



СТАТИИ

Атанас Тотляков¹

СЪВРЕМЕНЕН АТОМИСТИЧЕН МОДЕЛ НА ИЗКУСТВОТО. ЧАСТ ТРЕТА

Atanas Totlyakov

CONTEMPORARY ATOMISTIC MODEL OF ART. PART THREE

Abstract: The Contemporary Atomistic Model of Art sought represents an ontogenetic process of creation, communication and perception of the artwork in the environment that surrounds us and that is within us. Instead of immutable wholes (holism), we have infinite sets of processes of connection and disconnection, merging and splitting of “nuclei” (atomism) where interactions are clearly visible. Through art, thought of as the porous structure of society with permeable sites of relation, each image and each material form of an artwork is only a connective element with values and other forms that are transferable in society. This is a principle of dynamic connection in which form is a kind of representation and a potential condition of exchange. The in-between zone has been distinguished, bearing its own traditions and recognizing both the connectedness as well as the separate items that are connected. Fluid culture atomism (fluid atomism) is where we observe the dynamics in interactions in an ever-changing structure that is itself made up of separated atomic units briefly grouped into more complex molecular formations, with all the connections between them being impermanent and temporary. Both the internal structures and the state of the whole change. The interactions of individual units are a key factor in the analysis of processes in art. These processes are embedded in perishable, dynamically transforming networks of ‘private’ art worlds, the sum of which is not the Universal World but a momentary state in an ever-changing system. The relationship between the individual artist and the overall system of organized artistic life passes through interactions of a social-psychological type in organized temporary groups of artists. This article discusses the possible relations between the field of social psychology and art. Emphasis is placed on the aspects of innovative artistic inquiry, discussed as the singular and the unique in art as opposed to the established order. Innovation in art is juxtaposed with innovation in social bonding as a social psychological problem of creativity. Individual creativity is compared to the creativity of groups and the particularities of the creative processes inherent to individual artists. Such an interpretation develops further the idea of an art world seen as impermanent and dynamically changing networks of ‘private’ art worlds. Among the autonomous zones defined by the individual and the group are found shared zones through which polar differences are harmonized. Individual artistic innovation is juxtaposed with innovative practices that are formed through the action of the groups.

Keywords: arts; holism; atomism; reductionism; liquid modernity; intersubjectivity; body-oriented approach analysis; psychology of art; socio-psychological aspects of art.

¹ kanatanas@abv.bg

Кратко обобщение на дефинираните особености на САМИ

Търсеният модел представя онтогенетичен процес на създаване, комуникиране и приемане на художественото произведение в средата, която ни заобикаля, и която е в нас. Вместо неизменни цялости (холизм), имаме безкрайни множества от процеси на свързване и разграничаване, сливане и разцепване на „ядра“ (атомизъм), и то при ясна видимост на взаимодействията. През изкуството, мислено като пореста структура на обществото и пропускливи места за релация, всеки образ и всяка материална форма на художествено произведение, са само свързващ елемент с преносими в обществото ценности и други форми. Това е принцип на динамично свързване, при който формата е вид репрезентация и потенциално условие за обмен. Обособена е междинната зона, която има своите традиции и признава както свързаността, така и отделните неща, които са свързани. Атомизъм на втечената култура (флуиден атомизъм), при който наблюдаваме динамиката във взаимодействията в непрестанно променяща се структура, която сама по себе си е съставена от разделени атомарни единици, които са групирани за кратко в по-сложни молекулярни образувания, като всички връзки между тях са нетрайни и временни. Променят се както вътрешните структури, така и състоянието на цялото. Взаимодействията на индивидуални единици са ключов фактор при анализа на процесите в изкуството. Тези процеси се включват в нетрайни, динамично трансформирани се мрежи от „частни“ светове на изкуството, сбора от които не е Универсалния свят, а моментно състояние в непрестанно променяща се система. Връзката между индивидуалния артист и цялостната система на организиран художествен живот преминава през взаимодействия от социално-психологически тип в организирани временни групи от творци. **Настоящата статия** дискутира възможните релации между полето на социалната психология и изкуството. Поставя се акцент върху аспектите на иновативното артистично търсене, дискутирано като единичното и уникалното в изкуството, в опозиция на утвърдения ред. Иновацията в изкуството се съпоставя с иновацията в социалното свързване, като социално психологически проблем на креативността. Индивидуалната креативност е съотнесена до креативността на групите и особеностите на творческите процеси присъщи на отделните артисти. Подобно тълкуване доразвива идеята за свят на изкуството, разглеждан като нетрайни и динамично променящи се мрежи от „частни“ светове на изкуството. Между автономните зони, определени от индивидуалното и груповото, се откриват споделени зони, чрез които полюсните различия биват хармонизирани. Индивидуалната художествена иновация се съпоставя с иновативни практики, които се формират чрез действието на групите.

Колективна сфера – социалнопсихологически аспекти

В значимия научен труд „Психология на изкуството“ Петер Цанев извежда множество психологически модели на изкуството, един от които е „Социална психология на изкуството“². Текстът дискутира проблема за социалната психология на креативността, базиран основно на американския учен Хауърд Гарднър, а социалната диференциация и социалната оригиналност на френския социален психолог Жерар Льомен. Едно от водещите имена на европейската социална психология, каквото е това на Серж Московичи, е цитирано бегло³. Според нас идеите на Московичи и по-точно тези, които разкриват вариант за приближаване на групата към неконформиран индивид чрез иновация, заслужават особено внимание. Това предполага силно влияние на индивида за преодоляване на групова норма. По аналогия с това бихме могли да тълкуваме влияние

² Цанев, П. Психология на изкуството. София: Национална художествена академия, 2008, с. 243. Виж също и: Цанев, П. Психологически подходи в изкуствознанието. Списание за психология на изкуството, 2009. <http://artpsychology.net/>

³ Единственото цитиране на Московичи в книгата на Петер Цанев е: „Според френския социален психолог Серж Московичи социалната психология е наука за поведението, но неин предмет се явява специфичен вид поведение, а именно символното поведение. Той смята, че социалната психология трябва да разглежда постоянния конфликт между нормите и ценностите и процеса на пораждане на нови норми и ценности“. Цанев, П. Психология на изкуството. София: Национална художествена академия, 2008, с. 245.

на един артист върху обществена формация с групов характер, чрез идейно обосновано изкуство. Такова изкуство е психологическото изкуство, което по определението на Цанев е: „изкуството, което съзнава, че се занимава с психологически категории и проблеми, от друга страна, психологическо изкуство е всяко изкуство, което е инспирирано от психологически поглед или възглед за света, личността, индивида, групата.“⁴ Тази формулировка включва имплицитно и социално-психологически аспекти на изкуство. Наша задача е да изведем нов прочит на понятието, в тясно сътрудничество с научните приноси на Серж Московичи и други учени.

Една от съществуващите гледни точки в науката е свързана с разделението на индивидуалното и социалното. Серж Московичи предлага изход от ситуацията, която до този момент се разглежда като „има индивид, има общество“⁵. Той оспорва стереотипното и едва ли не „естествено“ обособено в собствена реалност налично съществуващо. Двете автономни зони са: първо, тази на единичното и уникалното и второ множеството или колектива⁶. Московичи подчертава, че такава конвенция, макар и широко наложена е неприложима към тълкуване на цялото, тъй като „индивидите съществуват само вплетени в мрежата на обществото и има само общества, съставени от множество индивиди“⁷. Тук не можем да пропуснем и факта, че в иманентния свят на индивида се съдържа общество от мислени персонажи, с които се води „непрекъснат вътрешен диалог“. Разделени, двете зони могат да бъдат изучавани безпроблемно. Индивидът с научния инструментариум на психологията, а обществото с метода на социологията. Но ако насочим вниманието си към пресечните точки на индивидуалното и груповото ще създадем един непрестанен конфликт, перманентно противопоставяне на лично и общо. По думите на Ерих Фром то се изразява в „противоречието между социалните изисквания и на изискванията... на човешкото в човека“⁸. Защо съществува това противопоставяне? Това е въпросът, на който се стреми да отговори социалната психология. По дефиницията на Московичи от 1970 г. предметът на социалната психология обхваща „всички явления, които имат връзка с идеологията и с общуването, подредени в плоскостта на своя произход, структура и функция“⁹. Определението включва и средствата за колективно влияние като пропаганда и реклама. Нека тук направим мисловна взаимовръзка, по-скоро като представа, отколкото като съждение, с творческата страна на споменатите явления, която можем да наречем най-общо дизайн или друга близка до изкуството форма.

Особеното в метода на социалната психология се състои в анализ на отношението между три термина: 1 Индивидуален субект; 2 Социален субект; 3 Обект (физически, социален, въображаем, реален). Тяхното съотнасяне се разглежда по статичен (съвместно присъствие) или динамичен начин (взаимодействие). Проявата на тези механизми се „състои в това, че простото присъствие на индивид или група има за следствие факта, че индивидът предпочита ... най-малко оригиналните отговори. Тъй като подлежи на потискане, той изразява или запомня доминантните отговори, обичайни за всички.“¹⁰ Така можем да опишем **конфликт породен от игнориране на оригиналността**.

От друга страна, представеното по-горе троично разглеждане на социалнопсихологическия метод доста точно съответства на взаимодействието артист/публика/произведение. Московичи формира изследователско течение¹¹, при което индивидите (малцинството) изказват съждения

⁴ Цанев, П. Художникът като теоретик, Портал за култура, изкуство и общество, 8.05.2013, <http://kultura.bg/>; Разговор на Вера Млечевска с Петер Цанев по повод на неговата лекция в платформата „Художници говорят за изкуство“, организирана от фондация „Отворени изкуства“ в партньорство с „Виваком артхол“.

⁵ Московичи, С. Увод. Предметът на социалната психология. // Социална психология, Дамян Яков, 2006, с. 5.

⁶ Пак там.

⁷ Пак там.

⁸ Фром, Е. Да бъдеш човек, Захари Стоянов, 2004, с. 99.

⁹ Пак там, с. 7.

¹⁰ Пак там, с. 10.

¹¹ Московичи нарича това социалнопсихологически механизъм на социалното признание, който е фундаментално отделен от този на социалното сравнение. При втория отклонилите се индивиди по принцип

противостоящи по смисъл на доминиращата група. Така индивидите „са изправени срещу мнозинство или власт със собствено мнение, собствени желания, представляващи нормата или ортодоксалността. Това, към което се стремят тези малцинства или индивиди, е да им се признае особена идентичност и очевидно различие“¹². Те са индивиди, които имат изразено собствено мнение и позиция. Но от гледна точка на групата те могат да бъдат оценени като отклоняващи се и неадаптирани. Това е така защото в общия случай „дадено общество, организация, семейство или група не биха могли да съществуват или да запазят своята цялост, без да налагат на своите членове общи правила и добре формулирани условности“¹³. Предложената дефиниция показва положителната роля на конформизма, поддържащ групата в единна цялост. **При положение, че групата е изправена пред обстоятелства, изискващи промяна на вътрешно груповите норми, които са от полза на самата група, а мнозинството не предприема действия в тази посока, то единственият път е влиянието на неконформирани индивиди.** Потвърждение на това можем да намерим в трудовете на Макс Вебер, като интердисциплинарна връзка със социологията и психологията. Според него общностното действие се определя изключително от обвързаността с „обичайното“¹⁴. Всяка общност или група от индивиди приема регулярното като валидно. На първо място едно „обновление“ е възможно само ако външните условия спрямо общността са променени. Вебер посочва като най-важен източник на нов социален ред влиянието на отклоняващите се от правилото (абнормни) индивиди¹⁵. „Тези влияния, които преодоляват „инертността“ на привичното“, могат да се осъществят по психологически пътища изразени в няколко форми. „Първата е: внезапно пробуждане у повлияния на представата за определено действие като „*дължимост*“, посредством „внушение“. „Втората, „вчувстването“, се изразява в съпреживяване от страна на повлияните на собствената вътрешна нагласа на влияещия.“¹⁶ При положение, че общността реагира с действие, което се развие като „съгласие“, то това действие се подкрепя с „усещането за обвързващ ангажимент“¹⁷. **Крайният резултат е възникването на ново правило или конвенция. Постигнатото изменение е позитивно за мнозинството и цялата общност.** Източник на тази промяна е индивидът (индивидите), които **не са приемали обичайното.** Нека се върнем към Московичи, който заявява следното: „Да говорим за социална промяна означава да говорим за иновация и за влияние на малцинствата и на индивидите върху мнозинството или групата“¹⁸. Можем да заключим, че механизмът за влияние на малцинството върху мнозинството е иновацията. Московичи предлага да схващаме процеса на иновация като процес на социално влияние, при който малцинството или отделни индивиди полагат усилия „било да въвеждат, било да създават нови идеи, нови начини на мислене и на поведение, било да видоизменят възприетите идеи, традиционното поведение и старите начини на мислене или на поведение“¹⁹. Такова разбиране за иновация съответства и на философията на Теодор Адорно, според когото понятието за изкуство „означава само, че самоосъзналата се воля изпробва непознати или несанкционирани методи“²⁰. Подобно влияние може да бъде постигнато само от малцинство, което „провъзгласява заместваща норма“²¹ или „то трябва да разполага с добре дефинирана гледна точка, която да бъде в несъгласие с доминиращата норма“²². Към посочените психологически пътища за влияние мо-

нямат нито собствено мнение, нито позиция. Те „биха търсили оценка на мнението и държанието си в очите на мнозинството и на индивидите, които въплащават властта“. Това е механизма на приспособяването. Московичи, С. Увод. Предметът на социалната психология. // Социална психология, Дамян Яков, 2006, с. 11.

¹² Пак там.

¹³ **Московичи, С.** Иновация и влияние на малцинствата. // Социална психология, Дамян Яков, 2006, с. 61.

¹⁴ **Вебер, М.** Фигури на културата/Фигури на властта, Критика и Хуманизъм, 2017, с. 50.

¹⁵ Пак там, с. 51.

¹⁶ Пак там, с. 52.

¹⁷ Пак там.

¹⁸ **Московичи, С.** Иновация и влияние на малцинствата. // Социална психология, Дамян Яков, 2006, с. 63.

¹⁹ Пак там, с. 65.

²⁰ **Адорно, Т.** Естетическа теория, Агата-А, 2002, с. 46.

²¹ **Московичи, С.** Иновация и влияние на малцинствата. // Социална психология, Дамян Яков, 2006, с. 68.

²² Пак там, с. 69.

жем да добавим и убеждението, което при Московичи е необходимо за рационалното определение на теза, противостояща на нормативно обусловеното доминиращо. Налице е съзнателно противопоставяне. Важен резултат от експериментите на Московичи е свързан с факта, „че дадено малцинство оказва най-силно влияние, когато има случай да го упражни върху изолирани цели, чиито собствени референтни групи не са налице и дори когато се появят, им предоставят само малка социална подкрепа“²³. Можем да тълкуваме целеполагането в изкуството като изолирани за обществото цели. Ако работещите артисти са устойчиво малцинство в обществото, т.е. имат ясно изразена позиция и я отстояват продължително, те могат да постигнат ефект на публично влияние съизмерим с това на мнозинството, съставено предимно от неангажирани с изкуството хора. В тази връзка експериментите на Мюни²⁴ от 1982 доказват, че най-важното условие, което определя резултата на усилията, стремящи се към иновация и промяна на гледната точка на мнозинството е „преди всичко стилът на поведение, демонстриран от малцинството“²⁵. Други експерименти доказват, че този, който представя неконформирано мнение или идея, има по-голям шанс за влияние, ако се радва на известен престиж. „Следователно се предполага, че той е спечелил този престиж, като най-напред се е конформирал към нормите на групата.“²⁶ В този смисъл идеите за промяна в изкуството могат да бъдат осъществени през престижни институции (включително и образователни), способни да приемат и популяризират иновативни гледни точки. Важно в случая е да подчертаем, че тези институции трябва да приемат **оригиналността като норма**. До този извод достигахме по аналогия с резултатите от изследването на Московичи и Лейдж проведено през 1978 година: „Ако въведем оригиналността като норма, тя подтиква членовете на мнозинството да приемат по-доброволно отговорите на малцинството... Само като подсилим вярата на изследваните субекти в тяхната собствена оригиналност ... ние ги подтикваме да дадат всичко от себе си, за да измислят нови отговори“²⁷. Нека обобщим дискутираните проблеми.

Социалната страна на изкуството е и средство за колективно влияние определено от противопоставяне на лично и общо. Творците като неконформиран индивиди попадат в перманентен конфликт породен от игнориране на оригиналността. Тяхната „особена идентичност и очевидно различие“ се изразява в необходимостта да създават нови произведения и ситуации, които са и нови начини на мислене и поведение. Това е процес на иновация. Но иновацията е средство за влияние на индивида върху групата. Ако хората на изкуството приемат ясно и обосновано ролята си на **обществено противостоящ коректив на погрешни норми**, то те имат шанс да повлияят за общото развитие в положителна посока. Тази възможност е съизмерима с влиянието на мнозинството, при положение, че заявяват позицията си убедено и достатъчно продължително. **Стремещът им към иновация е трудно постижим без период на умерен конформизъм, през който те получават известно публично признание и престиж**. По този начин мнението им би се приело с по-малко противопоставяне. В такъв случай основна задача е **оригиналността** да се наложи като норма. Възможният начин за осъществяване е: **1.** Етап на обществено конформизиране за постигане на престиж (участие в престижни форуми за изкуство, награди и др.); **2.** Етап на обосновано идейно противопоставяне (формулиране на иновативни идеи); **3.** Етап на действено противопоставяне или антиконформистки етап, включващ публични действия (изложби, дискусии и др.); **4.** Етап на конформизиране при нова парадигма постигната чрез наложена иновация; **5.** Цикълът се повтаря сред все по-голяма група хора (разширяване на общността). За да бъде осъществена промяна на нормите чрез иновация е необходимо външните условия за групата (общността) да са нови и то такива, които застрашават регулярното съществуване на самата група.

Тук оригиналността не се отнася само до създаването на конкретни произведения, а преди всичко до иновация в **социалната сфера** на творците, **която е сфера за действие съвместно с**

²³ Пак там, с. 93.

²⁴ **Mugny, G. 1982.** The power of minorities, Londres, Academic Press.

²⁵ **Московичи, С.** Иновация и влияние на малцинствата//Социална психология, Дамян Яков, 2006, с. 107.

²⁶ Пак там, с. 106.

²⁷ Пак там, с. 105.

другите и в която съвременният творец, по думите на Н. Бурдийо, е длъжен да създаде **индивидуални граници в системата на визуалното мислене**. Иновация, в която се залага стремеж (утопичен или не) към качествена промяна на мисленето на всички възможни участници във взаимодействието (психологически, икономически, исторически, естетически, политически и социологически). Целостта на тази сфера се определя от възможните взаимодействия, т.е. от видовете свързвания и посредниците в действието, които са относително ограничени. Полупропускливите граници между стремежите на творците и другите участници във взаимодействието ще наречем филтри, които влияят върху нашите възприятия, а оттам върху убежденията, представите, мислите и начините на действие в материалното производство на художествени произведения.

Промяна на убежденията – позитивен антиконформизъм

Пиер Бурдийо тълкува изкуството като вид вярване „докса“, а двигателят на промяната се полага в противопоставянето между ортодоксията и ереста. Възможни прояви са двойките опозиции „банализация и дебанализация“, „рутинизиране и дерутинизиране“²⁸. Това е процес на противопоставяне между хората на изкуството. От едната страна са тези, които поради доминиращата си позиция отстояват установения символен порядък (рутината, преповтарянето) и еретиците в изкуството, които подлагат на критика установените форми и се стремят към революционни промени. Според Бурдийо, еретиците винаги се позовават на връщане към „чистотата на произхода“ на изкуството (доксата), който е бил банализиран. Това са противостоящи стратегии за съхраняване и промяна на специфичния символен капитал. Представителите на ортодоксията монополизират специфичния капитал (системата от концептуални, стилистични, морфологични възможности) и отстояват властта си и правото да легитимират изкуството, докато еретиците, борещи се за признание, „са склонни към стратегии на разрушаване“. „Именно ереста, хетеродоксията като критическо скъсване..., заедно с доксата, е тази, която кара доминиращите да излязат от мълчанието и им налага да произвеждат дискурса, защитаващ ортодоксията – правата мисъл... целяща да възстанови съответствието на мълчаливата принадлежност към доксата“²⁹. Подобно тълкуване отвежда разсъждението в посока на социално-психологическите системи от вярвания и идеологически представи. Жан-Пиер Дьоконши извежда понятието ортодоксалност, като го съотнася до „регулирано и контролирано социално пространство“³⁰. **Два са основните аспекта на ортодоксалната система – рационална несигурност и контрол на социалната власт**. Самата ортодоксия функционира благоприятно благодарение на включването на образа на заплахата. Например ситуация, при която конкурентите в изкуството се критикуват едни други с емоционални аргументи, обявяващи че искат да разрушат самото изкуство или да възпрепятстват неговото развитие. В ситуация, при която е налична „умиротворена ортодоксалност“, вярванията на групата са изправени пред рисковете да се допуснат рационални гледни точки и да се поставят под съмнение самите вярвания, „откриват се пропуски в основната част на вярването, намалява контрола върху принадлежността“³¹. Социално-когнитивното пространство на ортодоксалността се поддържа от формалното напрежение, което я съставлява. Дьоконши посочва, че „при ортодоксалната система рационалната нестабилност на информацията се компенсира от силата на регулирането“³², или с други думи, от властовия контрол. Това са стереотипи, които са обобщени от Милтън Рокич с израза „обща умствена закостенялост“³³, **засягаща когнитивните действия и оценъчните съждения**. Те могат да бъдат обединени в повтарящи се системни структури, засягащи различни вярвания и идеологически представи, в нашия случай изкуството. Системата

²⁸ Бурдийо, П. Полета, Т. 1. Изток–Запад, 2012, с. 40.

²⁹ Пак там, с. 49–50.

³⁰ Дьоконши, Ж.-П. Системи от вярвания и идеологически представи. // Социална психология, Дамян Яков, 2006, с. 414.

³¹ Пак там. с. 417.

³² Пак там, с. 414.

³³ Rokeach, M. Generalized mental rigidity as a factor in ethnocentrism, 1948.

се разделя на две подсистеми; 1) подсистема на вярванията, към която субектът принадлежи и 2) подсистема на невярванията, при която субектът „знае, че други се присъединяват към тях, но той не ги възприема“³⁴. Дьоконши, използвайки дефиницията на М. Рокич, извежда структурата на системата вярване-невярване (*belief-disbelief system*), в съответствие с понятието „догматизъм“. Тя е представена по следния начин: „Степента на догматичност (или „затваряне“) на когнитивната организация на вярванията и на невярванията, чрез която филтрираме нашия подход към света и особено към социалния свят, може да се дефинира с известен брой *структурни характеристики*. 1) Една когнитивна структура е толкова по-догматична, колкото по-строго е дефинирана в нея структурата на херметично *отделяне на системата на вярванията от системата на невярванията*.“³⁵ Като интерпретираме казаното от Дьоконши по отношение на системата вярване-невярване, можем да достигнем до изводи за изкуството. Подобно „херметично затваряне“ на изкуството в правила, сведени до категорична оценка правилно/неправилно, са силно изявени в доктрините на тоталитарното изкуство, отхвърлящо всичко извън необходимата за режима пропаганда, или в противопоставянето между привържениците на традиционализма и тези, които отстояват идеята за изкуството като художествена иновация. **Дори и в система, която е изградена на принципа на плурализма между конкуриращите се идейни конструкции на изкуството (теоретични постановки и набор от художествени практики), се наблюдава филтриране на подхода към самото изкуство, когато се извършва селекция за нуждите на една или друга група, обединена около сходни убеждения.** Дьоконши предлага определения за конкретни процедури, които без изменение са приложими към света на изкуството, като част от социални свят. Те са: „контрастно и диференцирано подчертаване на системата на вярванията и системата на невярванията; системно утвърждаване на рационалната неуместност на аргументите, които биха уподобили едната на другата; очерняне на фактите, които биха могли да противоречат на вярванията...; способност да бъдат принудени противоречията да съществуват съвместно в дадена система на вярвания“³⁶. Другите структурни характеристики, изведени в дискутирания текст, също могат да се отнесат към изкуството във вида му на система вярване-невярване:

„Една когнитивна структура е толкова по-догматична, колкото повече засилва различията между системата на вярванията и системата на невярванията...; Една когнитивна структура е толкова по-догматична, колкото по-силна е зависимостта на периферните вярвания от централните вярвания... такава структура процедира посредством... способността да се избягват социалните стимули, които могат да разколебаят силата на системата; Една когнитивна структура е толкова по-догматична, колкото повече вписаната в нея темпорална перспектива се организира около системно подценяване на значението и стойността на настоящето в полза на надценяването на миналото ... и бъдещето.“³⁷ Догматичността и ортодоксалността са присъщи в най-голяма степен на представителите на социокултурологичните институционални филтри. Именно те се борят да запазят властта си чрез налагане на единствено правилното разбиране на изкуството. Но ако разглеждаме изкуството като тип религия то виждаме, че в границите на общата рамка съществуват паралелно и безкрайно много естетически и социални ереси. Тъй като големите конвенции в естетиката, теорията и историята на изкуството са оспорени, то не е възможно да посочим правилата на властта. Съвременното състояние е многополюсен модел, към който се присъединяват нови и още по-нови доктрини. Ако на единия полюс е ортодоксалната, временно доминираща естетическа власт, със свои естетически убеждения и социални представи, то в опозиция застават малки общностни групи на еретиците, често неформални и неустойчиви във времето, които оспорват доминиращите и постулират „истинското“ разбиране. **Създава се холонна структура, която включва множество интегрални истини за изкуството.** Това може да стане целенасо-

³⁴ Рокич, М. цитиран от Дьоконши, Ж.-П. Системи от вярвания и идеологически представи. // Социална психология, Дамян Яков, 2006, с. 408.

³⁵ Дьоконши, Ж.-П. Системи от вярвания и идеологически представи. // Социална психология, Дамян Яков, 2006, с. 409.

³⁶ Пак там.

³⁷ Пак там.

чено, чрез ясно дефинирана програма (манифестите в изкуството на 20-и век) или спонтанно, като несъгласие с наложените догматични убеждения. И доминиратите и доминиращите са малцинствени групи в сравнение с цялото общество на неизкуството. Доколкото става дума за групи от индивиди, то без съмнение дискутираме социално влияние и проблема на конформизма. Джона Бъргар казва, че: „Понякога имаме конформно поведение, или имитираме другите около нас. В други случаи се отличаваме или избягваме неща, защото другите хора ги правят.“³⁸ Това е противопоставяне между конформност и антиконформност/ нон-конформност. Нека уточним, че разглеждаме нон-конформизъм и антиконформизъм като две понятия, които не са напълно идентични, които се различават по степента и силата на действието на индивида. Представката „анти“ предполага цел – „срещу“, „противоположна на“, така под антиконформизъм разбираме несъгласие + целенасочено действие, а не несъгласие по принцип. При антиконформизъм имаме засилена емоционална окраска на понятието. Георги Фотев дискутира феноменологията на конформността в перспективата на чувството. Според него: „Конформизмът е движен от тревогата и страха“ да бъдеш сам, „състояние на безтегловност, непоносима самота и безпомощност“. Нон-конформистът е „обречен на неразбирателства, като вини другите за тях, но по правило той самият ги предизвиква в стремежа си да налага своето виждане и неспособността си да вникне в аргументите на другата страна... да прави разумни компромиси, което е неизбежно в социалния живот на хората“³⁹. Съществува вариант, дискутиран по горе в текста, при който антиконформистите участници в даден процес са страната, която променя условията на групата в положителна посока, чрез креативност, оригиналност и иновация.

Ние няма да обсъждаме конформизъм/нон-конформизъм като положително или отрицателно социално включване, а предлагаме да мислим за категориите положителен/отрицателен конформизъм и положителен/отрицателен антиконформизъм. Както не всяка промяна е положителна за групата (антиконформизъм), така и не всяка устойчивост е положителна (конформизъм). Същото важи и в обратен ред. Джона Бъргър дискутира проблема по следния начин: „Със сигурност има случаи, в които конформизмът е лош. Склонността ни да подражаваме може да ни насърчи да вървим с тълпата, когато би трябвало да се съпротивляваме, или да мълчим, когато е трябвало да се обадим“⁴⁰. За противоположен пример ще се позовем на Ерих Фром. Можем да разглеждаме конформизма и като канализиране на енергията на личността към обективните задачи на общността, като производителна сила необходима за развитието на самата общност⁴¹. Това е адаптация към обществените условия. Синхрон между желанието за действие на мнозинството и отделната личност. Нека се върнем на феноменологията на Фотев. От цитираното става ясно, че конформизмът е воден от страх, в случая на предложена от антиконформистан индивид иновация, е страх от промяна на възгледите. В духа на системата вярване-невярване на Рокич това е увеличаване на силата на когнитивната подсистема на невярванията. Временно доминиращото, ортодоксалността, оказва по-голям социален натиск (привлича повече конформирани индивиди) от ереста, и е способна с много по-малко рационални аргументи да налага възгледите си за изкуството. Правото да легитимира артефакти, които са кандидати за художествени произведения, имат институциите. Компенсаторната, нерационална сила е удържана от политическа, икономическа и юридическа нормативност. **Самите естетически убеждения се утвърждават чрез неестетически, външни за изкуството инструменти.** Контролът върху принадлежността се осъществява чрез финансови и административни (властови) стимули, както и от заплахата от изключване. Социалните психолози сочат, че ако попаднат в друга група, склонните към конформизъм индивиди приемат с лекота нормите на новата група. Това се случва чрез социалното подражание, което в изкуството се проявява като производство на нагледни подобия (вече видяно), заместващи стремежа към индивидуални (отличими, оригинални) художествени произведения. „Общественото в

³⁸ Бъргър, Д. Невидимото влияние. Скритите сили, които оформят поведението. Изток–Запад, 2017, с. 20.

³⁹ Фотев, Г. Феноменология на чувствата. Изток–Запад, 2018, с. 274.

⁴⁰ Бъргар, Д. Невидимото влияние. Изток–Запад, 2017, с. 235.

⁴¹ Виж: Фром, Е. Бягство от свободата. Захарий Стоянов, 2005, с. 286.

изкуството – казва Т. Адорно – е неговото иманентно движение срещу обществото.⁴² Творците антиконформисти търсят „иманентността на обществото в произведението, а не иманентността на изкуството в обществото“⁴³. По тази причина широките маси виждат в художествените произведения асоциални знаци или заплаха от социално изключване. Интуитивно чувстват, че изкуството противоречи на установения социален порядък, защото обществото, общността и групата са поддържани от чувството на страх. Стилът на поведение на антиконформирания творец е конструиран от визуални (художественото произведение) и словесни (реториката за него) сигнали, или както го формулирахме по-рано, художествено-понятийния лимес гещалт, включващ и социалните представи („наивното“ тълкуване на възможните социални взаимодействия). Неговите убеждения и вярата в изкуството, което създава, са по-силни от страха да бъде изключен от групата. Той няма намерението да се хареса на мнозинството и не поставя съблазънта на сетивно привлекателното в комуникацията си с другите (публика, критика, реципиенти изобщо). От гледна точка на социалната психология стилът на поведение на твореца антиконформист е устойчив, без да се дава сметка за броя хора, които приемат това. За понятието устойчив стил на поведение Серж Московичи и Мащелд Домс казват, че: „Устойчивостта на поведението може да означава многобройни форми на поведение, които тръгват от постоянно повторение на определено утвърждаване, минават през избягването на противоречащи декларации и стигат до изработването на система от логически доказателства.“⁴⁴ Всяка една от формите можем да открием при художник, който не следва пазар или възлагане на задача за изпълнение, т.е. икономическите интереси и доминиращият в обществото вкус са на заден план. Той е воден от собствената си идея, вярата (убеждението) в нейната значимост и желанието тя да бъде утвърдена. Антиконформираният творец е индивид, който „дава доказателства за оригинално (неочаквано, излизащо от обичайните рамки) поведение и го демонстрира многократно във времето и при различни ситуации... можем с голяма доза вероятност да предположим, че... индивидът защитава позиция, в която твърдо вярва, с която е ангажиран и към която се придържа, каквито и да са пречките, които ситуацията изправя пред него“⁴⁵. Пиер Бурдийо в „Интелектуално поле и творчески проект“ изтъква факта, че човекът на изкуството не е проявявал нетърпимост по отношение на външни принуди в цялата история на изкуството. Практически творческият проект става антиконформистки едва след XVIII в. с разпадането на двора и придворното изкуство и смесването на аристокрацията с буржоазната интелигенция, при което се създават институциите за културно утвърждаване (социо-културологичните филтри в настоящия труд). Те изграждат структурата на полето, което опосредства изкуството. В него доминира „логиката на конкуренцията за културна легитимност“⁴⁶. „С нарастване на автономията на интелектуалното поле“⁴⁷, – казва Бурдийо – човекът на изкуството утвърждава все по-силно своята претенция за автономност, заявявайки своето безразличие по отношение на публиката“. Това е и процесът на утвърждаване на автономията на художественото намерение и убеждението в „чистите намерения на човека на изкуството“. Процес на увеличаване на дистанцията между творец и реципиент, при който се изтъкват различията между изкуството и обществото. С думите на Бурдийо „безпрецедентно подчертаване на най-специфичния и най-несводимия аспект на творческия акт“⁴⁸. Дистанцирането е както по отношение на публиката така и на другите творци. Петер Цанев, анализирайки опитите на френския социален психолог Жерар Льомен, казва че художниците не желаят да признаят външно влияние в изкуството, което създават. Творците „описват себе си и своята работа като се съсредоточават предимно върху вътрешната си потребност“⁴⁹

⁴² Адорно, Т. Естетическа теория, Агата –А, 2002, с. 326.

⁴³ Пак там.

⁴⁴ Домс, М., Московичи, С. Иновация и влияние на малцинствата. // Социална психология, Дамян Яков, 2006, с. 77.

⁴⁵ Пак там, с. 78.

⁴⁶ Бурдийо, П. Интелектуално поле и творчески проект. // Полета, Т. 1. Изток–Запад, 2012, с. 214.

⁴⁷ Пак там, с. 215.

⁴⁸ Пак там, с. 217.

⁴⁹ Цанев, П. Психология на изкуството, НХА, 2008, с. 254.

да създават нови произведения на изкуството. Това е двойно разграничаване между художник и публика и между художник и другите творци в същата област, **стремеж към заемане на изключително положение спрямо всички останали**. Галина Лардева отбелязва, че изкуството „проблематизира тъкмо връзките на потенциалните означавания, за да изведе в крайна сметка като свой обект не фигурата или предмета, а кризата на идентичността.“⁵⁰ В тази връзка следва да посочим и моментното състояние на отделните взаимодействащи си страни. „Всеки момент – казва Лардева – носи своите прочити, влага нови значения и перспективи на разбиране за една или друга личност, проблем или специфика в изкуството.“⁵¹

Специфичното състояние на едновременно свързване с другите, но търсене и изява на категорично отличими различия на индивидуално творческо ниво, са анализирани обстойно от Екатерина Иванова. Тя дискутира групови художествени проекти, при които динамиката на свързване между индивидуалните участници и общата структура на груповото действие изискват високо ниво на междуличностно взаимодействие. Преминването от индивидуални към колективни творчески решения, и обратно, е представено като специализиран жест между субектите, който „дава възможност за едновременно съществуване, но и преодоляване на явленията от постмодернизма ... както и появата и намирането на нови практики, ре-активиращи или конструиращи на ново подобно свързване между субектите и идеите, като и между самите субекти.“⁵² Проблемите на интеракцията, а и на интересубективността, са свързани с общо ниво на споделени убеждения, които придобиват характера на вътрешни за групата норми в изкуството. Интеракцията, казва Иванова, „може да се постулира като основен принцип, характерен за съвременните подходи в изкуството. Тя функционира на различни нива: Следвайки хронологично процеса, в начален етап има общо възприятие (приемане, разбиране, отхвърляне, зараждане на конотативни връзки, дискусия на оперативни понятия) на идеята от цялата група. Тук разграничаваме пряко (вербално) взаимодействие между субектите.“⁵³ За посоченото от Е. Иванова ниво на взаимодействие основни са подходите, които произлизат от комуникационния репертоар на участниците в груповото действие. В текста на авторката, отделните категории остават сравнително недостатъчно развити като теоретична основа. За да запълним тази ниша е необходимо да дискутираме казаното от друга гледна точка. От особено значение за настоящата статия е отбелязването на възможността за изграждане на вътрешно групови норми, отнасящи се до използваните в дискусията понятия. Именно чрез подобно договаряне на значенията индивидуалните възгледи се синхронизират с останалите участници в творческото действие. Стремежът към заемане на изключително положение спрямо всички останали става споделена културна среда за общността. Постигнатия консенсус в групата дава възможност за индивидуални действия от нов порядък. В този контекст Иванова посочва, че „в процес на индивидуалната интерпретация на идеята субекта е свързан с друг, макар и не пряко, а ментално.“⁵⁴ Други анализатори на сходни процеси посочват някои особености, които произлизат от индивидуалността на действащия субект. Както отделния артист, така и група от артисти, търсещи и споделящи общи идеи за промяна, се поставят в известна дистанция спрямо общоприетите правила. Особен вид „доброволна маргиналност“, която е в полза на

⁵⁰ Лардева, Г. Приносът на Макс Имдал за една цялостна археология на виждането. Сборник доклади международна научна конференция „Наука, образование и иновации в областта на изкуството“, АМТИИ „Проф. Асен Диамандиев“ Пловдив, 2019, с. 383.

⁵¹ Лардева, Г. За присъствието на Георги Божилов – Слона в българската визуална култура Сборник доклади на III Международна научна конференция „Наука, образование и иновации в областта на изкуството“, том 2 АМТИИ „Проф. Асен Диамандиев“ – Пловдив, 2021, с. 216.

⁵² Иванова, Е. Адаптивни състояния на рисунката в контекста на артистичен проект „Интенция за антивещ“. Годишник на ШУ „Епископ Константин Преславски“ Педагогически факултет, Т. XXVII D, УИ „Епископ Константин Преславски“, 2023, с. 263.

⁵³ Иванова, Е. Студио „Експериментална рисунка“, Списание „Визуални изследвания“, Т. 7, бр. 2, 2023, УИ „Св. св. Кирил и Методий“, 2022, с. 170.

⁵⁴ Иванова, Е. Студио „Експериментална рисунка“, Списание „Визуални изследвания“, Т. 7, бр. 2, 2023, УИ „Св. св. Кирил и Методий“, 2022, с. 170.

творческите резултати. За Михайл Чиксентмихай: „Усещането за маргиналност е причина тези хора никога да не приемат общоприетите идеи за даденост“⁵⁵. Според американския психолог това е един от парадоксите на креативността, при който личността трябва едновременно да се социализира в дадено съсловие, но да остане дистанцирана от него. По отношение на феноменологията на чувствата това е проява на смелост, чрез която се нарушават общоприетите рамки, дори с цената на отчуждение и самота. Ейбрахам Маслоу в описанието на върховите творчески преживявания посочва противоположността на безопасността и растежа на човек. За растежа е нужна смелост⁵⁶. Но това е и стремеж за налагане на художествена иновация. „Ние израстваме, когато удоволствията на растежа и тревогите за безопасността са по-големи от тревогите от растежа и удоволствията на безопасността.“⁵⁷ Утвърждаването на новаторско творчество, което противоречи на установената традиция е „вид дързост, излизане съвсем сам пред всички, неподчинение, предизвикателство.“⁵⁸ **Новите начини на възприемане на света, каквито са художествените иновации, могат да бъдат създавани в самота, но не могат да бъдат легитимирани в изолация. За иновацията е необходимо обществено признание от експерти и репликиране на идеята сред широката публика (популярност).** Това ни връща отново в полето на социалната психология. От гледна точка на неспециализираната публика приемането на нови художествени форми се ръководи от два противоположни импулса: импулс към подражание и импулс към различие. Това може да бъде обобщено с думите на Д. Бъргър: „Повечето от нас не желаят да бъдат единствените, които правят нещо, но ако твърде много хора започнат да го правят, променяме предпочитанията си и правим нещо друго“⁵⁹. **Социалните психолози достигат до извода, че приемането на новостта зависи от това колко често сме в контакт с нея.** В този момент антиконформираният художник попада в капана на масовите медии, които подлагат на филтрация разпространената информация и практически селектират какво да достигне до тълпата и какво не. Индивидуалният, самоизолирал се художник, трябва да се конкурира за вниманието на публиката с корпоративните културни индустрии и масовия вкус. Художественото произведение, утвърждаването на името на автора, възплътените намерения за създаването на творбата (интенция към формата и смисъла), вложените представи как тя ще въздейства на другите („наивните“ рецептивни теории), стратегиите за достигане до публиката (видимостта на произведението) оформят комплекс, интегрална цялост, в която се включват нови и нови медиатори (технологични, социални и др.). Именно това наричаме творчески проект. Според Бурдийо той е мястото, „където се смесват и понякога си противоречат *вътрешноприсъщата за творбата необходимост*, която иска да бъде продължена, завършена, *и обществените принуди*, които насочват творчеството отвън“⁶⁰. Публичният успех налага един вид разколебаване на вярата и възможна промяна на убежденията. Това е желание за репродуциране на триумфа, при което безопасното повторение (репликиране) на постигнатото (подобна форма на творбата, приповтаряне на идеята за нея във вид на легенда, сходни социални свързвания като целева група от реципиенти) могат да се окажат по-силни от стремежа към развитие на самото изкуство в нова посока. За Бурдийо творбите, „които се изплъзват... от тези методи, както и техните автори, отказващи да се приспособят към очакванията на реалните читатели [зрителите, бел. авт.], налагат изискванията, които творбата им налага, без да отстъпват нищо на представата – предходна или изпитана, – която техните читатели [зрителите, бел. авт.] си създават или ще си създадат за тяхната творба“⁶¹ Това е и същността на убежденията, водещ е : 1) или външният натиск; 2) или иманентният строеж на художественото произведение. Но произведението трябва да достигне до възприемаща страна. За второто е необходима подготвена

⁵⁵ Чиксентмихай, М. Креативност. Психология на откривателството и съзидателността, Хермес, 2019, с. 335.

⁵⁶ Виж: Маслоу, Е. Към психология на битието, Изток-Запад, 2018, с. 117–118.

⁵⁷ Пак там.

⁵⁸ Пак там, с. 135.

⁵⁹ Бъргър, Д. Невидимото влияние, Изток-Запад, 2017, с. 80.

⁶⁰ Бурдийо, П. Интелектуално поле и творчески проект. // Полета, Т. 1. Изток-Запад, 2012, с. 220.

⁶¹ Пак там.

публика, притежаваща експертни познания. В този случай художникът, отказал се от влиянието на масовия вкус, трябва да получи признанието на „посветената“ общност – теоретици и критици на изкуството, другите художници и колекционери с високи експертни познания. Но те самите формират групи, които са обособени около сходни предпочитания и убеждения, в които антиконформираният творец се явява част от малцинство. Дори когато артиста е лидер на мнение в група, тя се явява малцинствена подгрупа спрямо другите групи с противоположни убеждения. Единственият възможен път за реализация на художествения проект остава целенасоченото отстояване на собственото убеждение – възгледите за изкуството, формата на художествената творба и техниката на създаването ѝ. Социалната психология дефинира два типа малцинства - аномични и номични. Аномични са тези малцинства (подгрупи), при които липсват норми и собствени отговори. Тяхното „неконформистко поведение не е нищо повече от нарушаване на доминиращата норма,“ поради липсата на психологически резерви и социални средства⁶². „В противовес на аномичното, номичното малцинство приема и провъзгласява заместваща норма, контра-отговор, който отговаря по-пълно от доминиращата норма на неговите вярвания и нужди или на живата реалност.“⁶³ Можем да наречем номичното малцинство – позитивно антиконформистко, а аномичното – негативно антиконформистко. **Позитивното антиконформистко малцинство се стреми да разгръне дейност по убеждаването на другите в своята правота.** Като автор на иновационен процес, то изгражда система от съзнателни и рационални идейни конструкции (свързани художествени произведения и теории), които защитават контранормата. Стремешът е да се достигне до умиротворена ортодоксалност, при която експертното мнозинство може да приеме предложенията на еретиците, т.е. да легитимира и утвърди художествената иновация. Ако това се случи художниците-еретици се трансформират в утвърден авангард (термин на Бурдийо). Отново достигаме до точката на пречупване – успехът и възможната промяна на убежденията, които следват от него. Без легитимация новостта потъва в забравата. Въпреки това е възможно да има противостоящи на общоприетите схващания идеи, които да продължават съществуването си през по-дълъг период без да бъдат легитимирани. В изследването на креативността на М. Чиксентмихай се казва, че за хората на изкуството целта на действието не може да се определи съвсем точно. „Всъщност колкото по-творчески е проблемът, по-неясно е какво трябва да се направи... При тези случаи креативната личност трябва някак да развие подсъзнателен механизъм, който да ѝ подсказва как да действа“⁶⁴. По тази причина художественият процес в сферата на иманентно съществуващото, вътре-светово мотивираното творчество, може да надделее над наложените принуди, идващи от сферата на колективните структури и взаимодействия, дори когато индивидуалното се съпоставя със сбора от индивидуалности в обособена жизнена структура. Пример за подобно тълкуване е идеята за „креативния град“⁶⁵. Така можем да пренебрегнем бихейвиористичната логика за реакция на външни стимули и тезата, че поведението на човека е водено изключително от „дефицитни нужди“. Това се потвърждава от съвременните изследвания при животни и хора, които показват, че освен задоволяване на дефицити съществуват и други видове мотиватори като „изследователски стимули“ и „потребност от съревнование“. Според Чиксентмихай природата на творческия процес не е чисто интелектуална. Неговите корени трябва да се търсят „дълбоко в чувствата, в паметни преживявания и опитност... – решение, което можем да намерим само чрез нов артистичен израз или ново разбиране“⁶⁶. Сходно становище изказва и Ейбрахам Маслоу: „вдъхновението

⁶² Домс, М., Московичи, С. Иновация и влияние на малцинствата. // Социална психология, Дамян Яков, 2006, с. 67.

⁶³ Пак там, с. 68.

⁶⁴ Чиксентмихай, М. Креативност. Психология на откривателството и съзидателността, Хермес, 2019, с. 128.

⁶⁵ Цветкова, Г. Креативният град – вътрешно пространство//Креативният град: медийни наративи и комуникационни политики. УИ „Св. св. Кирил и Методий“, 2022, с. 153–161

⁶⁶ Чиксентмихай, М. Креативност. Психология на откривателството и съзидателността, Хермес, 2019, с. 100.

или великата (първична) креативност произхожда отчасти от несъзнателното, т.е. тя е здравословна регресия, временно отвърщане от реалния свят⁶⁷. Локусът на ценностите, казва Маслоу, може да се открие само ако се обърнем навътре, към себе си⁶⁸. Да се върнем на въпроса: какво поддържа увереността на твореца без иновативният му художествен проект да е получил външно признание? Как при това положение може да съхрани убежденията си? На първо място трябва да посочим, че условие за значими постижения в творческата работа на даден автор е отличното познаване на произведенията на другите творци, които са признати за изключителни. Или с думите на Чиксентмихай правилата на областта и съсловието. За Бурдийо това са правилата на полето на творческо производство. Или придобиването на отлични познания за функционирането и умения за преодоляването на филтрите, които определят самите взаимодействия. Това е етапът, на който специализираната публика „забелязва“ потенциала на твореца. По-рано в текста това бе представено като етап на обществено конформизиране за постигане на престиж. Тук ще добавим и овладяване на официалния за съсловието, контролиран и съответстващ на наложените норми език на ортодоксалността (доминиращия, утвърден авангард с терминологията на Бурдийо). Можем да посочим, че това е етапът, при който ние закодираме в подсъзнанието моделите на мислене усвоени чрез обучение. С думите на Чиксентмихай: „ние субективизираме знанието за областта, съображенията на съсловието и те стават част от начина, по който е организиран нашият ум⁶⁹“, до такава степен, че творецът да има обратна връзка за работата си, без да се очаква външно мнение. Познаване на традицията, която целим да променим. Трудностите на антиконформизиращия творец, предлагащ своята иновация, са на етапа на действителното противопоставяне на ортодоксията, когато той е сам срещу всички. Резултатите от изследванията на Е. Маслоу на върховете (творчески) преживявания могат да внесат яснота по проблема. Във „Върховете преживявания като интензивни преживявания на идентичността“⁷⁰ той дефинира 16 холистично свързани аспекти, без идентичността да се разделя на строго разграничени компоненти. Тук представяме само някои от тях като не се следва номерацията на Маслоу. Според него върховете преживявания са най-високата точка на уникалността и индивидуалността. В такова състояние човек не се чувства взаимнозамением и изпълняващ роли. Страховете и съмненията отпадат и човек се чувства освободен от ежедневната предпазливост. Той е спонтанен и експресивен. Творчеството е по-неочаквано, новаторско, незаучено, сякаш създадено от нищото. Човек става немотивиран от потребностите на дефицита. Той изпитва удоволствие и радост от преживяването. „Неговото поведение и преживявания стават нещо само по себе си и се самообосновават, поведение-цел и преживяване-цел вместо поведение-средство или преживяване-средство“⁷¹. Човек става „уникално аз“ и по-малко нещо-в-света. Върховете преживявания трябва да се разбират като завършек-на-действието. „По време на върхови преживявания – пише Маслоу – и след тях хората типично се чувстват късметлии, щастливци, осенени от благодат.“⁷² Ето защо антиконформизиращият творец може да преживее продължителен период без да променя убежденията си. В моментите на върхово преживяване той не изпитва нужда от външно признание и допълнителни стимули. В такова състояние художникът не е част от света на изкуството, а светът на изкуството е положен вътре (интра-) в него. От състояние на центробежност се преминава към състояние на центростремителност.

Заклучение

Социалнопсихологическите аспекти на изкуството се задават чрез взаимодействие и/или съвместно присъствие на участниците в процеса. Така се формират различни отношения между

⁶⁷ Маслоу, Е. Към психология на битието, Изток–Запад, 2018, с. 172.

⁶⁸ Виж: пак там, с. 74–75.

⁶⁹ Чиксентмихай, М. Креативност. Психология на откривателството и съзидателността, Хермес, 2019, с. 116.

⁷⁰ Маслоу, Е. Към психология на битието, Изток–Запад, 2018, с. 181–195.

⁷¹ Пак там, с. 189.

⁷² Пак там, с. 193.

тях – динамични (съгласувани действия) и статични (присъствие без взаимодействие). И в двата случая можем да имаме активен творчески процес. От една страна това е личното творчество на индивидуален артист, разглеждан отделно, без непосредствен обмен на идеи и възможности с хора в непосредствената социална среда. По думите на М. Чиксентмихай вид доброволна изолация, в полза на високо ниво на креативност и изграждане на нов индивидуален артистичен израз. За да легитимира постигнатото индивидуалният артист е задължен да извърши конкретни действия към социума и съсловието. Действията могат да се възприемат от мнозинството като стремеж за нарушаване на доминиращата норма и целенасоченото отстояване на собственото убеждение. В това състояние индивидуалният артист се нуждае от свързване с личности, които притежават сходни идеи. В търсене на подкрепа и минимализиране на възможностите за игнориране на оригиналността, индивидуалният артист става част от съвместно действие на група от артисти, които са обединени около общ творчески проект, или най-общо имат общи убеждения. Групата от артисти изгражда специфични правила и вътрешни конвенции за взаимодействието между отделните индивидуални творчески субекти в нея за постигане на съгласуван артистичен резултат. Социалната структура на средата и обекта на творческия акт оказват влияние върху вътрешно груповите взаимодействия. В някои случаи мнозинството възпрепятства осъществяването на промени, дори тези промени да са положителни за цялата група. Колективното действие по отношение на изкуството, което е с позитивен характер за самата група, може да се осъществят чрез влияние на неконформираните индивиди. Именно неконформираните артисти, са носители на промени в изкуството, като предлагат решения чрез нов артистичен израз или ново разбиране (художествена иновация). Подобно действие е предизвикано от стремеж към нови творчески постижения и тяхното утвърждаване, разбирано като заемане на изключително положение спрямо всички останали. Авторите на иновативен процес в изкуството изграждат система от свързани художествени произведения и теории, които защитават промените. Това е креативен акт, при който личността трябва едновременно да се социализира в дадено съсловие, но да остане дистанцирана от него, за да засилва индивидуалните си творчески стремежи. От това следва че присъствието на индивидуалния артист в група е временно, нестабилно състояние на социално свързване.

ЛИТЕРАТУРА / REFERENCES

- Адорно, Т. Естетическа теория, Агата-А, 2002. [Adorno, T. Esteticheska teoriya, Agata-A, 2002.]
- Бурдийо, П. Полета, Т. 1, Изток – Запад, 2012. [Burdiyo, P. Poleta, T. 1, Iztok-Zapad, 2012.]
- Бъргър, Д. Невидимото влияние. Скритите сили, които оформят поведението, Изток-Запад, 2017. [Bargar, D. Nevidimoto vliyanie. Skritite sili, koito oformyat povedeniето, Iztok-Zapad, 2017.]
- Вебер, М. Фигури на културата/Фигури на властта, Критика и Хуманизъм, 2017. [Veber, M. Figuri na kulturata/Figuri na vlastta, Kritika i Humanizam, 2017.]
- Домс, М., Московичи, С. Иновация и влияние на малцинствата//Социална психология, Дамян Яков, 2006. [Doms, M., Moskovichi, S. Inovatsiya i vliyanie na maltsinstvata//Sotsialna psihologiya, Damyan Yakov, 2006.]
- Дьоконши, Ж.-П. Системи от вярвания и идеологически представи//Социална психология, Дамян Яков, 2006. [Dyokonshi, Zh.-P. Sistemi ot vyarvaniya i ideologicheski predstavi//Sotsialna psihologiya, Damyan Yakov, 2006.]
- Иванова, Е. Студио „Експериментална рисунка“, Списание „Визуални изследвания“, Т. 7, бр. 2, 2023, УИ „Св. св. Кирил и Методий“, 2022. [Ivanova, E. Studio „Eksperimentalna risunka“, Spisanie „Vizualni izsledvaniya“, T. 7, br.2, 2023, UI „Sv. sv. Kiril i Metodiy“, 2022.]
- Иванова, Е. Адаптивни състояния на рисунката в контекста на артистичен проект „Интенция за антивещ“. Годишник на ШУ „Епископ Константин Преславски“ Педагогически факултет, Т. XXVII D, УИ „Епископ Константин Преславски“, 2023. [Ivanova, E. Adaptivni sastoyaniya na risunkata v konteksta na artistichen proekt „Intentsiya za antivesht“. Godishnik na SHU „Episkop Konstantin Preslavski“ Pedagogicheski fakultet, T. XXVII D, UI „Episkop Konstantin Preslavski“, 2023.]
- Лардева, Г. Приносът на Макс Имдал за една цялостна археология на виждането. Сборник доклади международна научна конференция „Наука, образование и иновации в областта на изкуството“, АМТНП „Проф. Асен Диамандиев“ Пловдив, 2019. [Lardeva, G. Prinosat na Maks Imdal za edna tsyalostna arheologiya

na vizhdaneto. Sbornik dokladi mezhdunarodna nauchna konferentsiya „Nauka, obrazovanie i inovatsii v oblastta na izkustvoto“, АМТII „Prof. Asen Diamandiev“ Plovdiv, 2019.]

Лардева, Г. За присъствието на Георги Божилов – Слона в българската визуална култура Сборник доклади на III Международна научна конференция „Наука, образование и иновации в областта на изкуството“, том 2 АМТII „Проф. Асен Диамандиев“ – Пловдив, 2021. [**Lardeva, G.** Za prisastviето na Georgi Bozhilov – Slona v balgarskata vizualna kultura Sbornik dokladi na III Mezhdunarodna nauchna konferentsiya „Nauka, obrazovanie i inovatsii v oblastta na izkustvoto“, tom 2 АМТII „Prof. Asen Diamandiev“ – Plovdiv, 2021.]

Маслоу, Е. Към психология на битието, Изток-Запад, 2018. [**Maslou, E.** Kam psihologiya na bitieto, Iztok-Zapad, 2018.]

Московичи, С. Увод. Предметът на социалната психология. // Социална психология, Дамян Яков, 2006. [**Moskovichi, S.** Uvod. Predmetat na sotsialnata psihologiya. // Sotsialna psihologiya, Damyan Yakov, 2006.]

Московичи, С. Иновация и влияние на малцинствата. // Социална психология, Дамян Яков, 2006. [**Moskovichi, S.** Inovatsiya i vliyanie na maltsinstvata. // Sotsialna psihologiya, Damyan Yakov, 2006.]

Фотев, Г. Феноменология на чувствата, Изток-Запад, 2018. [**Fotev, G.** Fenomenologiya na chuvstvata, Iztok-Zapad, 2018.]

Фром, Е. Бягство от свободата, Захарий Стоянов, 2005. [**From, E.** Vyagstvo ot svobodata, Zahariy Stoyanov, 2005.]

Фром, Е. Да бъдеш човек, Захари Стоянов, 2004. [**From, E.** Da badesh chovek, Zahari Stoyanov, 2004.]

Цанев, П. Психология на изкуството. София: Национална художествена академия, 2008. [**Tsanev, P.** Psihologiya na izkustvoto. Sofiya: Natsionalna hudozhestvena akademiya, 2008.]

Цветкова, Г. Креативният град – вътрешно пространство//Креативният град: медийни наративи и комуникационни политики. УИ „Св. св. Кирил и Методий“, 2022. [**Tsvetkova, G.** Kreativniyat grad – vatrešno prostranstvo//Kreativniyat grad: mediyni narativi i komunikatsionni politiki. UI „Sv. sv. Kiril i Metodiy“, 2022.]

Чиксентмихай, М. Креативност. Психология на откривателството и съзидателността, Хермес, 2019. [**Chiksentmihay, M.** Kreativnost. Psihologiya na otkrivatelstvoto i sazidatelnostta, Hermes, 2019.]

Mugny, G. The power of minorities, Londres, Academic Press, 1982.

Rokeach, M. Generalized mental rigidity as a factor in ethnocentrism, 1948.