост според критика Робърт Розенблъм. Романтическото изкуство включва религиозно изкуство и изкуство, представящо сюблимното чрез природата. Тук се прави и разлика между възвишеното като форма – свързано с размер, и възвишеното като съдържание – свързано с религиозни или митологични теми, и в някои случаи с изобразяване на природното.

В късно модерното изкуство абстрактният експресионизъм се утвърждава като област на възвишеното. Художниците от абстрактния експресионизъм се фокусират върху границите между човешкото и божественото, смъртността и безкрайността, онтологическия хаос и творението, мълчанието и случващото се и т.н. (сюблимното като израз на граница). Марк Ротко и Барнет Нюман са едни от най-отдадените на възвишеното художници. И за двамата изкуството е място на сакралното, на духовното в най-висшия и универсален смисъл. Това личи от техните писмени работи и коментари, интервюта и сетне от тяхното визуално изкуство. Според Ротко, изкуството е езикът на духовността. Първоначално той изпозва митологично съдържание, противопоставяйки се на повсеместно утвърждавания формализъм, но на по-късен етап от развитието си преминава към пълна абстракция. Това не означава обаче, че вярва в подхода на формализма, напротив. В манифестно писмо за природата и целите на

изкуството, публикувано през 1943 г. в Ню Йорк Таймс, Ротко и неговият партньор Адолф Готлиб, утвърждават необходимостта от сериозен предмет на изкуството.

### Рисуването

на „нищо“, за „нищо,“ не е истинската природа и цел на изкуството. Предметът на изкуството, който според Ротко е трагичното и вечното, е от съществено значение. Ротко работи върху човешката драма и неговите му абстрактни работи са резултат от тази работа. Според него самият, той цели да представи духовното състояние на човека, което по същество е трагично, както и да осигури едно духовно изживяване на съзерцаващия изкуството му. При Ротко сублимното е инструмент за това духовно (дори религиозно) изживяване, което е изкуството. Несъзнателно подчинявайки се на тезата за изкуството като заместител на липсващи ефективни теологични системи, които обикновено осигуряват на индивида и обществото житейски смисли, Ротковата концепция за изкуството го представя като имащо изключително значение за човека. Изкуството осигурява екзистенциални значения и посочва ново отношение към живота, което предполага чувствителност към етични и екзистенциални универсалии.

Част от философската работа на Ротко също е анализирана, за да може да се аргументира идеята за един вид сакрализиране на изкуството от негова страна и да се покажат допълнителни разсъждения във връзка с очертаната в труда цел да се изследва ролята на изкуството в обществото и по отношение на философията. Според Ротко, философията и изкуството си приличат, имат подобни функции, но работят в различни полета. И философията, и изкуството обобщават в универсално цяло специфичните изяви на живота, като философията подчинява това обобщение на етични цели, а изкуството работи в сферата на сетивността, извявайки общочовешкото познание и опит чрез сетивността. Приемайки че сетивността е сферата на първично, изначално възприятие и разбиране, преди интелектуални процеси на делене между феномени и неща, такива каквито са, между субективност и обективност, Ротко утвърждава изкуството като първичен онтологичен модус. За него сетивността е достатъчна характеристика, която може да предостави цялостно и подходящо възприемане на истински понятия. За Ротко изкуството е вид израз на Платоновите идеи. И изкуството, и философията, целят едно холистично виждане и познание за света.

Според Kosoi (2005), която интерпретира Ротко в светлината на Хайдегеровата философия, изкуството на Ротко е едно онтологично утвърждаване на битието като противовес на нищото, на това, което предизвиква тревога у Хайдегеровия Da-sein.

Изкуството, чрез позитивна изява на нищото, провокира към автентично изживяване на живота в един екзистенциален смисъл. Тази съществена функция на Ротковото изкуство може да бъде аргумент за философската сакрализация на изкуството в наши дни от автори като Натали Косой например. Позитивната интерпретация на Натали Косой не е единственият възможен вариант на тълкуване на Ротковото изкуство. Трагичната съдба на самоубилия се художник изглежда отрича надеждата за една позитивна връзка между изкуството и духовното, въобще за една способност на изкуството да осъществява такава връзка и да бъде израз на надеждата. И в двата случая обаче е подчертана ролята на изкуството да отразява екзистенциалната природа на човека, което от своя страна е вид обвързаност с духовността в широкия смисъл на думата. Религията прави нещо подобно, но за разлика от изкуството, го прави от теоцентрична перспектива.

Барнет Нюман е друг визуален артист, който също работи със сублимното и подхожда към изкуството по философски. Едно от най-известните му философски работи е „Първият човек е бил артист“ (1947), в която Нюман издига креативността на индивида като основна екзистенциална характеристика. Изглежда креативността е това, с което се отличава божествеността най-много; тя е и причина за първородния грях, който се явява вследствие на Божия гняв спрямо изявата на човешката креативност. Човекът, който не е избягал от изначалната си артистична природа и се придържа стриктно към желанието за създаване, е този, който може да създаде нов свят от различни смисли – социални, философски, политически и др. Тези смисли служат за по-мирно съжителство на индивиди и общества. Нюман утвърждава артиста като новосъздадел, едва ли не равен на Бог. Артистът не се нуждае от стари митологически системи, от които да черпи символи и значения. Той е съ-автор на света в един дълбок метафизичен смисъл. Модерната концепция за гения като заместител на бог се откроява у Нюмановата представа за творческата природа на човека. Заедно с това, идеята, спомената в опита за ревизия на понятието за гения, която утвърждава потенциалната възможност за приемане на гения (в един нов смисъл вече) от всеки, е видима също. Нюман не прави конкретна разлика между него самия, други велики артисти и универсалната артистична природа, която той приписва на всеки, която Бойс също утвърждава. Артистите изглежда са единствените, които обаче стриктно са следвали тази природа.

Нюман, според интерпретатори като Crowther (1984) използва сублимното в Кантовия смисъл като опит за надмогване на човешката природа и нейното морално усъвършенстване. Лиотар също свързва абстрактните платна на Нюман с етичното в Кантовия смисъл. Така сублимното се превръща в инструмент на едно мислене за пълнотата на човешката природа, а изкуството като цяло – в зона на духовността в широкото понятие на това значение. Той обаче все напомня, че сублимното е „дете“ както на разума, така и на естетичното, на сетивното, в много случаи сублимното е по-скоро в зоната на естетичното. В други случаи обаче, като при Нюман например, сублимното е най-доближено до етичното, то даже изразява онази проста реакция, която идва от директната среща с моралния закон. Лиотар проследява връзката на Нюмановите абстрактни работи като проследява начина, по който творбата се отнася към индивида. Нюман изключва себе си като автор и представя картината като автор и послание. Работата му е директен зов за отговор, а не нечия художествена интерпретация. Самите послания на Нюмановите картини стават анонимни и са вид сетивен израз на моралния зов за гледане, среща, съотнасяне. По повод съдържанието на картините, Лиотар казва, че няма какво особено да се каже за тях. Те предизвикват особени чувства на апатия и дори тъпота. Но обаче са сублимни с етичен нюанс, те са възможно най-лишени от заслепяващия ефект на ентузиазма, който също може да бъде характеристика на сублимното, но който води до едно „фалшиво“ сублимно според Кант. Тази апатия или непосредственост и простота са всъщност вследствие на по-голямата степен на себеаткруализиране на разума в Кантовия смисъл, според Лиотар.

Връзката на Нюмановите работи с духовността се вижда не само чрез неговото изкуство-етика, но и чрез идеята за празнотата като онтологичен потенциал, който корейският артист Юнгу Яун забелязва и интерпретира в своята книга за духовността в съвременното визуално изкуство. Яун анализира понятието за празнота (void), с което Нюман често работи, в светлината на известния стил на традиционно китайско изкуство *Shanshui* (шан-шуй). В шан-шуй рисуването, в съответствие с даоистките духовни традиции, празнотата е основа за дълбоко и автентично духовно преживяване. Тя е отражение на небитието, което само по себе си е първична категория и е с приоритетна позиция спрямо битието. И Ротко, и Нюман се фокусират именно върху това понятие.

В секцията “The Sublime Today“ – „Възвишеното днес“ се представя опит да се отличи възвишеното в съвременното изкуство от възвишеното в модерното изкуство в

романтическият период и в периода след Втората световна война, както и да се посочат приликите. Една от основните разлики е, че не е задължително събличното в съвременното изкуство да има референт или да сочи към божественото. И все пак, и в постмодерни времена, събличното служи за изследване на по-дълбоки и сложни смислови слоеве: на героичното, на мистериозното, на божественото дори (Hoffman, R. Whyte, I. B., 2014). Постмодернизмът рефлектира Кантовата хуманистична визия за самотрансцендиране и се отклонява от традиционните теологични препратки към божествеността и Бога. За разлика от съвременните визуални артисти, основни фигури на Романтизма като Бенджамин Хейдън (1786 - 1846 г.) например, все още използват възвишеното като средство, което води до религиозни настроения. Тенденцията възвишеното да се отдели от всякаква връзка с Бога или традиционните религиозни схващания за божествеността и трансценденцията, които се наблюдават най-често в Постмодерността, се корени именно в Модерността (Schultz, 2000). Като цяло, романтиците разработват теологично еманципираната версия на възвишеното, но много от тях намират връзка между възвишеното и религиозните идеи. Американската живопис от началото на деветнадесети век например показва религиозното измерение на възвишеното.

Съвременното възвишено може да не реферира към божественост или дори към реалност отвъд сетивната и интелектуалната. И все пак, то е свързано с духовното по един особен начин чрез питането за човешката природа, която до голяма степен намирам за духовна по естество. То също често е заместване на липсващи ментални устои по отношение на духовното или религиозното. В съвременното изкуство възвишеното може да се изрази чрез по-голям набор от обекти или липса на такива, както е при абстрактния експресионизъм. Като резултат от постмодерния поход срещу елитарното мислене на модерността, събличното днес използва предмети от ежедневието – една съществена разлика по критерия съдържание. Въпреки тази промяна обаче, възвишеното пак може да утвърди безграничната природа на битието и да доведе до триумф на ума над материята и на утвърждаване на божественото (Shaw, цитиран в Mullan).

Двама от най-известните съвременни артисти, които се занимават със събличното – Деймиън Хърст и Бил Виола – представят разпада по отношение на съдържанието на събличното в съвременното визуално изкуство. Те са анализирани в светлината на разгадаването от страна на White (2009) на едно диалектическо конструиране на

модерното възвишено, което се състои от висок по морал и стандарт, аспект, и неговия противовес – едно негативно, шокиращо, посредствено, капиталистическо възвишено.

Секцията “Damien Hirst and the Capitalist Sublime“ – „Деймиън Хърст и капиталистическото възвишено“ представя именно нуждата от един негативен аспект на концепцията за възвишеното за изграждане на конструкта. В процеса на работа обаче се утвърди мнението, че този аспект също има позитивен ефект върху зрителя и може да служи като инструмент за размисъл и търсене на духовната природа, стига зрителят, както Кант предлага, да има настройка към реализиране на този размисъл. Въпреки връзката си с капитализма и неговите оперативни модели, Хърстовото изкуство може да служи и като критика именно на този вид творческо мислене. Неговата работа „Физическата невъзможност на смъртта в ума на живия“ (1991) отразява модерното мислене за възвишеното в смисъла на ужас и страх. Уайт го свързва със заплашителната и поразяваща сила на капитализма чрез тълкуване на конотациите, които образът на акулата придобива в модерния свят (White, 2013). Акулата е троп, чрез който в модерността се представя войнствеността и всепоглъщащ капитализъм. Според Уайт, въпреки всеобщото мнение, че изкуството на Хърст е по-скоро подчинено на логиката на капитализма – детерминирана, формирана, позната, предвидима, както Лиотар я определя – работата му също говори много за негативния му опит в едно такова общество. Изказва се предположението, че именно контекстът, в който Хърст твори, определя и начина, по който възвишеното бива изразявано. Попкултурата на постмодернизма неминуемо оказва влияние върху съдържанието на сублимното или неговото представяне, но въпреки това то остава основен транспортър на смисли относно духовността в широк план. Хърстовото възвишено, според всеобщата тенденция на интерпретация, няма референт, то е симулакрум, за разлика от неокласическото възвишено, което реферира към идеите в платонов смисъл. Капиталистическото възвишено следва да обслужва една капиталистическа логика, но в процеса на работа се утвърди мнението, че това не винаги спира процеса на транспортиране на духовни смисли в един широк план. То се свързва с духовното, тъй като в провокирането на страха, се открива смъртността като характеристика на човешката природа. Това откритие само по себе си е вид екзистенциално вникване, духовно преживяване. Никълъс Бъкстън също успява да види духовни значения в работата на съвременни артисти като Трейси Еймиън и Деймиън Хърст (Arya, 2013). Той не работи като Уайт, който проследява символната употреба на обекти, които

Хърст работи, но също успява да свърже Хърстовото възвишено с духовното. Анализирайки „От любов към Бога“ (2007) и „Физическата невъзможност“ (1991), Бъкстън очертава граничността на Хърстовата работа като белег на сакралното. Тази граничност, която сближава в максимална степен профанното и сакралното, високото и ниското, сублимното и гротескното, води към една идея за сублимното в съвременното изкуство като не непременно изпразнено от смисли или просто шокиращо, но не и рефериращо към нещо отвъд сетивното.

Джеймс Елкинс е един от изследователите, които смятат, че сублимното не е атемпорална категория, а се отнася само към романтичeskото изкуство (Elkins, 2004). Освен това, според него, това е твърде обширно понятие, с което често се злоупотребява. Сублимното позволява на секуларизаните академични среди да говорят за религиозни и метафизични смисли. Въпреки смелата теза на Елкинс, той не успява да даде алтернативи на сублимното. Настоящото изследване не цели да потърси подобни алтернативи, а само да очертае сублимното като достъпен начин за промъкване на духовното в дискурси и контексти, които принципно странят от него.

В секцията Bill Viola and the Sublime – „Бил Виола и възвишеното“ се анализира работата на Виола като свързана по-дълбоко или по-ясно с теологичното, макар че интерпретации като тази на Рина Ария не позволяват такова свързване, а напротив – утвърждават липсата на връзка с божествеността, липсата на способността за морално трансцендиране и неспособността за преодоляване смъртността на човешката природа. Виола е един от пионерите на видео изкуството и сред най-популярните артисти в света. Според Дейвид Гайън, работата на Виола е присъствие, изпълнено с философски прозрения и произвеждащо лична промяна (Guion, 2008). А чрез употребата на сублимното, чрез провокирането на сублимни чувства, Виола използва изкуството си да предаде най-дълбоките си преживявания, мисли, мечти, страхове и епифании. Виола, в контекста на постмодерното изкуство, не търси представяне на една цялостна и абсолютна идея за истината. Неговото изкуство по-скоро изследва множества и многослойни истини. С употребата на мултимедийно изкуство, Виола засилва репрезентирането на възвишеното, тъй като позволява на повече от зрителските сетива да се ангажират в процеса на възприемане на изкуство (Jung, 2010). Мултимедийното изкуство, поради това, че използва няколко нива на реалност, предизвиква зрителя и го приближава до творбата, покачващо по този начин интензитета на преживяването на изкуството.

В секцията са представени две теологически обвързани интерпретации на работата на Виола и една интерпретация, която утвърждава нихилистичното виждане за сублимното. Роланд Берниер е френски философ, който интерпретира Виола в рамките на една християнска визия за света. Той анализира работите на Виола чрез средновековното понятие за апофатизъм и чрез философията на Кант, Бърк и Лиотар. Берниер изработва понятието за феноменология на надеждата, което позволява една отвореност на човека към битийната поява или от християнска гледна точка, към истинската свещена поява на Бог (Bernier, 2010).

Работата на Виола може да бъде обяснена със средновековния подход на апофатизъм във връзка с природата на божественото. Този подход акцентира върху пълната неспособност за концептуално или лингвистично представяне или осмисляне на божественото. Берниер тълкува сублимното като един апофатичен начин за възприемане на това, което е отвъд сетивната реалност. Пълното абдикиране от концептуалното мислене е ключ към свобода от аза, която е основата и на изкуството на Виола, и на философията на Шопенхауер, и на християнската философия и религия. Свободата от аз-а, представена по различен начин в тези три системи, се свързва винаги с една холистична представа за света, която включва отвъдсетивна реалност, която обаче се свързва по сетивен път с наличната.

Диляна Филипова, български философ, анализира работата на Виола „Нантският триптих“ (1991) във връзка с библейския разказ за представянето на Исус в храма, но не само. Тя също открива, че метафизичното значение на работата на Виола се разкрива както чрез понятията, така и чрез темите на работите му. Вместо да затваря човека в затвора на настоящата смъртност, както Рина Ария прави, Филипова гледа „Нантският триптих“ през позитивна метафизична и етична призма. Посочвайки изкуството като начин за създаване на колективна памет, Филипова предлага една функция на изкуството, която бе запазена за религията – обезсмъртяването. Една част от триптиха представлява видео с умиращата майка на Виола, заснето кратко преди последния й дъх. Видео овековечава майката, макар и в един така травмиращ момент. На пръв поглед, това овековечаване придава още повече гнет на смъртността, както Ария мисли. Но от друга страна, то е само част от цялостната работа на Виола, която според Филипова утвърждава именно живота. Начинът, по който Филипова утвърждава живота чрез смъртта, е чрез анализ на сцената на представянето на Исус в храма. В този момент, в който посветеният вярващ Симеон, вижда обещания Месия, той става готов



да умре. В рамките на този анализ смъртта не е страшна, тя е път към Бога, търсено, чакано събитие, спасение.

Двете теологически обвързвани интерпретации на работата на Виола показват близостта на неговата работа с по-традиционни схващания за сублимното и неговите референти. Въпреки че Хърст е интерпретиран по посока на духовното, се налага представата за Виола като по-силно и по-ясно обвързан с духовността.

Рина Ария (2013) от своя страна анализира Бил Виола и сублимното в една нихилистична перспектива. Тя също се фокусира върху функцията на сублимното в „Нантският триптих,“ като очертава парадокса между религиозната форма на представяне на изкуството и безнадеждността, утвърдена в работата. Ария анализира централната част от триптиха при Виола и в средновековното християнско изкуство, за да противопостави безнадеждност, глухота, безизходица, които се асоциират със снимката на потъналия във вода мъж в „Нантският триптих“, срещу надежда, спасение, вечен живот, с които Голгота – често поставяна в центъра на средновековните триптихи – обикновено се свързва. Погледнато по този начин, изкуството на Виола, в което често се представя безсилието на човека спрямо природни сили като вода и огън например, не може да изпълни една религиозна функция на обещание за спасение и надежда, нито на промяна. То обаче, както настоящият труд утвърждава, може да улесни познанието за човешката природа изобщо, което само по себе си е вид духовно изживяване.

## **Изводи**

Изводите от дисертационния труд се формират в няколко основни категории. Те засягат ролята на изкуството и артиста в модерния и съвременния свят; връзката между изкуство и религия, изкуство и философия и понятието духовност и връзката му с изкуството.

По отношение на ролята на изкуството и артиста в модерността се откриха следните наблюдения:

- В модерно време артистът е заместител на божествената креативност, често бива идолизиран и сравняван с Бог.
- Изкуството заема функцията на философията и религията като поле на трансцендентно познание и понякога връзка с Бог . Изкуството е сакрализирано докрай.

По отношение на ролята на изкуството и артиста в съвременния свят се формираха следните изводи:

- Изкуството замества до голяма част липсваща религиозна ангажираност. То, за разлика от религията, е инклузивно и предоставя възможност за автентичност и повече свобода. Сакрализацията на изкуството продължава по два основни начина – чрез обвързване на духовността с изкуството като една приоритетна зона за нейното разкриване и чрез използване на религиозния дискурс при описание на събития и обекти от света на изкуството. Сакрализацията е термин с двойна употреба – той предполага един почти наивен подход спрямо изкуството, който според Шафер работи в Модерността, но и една аргументирана позиция относно природата на изкуството. В дисертацията се наложиха и двете употреби на термина сакрализация, зает от Шафер, но обогатен чрез идеята за есенциалното сродство на изкуството с религията като зона на духовност в широк (екзистенциален и теологичен) план.

Чрез наблюдения и анализ на работата и възгледите на артисти, които свързват изкуството си с духовността в традиционен и по-широк план, се наложи изводът, че изкуството трябва да бъде подчинено на утилитарна цел. То трябва да бъде полезно, да бъде в служба, в услуга на някого, най-често като фасилитатор на духовна промяна. С това се подчертава идеята за сакрализацията на изкуството като продължаваща традиция в разбирането за изкуството. Тази сакрализация се вижда по-ясно не само у артисти, но и у философи като Натали Косой, Ричард Шустерман и най-ясно у Себастиан Гарднър (2014).

- Постмодерната критика се опитва да скъса с идеята, че артистът е полу-бог, който изпълнява важна духовна и социална мисия. Изобличава идолизирането на артистите, смятани за гении, цели да разтвори елитаристките подходи спрямо изкуството. В една традиция на следване на антропософски възгледи за света и изкуството, артистът все още се смята за фасилитатор при усвояването на една нова, холистична визия за живота. Артистът отново е диагностик и лечител на социални недъзи. Съществената разлика, която се появява в зората на постмодернизма, с работата на Йозеф Бойс, е, че всеки може да бъде артист. Изследването на шаманизма и артистичните му употреби показва, че когато артистът се сравнява с шаман, то се предполага той отново да бъде начело на

общността, неин пазител, учител, свещеник и връзка с духовното. Бойс успява да прокара нова концепция за артистичната природа като присъща на всеки. Съвременните употреби на шаманизма също потвърждават постмодерния стремеж към разтваряне на елитистките виждания за света, апелирайки, че всеки може да бъде шаман, да излекува себе си, да открие гения в себе си (гений в класическия смисъл на дух), да помага на обществото.

- По отношение на връзката между философия и изкуство, се формира изводът, че изкуството, поне в модерността, се смята за по-адекватна зона на познание и изявяване на мултиаспектната реалност. В труда липсват наблюдения относно съвременните философски възгледи за връзката между религия и философия, което ще бъде обект на следващо изследване. По отношение на връзката между изкуство и религия, се формира изводът, че изкуството и религията са зони за духовността в широк план, и че изкуството допълва религията в случаи на религиозна ангажираност или я измества в случаи на агностицизъм или атеизъм. Това изместване е характерно за секуларизирани контексти, но това става възможно именно заради сродството на изкуството с духовността в широк план.

По отношение на понятието духовност и връзката му с изкуството се формира следният извод:

- Понятието духовност има многобройни импликации – етични, теологични, религиозни, екзистенциални. Духовността се свързва с един благороден и уместен отказ от материалното, с етични кодове и въпроси и подчинението на тях, с идеалистическата визия за света като абсолютен от два вида реалности – сетивна и отвъдсетивна, с трансформацията и надмогването над себе си, с идеята за божественост и Бог като основа и двигател на света. Визуалното изкуство в съвременния свят представя духовността във всички нейни импликации, най-рядко в традиционния смисъл на връзка с Бог.

Проведеният анализ на социологически и друг тип източници в работата показва още, че съвременното понятие за духовност често пъти е подчинено на един секуларизиран постмодерен, еkleктичен подход към света. То е конструирано, не наследено, адаптира се към предпочитанията на

употребявания го, по-скоро е прагматично и гъвкаво, отколкото теоретично и фиксирано. В повечето случаи на употреба на понятието липсва достатъчно морална или философска тежест и то може да бъде подчинено на една капиталистическа логика на мислене. Целта на дисертационния труд не е изрично да подчертае някаква необходимост от санкциониране на такава употреба на духовността, това би било сух морализъм. Изводът по-скоро засяга мисленето върху понятието и неговата употреба като поставено в опозиция с религията. През Модерността религията е тълкувана в негативен план, а духовността се асоциира позитивно с автентичен вид духовно преживяване, което може да бъде в рамките на един религиозен, но и на един светски опит. Духовността е комплексно понятие, което често се свързва с личностното развитие, без помощта или модела на един съвършен бог, както християнската традиция напомня, например.

- Духовността в съвременното изкуство е тема, към която може да се подходи по многобройни начини. Избраният начин тук проследява последствията от един процес на сакрализация на изкуството, протекъл през Модерността, чийто причини са описани в дисертационния труд. Този процес повлиява мисленето за гения и сублимното като изпълняващи функциите на бога и на религиозното преживяване. Но не само това. Артистите, практикуващи шаманизъм или артистите, които използват фигурата на шамана, за да онагледят ролята на твореца в общността и най-вече значението на активната духовност в живота на всеки един индивид, разкрита чрез артистична дейност, представят сакрализацията на изкуството от друг ъгъл. В рамките на работата се прокарва тезата, че изкуството е естествено свързано с духовността, че изкуството е духовно по своето естество и че сакрализацията на изкуството е един необходим и не непременно вреден процес.

Направените изводи удостоверяват изпълнението на основните зададени цели на дисертационния труд. Зададена цел 1) - дефиниране на мисловното наследство от времето на Модерността – се изпълни чрез изпълнението на задачата проследяване и анализ на развитието на основни философски и артистични тенденции в съвременния

свят. Зададена цел 2) – проследяване на различните импликации на понятието за духовност и установяване необходимостта от повече изследвания върху проблема за духовност и съвременно изкуство, в частност визуалното изкуство – се изпълни чрез подробни изследвания върху многоаспектността на понятието и аргументация по отношение на актуалността и значението на проблема. Зададена цел 3) – опит за формиране на теория за природата и целта на изкуството – се изпълни чрез изпълнението на задачата за проследяване на съвременни (и модерни) философски и артистични възгледи за ролята и естеството на изкуството. Цел номер 4) – опит за ревизиране на понятието гений и обосноваване на употребата му в естетиката – се изпълни чрез изпълнението на задачата за анализ на понятието и предложен модел за мислене на понятието като духовна активност, която потенциално е на разположение на всеки.

#### ПУБЛИКАЦИИ, СВЪРЗАНИ С ДИСЕРТАЦИОННИЯ ТРУД

Във връзка с дисертационния труд до момента има следните предстоящи и готови публикации:

1. *Reconsidering the Notion of Genius in Postmodern Art and Aesthetics*, която ще бъде публикувана в журнала за политическа философия и международни отношения *In Statu Nascendi* през лятото на т.г.
2. Друга публикация е *Art as a Complement to Religion and Realm of the Spiritual*, декември, 2017 г. в онлайн списанието за философия и политика *Nota-Bene*, издавано от центъра за разпространение на политически и философски идеи на Югозападен Университет „Св. Неофит Рилски.“
3. *The Sublime and its Connection to Spirituality in Modern and Postmodern Philosophy and Visual Arts*. В: *Sophia Philosophical Review* Vol. X, No. 1, 2017.
4. Аначкова, И. Изкуството днес като заместител на религията? *Anachkova, I. Art as Substituting Religion Today?* В: Манов, Б., В. Миленкова (съст.) Сборник "Докторантите в науката." Благоевград: Университетско издателство "Неофит Рилски."

#### БИБЛИОГРАФИЯ:

1. Arya, Rina. *Contemplations of the Spiritual in Art*. Peter Lang AG, Internationaler Verlag der Wissenschaften, 2013.

2. Arya, Rina. Spirituality and Contemporary Art. August, 2016. Retrieved from <http://religion.oxfordre.com/view/10.1093/acrefore/9780199340378.001.0001/acrefore-9780199340378-e-209>, on January 21, 2017.
3. Arya, Rina 'Bill Viola and the Sublime's, in Nigel Llewellyn and Christine Riding (eds.), The Art of the Sublime, Tate Research Publication, January 2013, <https://www.tate.org.uk/art/research-publications/the-sublime/rina-arya-bill-viola-and-the-sublime-r1141441>, accessed 21 February 2018.
4. Barasch, Mosche. Modern Theories of Art 2: From Impressionism to Kandinsky, NYU Press, 1990.
5. Benyshek, Denita. Artists as Shamans: An Archival Exploration Comparing Contemporary Artists and Shamans. (Dissertation thesis). Saybrook University, 2012. Retrieved from <http://saybrook.academia.edu/DenitaBenyshekPhDMFA>, on April 4, 2017.
6. Bernard, R.W. Prenatal Origin Of Genius, Health Research, Pomeroy, WA 1970.
7. Bernier, Ronald R. Screening God: Bill Viola and the Theological Sublime (Master thesis), University of Scranton, 2010. Retrieved from <http://digitalservices.scranton.edu/cdm/ref/collection/p15111coll1/id/249>, on October 19, 2017.
8. Boekhoven, Jeroen W. Genealogies of Shamanism: Struggles for Power, Charisma and Authority, Barkhuis, 2011.
9. Bowie, Andrew. Aesthetics and Subjectivity: From Kant to Nietzsche. Andrew Bowie, 1990, 2003.
10. Bruno, Paul. W. Kant's Conception of Genius: Its Origin and Function in the Third Critique. Bloomsbury Publishing PLC, 2010.
11. Bukdahl, E. M. Lyotard between Philosophy and Art, [https://www.fau.edu/bodymindculture/EMB\\_paper.pdf](https://www.fau.edu/bodymindculture/EMB_paper.pdf)
12. Lombroso, Cesare. The Man of Genius. London: Walter Scott, 1891. <https://ia902608.us.archive.org/14/items/manofgenius00lombuoft/manofgenius00lombuoft.pdf>
13. Cernuschi, C. Barnett Newman and Heideggerian Philosophy. Fairleigh Dickinson University Press. Madison. Teaneck, 2012.
14. Corbet, David. The Shaman as Artist. Ritual, metaphor and transformation. [https://www.academia.edu/10822750/The\\_Shaman\\_as\\_Artist](https://www.academia.edu/10822750/The_Shaman_as_Artist)
15. Cottington, D. Modern Art. A Very Short Introduction. Oxford University Press, 2005.

16. Crowther, Paul. "Barnett Newman and the Sublime." *Oxford Art Journal* Vol. 7, No. 2, Photography (1984), pp. 52-59. Oxford University Press. Retrieved from <https://www.jstor.org/stable/1360293> , on January 4, 2017.
17. Desmond, William. *Art, Origin, Otherness. Between Philosophy and Art*. State University of New York Press, 2003.
18. DuBois, Thomas. *Trends in Contemporary Research on Shamanism*, Retrieved from [http://tadubois.com/varying-course-materials/shamanism\\_352/Contemporary\\_Research\\_on\\_Shamanism.pdf](http://tadubois.com/varying-course-materials/shamanism_352/Contemporary_Research_on_Shamanism.pdf), on September 17, 2017.
19. Elkins, James. *Against the Sublime*. Retrieved from <http://docshare04.docshare.tips/files/5408/54086153.pdf>, on September 18, 2017.
20. Elkins, James. *On the Strange Place of Religion in Contemporary Art*. Routledge and London, 2004.
21. Ellis-Petersen Hannah. "How the art world airbrushed female artists from history." <https://www.theguardian.com/lifeandstyle/2017/feb/06/how-the-art-world-airbrushed-female-artists-from-history>. December 8, 2017.
22. Introvigne Fer, Briony. *On Abstract Art*. Yale University Press, New Haven and London, 1997.
23. Flaherty, Gloria. *Shamanism and the Eighteenth Century*. Princeton University Press, 2014.
24. Flaherty, Gloria. *The Performing Artist as the Shaman of Higher Civilization*. In: - *MLN*, Vol. 103, No.3, German Issue (Apr. 1988), The Johns Hopkins University Press, pp. 519 – 539.
25. Gablik, Suzi. *The Re-enchantment of Art*. Thames and Hudson, London and New York, 1991.
26. Gardner, Sebastian. *Method and Metaphysics in the Philosophy of Art*. In: *Estetika: The Central European Journal of Aesthetics*, LI/VII, 2014, 50-th Anniversary Issue, 230 -53.
27. Gordon, Paul. *Art as the Absolute: Art's Relation to Metaphysics in Kant, Fichte, Schelling, Hegel and Schopenhauer*. New York: Bloomsbury Academic, 2015.
28. Graham, Gordon. *Religion, Secularization and Modernity*. *Philosophy* Vol. 67, No. 260 (Apr., 1992), pp. 183-197.
29. Graham, Gordon. *Philosophy, Art, and Religion: Understanding Faith and Creativity (Cambridge Studies in Religion, Philosophy, and Society)*, Cambridge University Press, 2017.

30. Graham, Gordon. *The Re-enchantment of the World: Art versus Religion*. Oxford University Press, 2007.
31. Graham, Gordon. *Philosophy of The Arts. And Introduction to Aesthetics*, Routledge Taylor and Francis Group, 2005.
32. Grenier, Catherine. *L'art contemporain – est-il chrétien?*, Rayon Art, 2003.
33. Gottlieb, A. Rothko, M. A Letter from Mark Rothko and Adolph Gottlieb to the Art Editor of the New York Times, Retrieved from <http://homepages.neiu.edu/~wbsieger/Art201/201Read/201-Rothko.pdf>, on December 28, 2016.
34. Guion, David. *A Study of Spirituality in Contemporary Visual Art and Foundations Funding*. (Dissertation thesis), The Ohio State University, 2008, [https://etd.ohiolink.edu/rws\\_etd/document/get/osu1210694707/inline](https://etd.ohiolink.edu/rws_etd/document/get/osu1210694707/inline).
35. Hammermeister, Kai. *The German Aesthetic Tradition*, Cambridge University Press, 2002.
36. Haworth, Michael. *Genius Is What Happens: Derrida and Kant on Genius, Rule-Following and the Event*. <https://academic.oup.com/bjaesthetics/article-lookup/doi/10.1093/aesthj/ayu030>, 2014.
37. Hoffman, R. Whyte, I. B. *Beyond the Finite: The Sublime in Art and Science*, Oxford University Press, 2011.
38. Houtman, Dick. Aupers, Steph. *The Spiritual Turn and the Decline of Tradition. The Spread of Post-Christian Spirituality in 14 Western Countries, 1981–2000*. *Journal for the Scientific Study of Religion* (2007) 46(3):305–320.
39. Howard, Michael. *Art as Spiritual Activity: Rudolf Steiner's Contribution to the Visual Arts*. Anthroposophic Press, 1998.
40. Introvigne, M. *New Religious Movements and the Visual Arts*. In: - *Nova Religio: The Journal of Alternative and Emergent Religions*, Vol. 19 No. 4, May 2016; (pp. 3-13).
41. Kant, I. *Critique of Judgment*. Transl. by Werner S. Pluhar, Hackett Publishing Company, Indianapolis/Cambridge, 1987. Retrieved from [https://monoskop.org/images/7/77/Kant\\_Immanuel\\_Critique\\_of\\_Judgment\\_1987.pdf](https://monoskop.org/images/7/77/Kant_Immanuel_Critique_of_Judgment_1987.pdf), August 2016.
42. Kirwan, James. *The Aesthetics of Kant: A Critique*, Bloomsbury Publishing PLC, 2006.
43. Kivy, Peter. *The Possessor and the Possessed : Handel, Mozart, Beethoven, and the Idea of Musical Genius*. USA, Yale University Press, 2001.



44. Köhne, J. B. The Cult of the Genius in Germany and Austria at the Dawn of the Twentieth Century. In: - Genealogies of Genius. Eds. Joyce E. Chaplin & Darrin McMahon, 2016. Palgrave Macmillan US.
45. Kosoi, Natalie. Nothingness Made Visible: The Case of Rothko's Paintings. Art Journal. Vol. 64, No. 2 (Summer, 2005), pp. 20-31, Retrieved from <https://www.jstor.org/stable/20068380> , on December 31, 2016.
46. Kuspit, Donald. Reconsidering the Spiritual in Art. Retrieved from [http://www.blackbird.vcu.edu/v2n1/gallery/kuspit\\_d/reconsidering\\_text.htm](http://www.blackbird.vcu.edu/v2n1/gallery/kuspit_d/reconsidering_text.htm), on March 28, 2017.
47. Lyotard, Jean-Francois. The Inhuman. Reflections on Time. Polity Press. Blackwell Publishers, 1998.
48. Lyotard, Jean-Francois. The Interest of the Sublime. In: Of the Sublime: Presence in Question. State University of New York Press, 1993.
49. McMahon, Darrin. M. Divine Fury: A History of Genius. Basic Books, New York, 2013.
50. Moffitt, John F. Inspiration : Bacchus and the Cultural History of a Creation Myth, Brill, UK, 2005.
51. Mullan, Christina. Thoughts on the Contemporary Sublime. Retrieved from <http://christinamullan.weebly.com/the-contemporary-sublime.html>, on January 23, 2017.
52. Newman, B. The first Man Was an Artist. Retrieved from on January 4, 2017.
53. Lewarne, Eva. Artists as Shamans in Contemporary Society. Retrieved from <https://www.linkedin.com/pulse/artists-shamans-contemporary-society-eva-lewarne>, on June 29, 2017.
54. Merritt, Melissa. The Moral Source of the Kantian Sublime, Retrieved from [http://www.academia.edu/516793/The\\_Moral\\_Source\\_of\\_the\\_Kantian\\_Sublime](http://www.academia.edu/516793/The_Moral_Source_of_the_Kantian_Sublime), on September 10, 2017.
55. Palamidessi, Christine. Art as A Spiritual Practice. Retrieved from <http://www.spiritofchange.org/mind-spirit/Art-As-A-Spiritual-Practice/>, on July 17, 2017.
56. Rayman, Joshua W. Kant on Sublimity and Morality, University of Wales Press, 2012.
57. Rothko, Christopher. Mark Rothko: From the Inside Out. Yale University Press. New Haven and London, 2015. Retrieved from <https://books.google.bg/books?id=lvbEDAAAQBAJ&printsec=frontcover&hl=bg#v=onepage&q&f=false>, on December 31, 2016.
58. Rothko, Mark. The Artist's Reality. Philosophies of Art by Mark Rothko. Yale University Press New Haven and London, 2004.

59. Rothko, Mark. *Writings on Art*, Yale University Press, 2006.
60. Rosenberg, Harold. *Metaphysical Feelings in Modern Art*. In: *Critical Inquiry* Vol. 2, No. 2, Winter, 1975, The University of Chicago Press, pp. 217-232.
61. Rosenblum, Robert. *The Abstract Sublime*. Retrieved from <http://www.artnews.com/2015/03/27/beyond-the-infinite-robert-rosenblum-on-sublime-contemporary-art-in-1961/> on January 10, 2017.
62. Schopenhauer, A. *Genius and Virtue*. Retrieved from <https://ebooks.adelaide.edu.au/s/schopenhauer/arthur/controversy/chapter7.html>, on October 5, 2017.
63. Schopenhauer, Arthur. *The World as Will and Representation*. Transl. by E. F. J Payne. Vol. II. Dover Publications Inc., New York, 1958.
64. Wolf Shenk, Joshua. "The End of 'Genius'", <https://www.nytimes.com/2014/07/20/opinion/sunday/the-end-of-genius.html>, December 8, 2017.
65. Shusterman, Richard. *Art and Religion*. Retrieved from [http://www.deweycenter.uj.edu.pl/tekst\\_shusterman.html](http://www.deweycenter.uj.edu.pl/tekst_shusterman.html), on March 23, 2017.
66. Stoker, Wessel. *The Rothko Chapel Paintings and the 'Urgency of the Transcendent Experience'*. *International Journal for Philosophy of Religion*. Vol. 64, No. 2 (Oct., 2008), pp. 89-102. Retrieved from <https://www.jstor.org/stable/40270217> , on January 3, 2017.
67. White, Luke. *Damien Hirst and the Legacy of the Sublime in Contemporary Art and Culture*, Retrieved from <https://core.ac.uk/download/pdf/17300521.pdf>, on October 8, 2017.
68. White, Luke. *Damien Hirst's Diamond Skull and the Capitalist Sublime*, <https://core.ac.uk/download/pdf/17300342.pdf>
69. White, Luke. *Damien Hirst's Shark: Nature, Capitalism and the Sublime*, January 2013. Retrieved from <http://www.tate.org.uk/art/research-publications/the-sublime/luke-white-damien-hirsts-shark-nature-capitalism-and-the-sublime-r1136828>, on September 20, 2017.
70. Wright, Ch. *The Nature of Genius*, 2006. [https://www.academia.edu/31399796/The\\_Nature\\_of\\_Genius](https://www.academia.edu/31399796/The_Nature_of_Genius), accessed on August 7, 2017.
71. Wuthnow, Robert. *Creative Spirituality: The Way of the Artist*, University of California Press, Berkley and Los Angelis, California, 2001.

72. Yoon, Jung. Spirituality in Contemporary Art. The Idea of the Numinous. Zidane Press, 2010.
73. Филипова; Диляна: Сретението на живота: метафизика на визуалната памет в Nantes Triptych на Бил Виола, <http://piron.culturecenter-su.org/?s=%D0%B2%D0%B8%D0%BE%D0%BB%D0%B0&submit=%D0%A2%D1%8A%D1%80%D1%81%D0%B5%D0%BD%D0%B5>, последно видяно на 14 юли, 2017.
74. Шелинг, Фридрих. За отношението на изобразителните изкуства към природата. Във: Шелинг, Фридрих. Философия на изкуството. Наука и изкуство, С., 1989.
75. Шелинг, Фридрих. Изложение на моята филофска система, Наука и изкуство, С., 1989.
76. Шелинг, Фридрих. Система на трансценденталния идеализъм. Наука и изкуство, С., 1983.