УВОД:

СЪВРЕМЕННОТО ИЗКУСТВО И КРИТИЧЕСКАТА ОНТОЛОГИЯ НА НАСТОЯЩЕТО

Заглавието на тази книга налага принципно уточнение още в самото ѝ начало. Книгата включва елементи на историческо изследване и на критически прочит на една актуална културна практика, но те не представляват основната ѝ нагласа. Тя не е нито историческо изследване, нито критическо есе, а още по-малко представлява манифестен опит за футурологична прогностика. Разбира се, изследването неизбежно проектира развитието на съвременното изкуство върху хоризонта на съвременността – това критическо изискване е структурно предопределено от самото понятие „*съвременно* изкуство“. Следователно въпросът: „Каква е връзката на съвременното изкуство с по-общите процеси на културна, социална, политическа и дори икономическа трансформация?“ е основателен и неизбежен.

Така първото изискване, на което отговаря книгата, е критическо по същество. То е свързано с традицията, която може да бъде описана като *критическа* – традицията, определяща модерния дискурс. След критическия обрат, осъществен от философията на Имануел Кант – обрат, който прави възможно автономното хуманитарно знание, критическият елемент става иманентна част на всяко хуманитарно изследване: той е свързан с проясняването на самото условие на възможност на феномените – в случая на феномена на съвременното изкуство. Това изискване, както подчертава Мишел Фуко, е *актуално* изискване; то се отнася директно към ситуацията на критическото съждение[1]. Същевременно, критическото изискване е и *кризисно* изискване. Повсеместната криза, която ни заобикаля днес – *съпътстващата* ни криза (доколкото вече десетилетия наред говорим за *криза*: в известен смисъл кризата се е превърнала в константа на *съвременния* дискурс) несъмнено е навлязла в нова, повратна фаза. Тази нова фаза е свързана със самото етимологично ядро на идеята за криза – от гръцкото крисис *κρίσις*, произхождащо от глагола κρῑνω („претеглям“, „разделям“, „съдя“). Днешната криза е криза на преценката, т.е. на самата критика. Следователно кризата, която обсъждаме днес, е преди всичко криза на критиката. Днес критическият дискурс трябва да се изправи пред твърде различни предпоставки.

[1] Мишел Фуко разглежда решаващото значение на Кантовата критика за началната ситуация на модерността, схваната като критическа модерност, в поредицата си от кратки текстове върху Кант. Вж. Мишел Фуко, „Просвещение и критика: Антология“, Превод от френски Антоанета Колева, Владимир Градев, София: „Критика и хуманизъм“, 1997.

Няколко предварителни думи върху контекста на появата и налагането на дискурса на съвременното изкуство. Новата политическа, социална и културна ситуация в десетилетията след Втората световна война – епохата на появата на идеята и практиката на „съвременното изкуство“ – изведе на преден план рефлексивния критически дискурс, който имаше задачата да се справи наново, след “разрива” на логическия позитивизъм, не само с въпроса за истинността на съжденията, но и с понятието за (производство на) истина. В известен смисъл тази ситуация се явяваше като своеобразен момент на критически отпор – отпор на критическата традиция, който я довежда до разцвет и институционална легитимация. Така критическият дискурс, успоредно на нормативното институционализиране на тенденцията за институционална критика в художествената сфера, се превърна в доминиращ институционален дискурс, а критиката на дисциплинарните режими стана ядро на новите хуманитарни дисциплини. Можем да свържем този момент на „критическа хегемония“ на хуманитарните науки и с появата,

утвърждаването и парадигматичната позиция на дисциплините, съсредоточени върху човека и обществото – процес, който може да се разглежда и като разтваряне на автономно пространство за критически анализ и следователно за производство на рефлексивно знание, нещо повече – на критически потенциал. Въпреки това именно критическата хегемония на хуманитарните науки, продължила няколко десетилетия, днес се поставя под въпрос. Дали е настъпил краят на парадигматичната позиция на критическите хуманитарни науки?

Ще опиша поставянето под въпрос на дисциплините, които се самоопределят чрез критическата дейност, самата дейност на *поставяне под въпрос*, като *метакриза*. Метакриза ще рече, че предполагаемата криза засяга самото ядро на критическия дискурс на модерността (и/или постмодерността). Може да се предположи, че следвайки критическия императив, критическите тенденции в хуманитарните науки, и по-общо казано в „културния дискурс“ на съвременността, дестабилизират собствените си основи, като разкриват и осветляват тъмната страна на хуманистичната традиция, традицията на хуманизма. С други думи, предполагаемата метакриза е преди всичко криза на хуманистичния дискурс, която засяга и статута на хуманитарните науки: тя е преди всичко атака срещу хуманизма, т.е. срещу хуманистичната традиция, довела

до това, което днес наричаме хуманитарни науки. Разбира се, измеренията на тази криза са дълбоки и имат комплексни основания, които надскачат далеч тези на онтологията на настоящето. Днешната криза, независимо от своите значими актуални основания, не може да бъде отделяна механично от настъпилата прогресивно в последния век криза на хуманистичния дискурс, на метафизичните основания на категориите *човек* и (*човешки*) *субект* (не е ли именно това приравняване в основите на проблема?), на тенденцията на есенциализацията им. С други думи, за да се изправим пред продължаващата криза, е необходимо да модифицираме отправния си въпрос. Не трябва да разглеждаме кризата единствено като актуален хоризонт на хуманитарните науки – събитие, което очевидно ни заставя да разсъждаваме върху тях, но и да мислим начина, по който тя е иманентна на тези науки – от една страна, като *криза*, т.е. като криза на техния аксиоматичен ценностен обект, а от друга страна – като *критика*, т.е. като императив за съждение върху (производството на) стойността/ценността. Кризата на хуманитарните науки днес е криза на техния споделен ценностен хоризонт или обект: „човешкият свят“. (Каквото и да означава това. Но именно въпросът какво точно означава *това* представлява ябълка на раздора в контекста на настоящата криза). Кризата на хуманитарните науки до голяма степен е отражение на въпросната глобална

епистемична криза – можем да я определим като криза на универсалния ценностен обект. Ако този универсален ценностен обект е бил подменен в началото на модерните времена – трансцендентната необходимост е била постулирана като трансцендентна гаранция за ценност – то следва, че в началото на модерността като всеобщ ценностен режим е била установена съвсем нова, *иманентна* универсалност. Хуманистичният идеал – идеалът за *humanitas* – играе ключова роля в установяването на тази нова парадигма.

Следователно, ако развитието на науките се определя от ситуации на кризи или критични преходи (описвани в радикалната епистемология на миналия век чрез понятия като *разрив* (Башлар) или *мутация* (Кангилем), *научна революция* (Кун) или *катастрофа* (Том), смяна на парадигмата или епистемологичен обрат (Фуко) – те всички се отнасят до разпадането на определен семантичен/ценностен порядък, което от своя страна предполага изграждането на нов епистемичен ред), напълно възможно е да навлизаме или вече да сме навлезли в такъв период на преход или трансформация. Това, което подлежи на трансформация или дори на разпад, не е просто понятието за човек / човешки свят в неговия хуманистичен порядък; разпадът на метафизическите основания на хуманизма трае най-малкото от век и половина насам – от Ницше до Фуко, Дерида и Лаку-Лабарт. Негова причина

не е и постхуманистичната критика на хуманизма, още по-малко пък трансхуманизмът. Напротив, тези тенденции са епифеномени на предполаганата цялостна епистемологична, но също така и културна, социална, политическа и икономическа трансформация.

Да се изправим пред кризата означава на първо място да се изправим пред задачата, философска по същество, за метакритическо (или дори свръхкритическо) преосмисляне на категорията човек, а оттам и на понятието за хуманитарни науки (*humanitas*, *human and social sciences*, *sciences de l'homme et de la société*, *Geisteswissenschaften*). Ако днес се сблъскваме с метакриза, то е назрял моментът за метакритика или свръхкритика. Ето защо тук понятието за критика ще бъде преосмислено в един интензивен, именно Кантов смисъл; смисъл, който определям като *про-онтологически*[2]. Ще става дума следователно за една *онтология на настоящето*, за онтология, критическа според самото си определение. Философско-критическата перспектива на онтологията на настоящето е свързана с термина „онтология на актуалността“ – термин, който се появява маргинално в късните текстове на Фуко. В семинара си в Collège de France през 1982-1983 г. Фуко заявява: „Трябва да заложим или

[2] Върху отношението между „онтология“ и „критика“ вж. Боян Манчев, „Свобода въпреки всичко. Том 1: Свръхкритика и модална онтология“, София: Метеор, 2020.

на една критическа философия, която да се представи като аналитична философия на истината като цяло, или на една критическа мисъл, която ще приеме формата на онтология на нас самите, на една онтология на актуалността.“[3] В работата си от предишните десетилетия заех този периферен термин на Фуко, като се опитах да го изясня и развия не толкова като всеобхватна описателна категория на актуалната ситуация (която, разбира се, е съставена от ред исторически, културни, социални и политически условия), а като критически инструмент за рефлексивно осмисляне на въпросната множественост и нейния хипотетичен общ знаменател. Подобна концептуална нагласа има за цел да даде израз на убеждението ми, че все още се нуждаем от онтологически категории, за да се изправим пред критическите въпроси на съвременността, и за да въобразяваме трансформацията ѝ. При това обаче не става дума за изграждане на нова „критическа метафизика“, за налагане на нови тотални и тотализиращи категориии върху пластичната материя на настоящето, а за експериментални критически инструменти, с които да разплитаме, преплитаме и сплитаме наново сложната тъкан на реалността. В този смисъл критическата история на съвременността, респективно онтологията на настоящето, трябва да се основе на един не толкова

[3] Michel Foucault, *Le Gouvernement de soi et des autres. Cours au Collège de France. 1982-1983*, Paris, Seuil, 2008.

анахроничен, колкото *полихроничен* поглед. Подобен полихроничен, хетеросимултанен поглед би имал потенциала да схване сложната темпорална динамика на съвременността като комплексен културен конструкт, така подривайки собствения ѝ хегемонен дискурс – дискурсът, оценностяващ перманентната актуалност (дискурс, който от своя страна се противопоставя, също с критическа амбиция, на прогресистките динамични модели на мислене на културно-историческия и политически порядък, приписвани на модерността, и съответно отхвърлени като такива).

Ето защо предпоставката на книгата „Краят на съвременното изкуство? Или бъдещето на изкуството“ е философска по същество. Книгата представлява на първо място философска рефлексия върху производството на стойност. Основният теоретичен интерес тук е свързан с феномена на производството на художествена стойност, и по-общо – на стойност изобщо; въпрос, философски по същество. Следователно въпросът ми върху съвременното изкуство отправя към по-общия въпрос: как се произвежда (художествена) стойност, респективно ценност, в съвременността? Самото понятие или понятия *стойност* и *ценност* са комплексни формирования, средищни за ред епистемологически режими в съвременността – политическа теория, икономическа теория,

политикономия, социология, културни изследвания, културна история на съвременността, както и семантика и анализ на дискурса. Под философска *предпоставка* тук ще разбирам опита за рефлексивен синтез на тези режими, екземплифициран и подсилен от серия конкретни анализи и интерпретации.

Какво (му) е съвременно на съвременното (изкуство)?

По тази причина, независимо от предложените в книгата наблюдения върху появата и възхода на понятието за *съвременно*, основният интерес в нея съвсем не е исторически. Той не е свързан с опита за историческо идентифициране на началото на художествения феномен, назован *съвременно изкуство*. Ако такъв интерес е наличен, то той е опосредстван от основната ми задача, а именно – интересът към ситуацията, в която понятието за съвременно изкуство се намира днес, както и към (трансформациите на) начините му на (идеологическа) употреба. С други думи, вниманието ми ще бъде съсредоточено не толкова върху предполагаемото изчерпване на естетическата практика, която бихме определили като „съвременно изкуство“ или на практиката, самолегитимираща се като „съвременно изкуство“. Доколкото очевидно все още се сблъскваме със значими, трансформативни и критически в един или друг смисъл практики, очевидно виталността на критическата художествена дейност в съвременността не може да бъде поставена под въпрос. Това, което би могло да бъде поставено под въпрос, и най-вече в определени идеологии на неговата употреба, дори и от гледна точка на политиките на употребата на това понятие, е именно понятието за „*съвременното* изкуство“.

Тук въпросът за производството на стойност се отнася не само до частните, конкретни „произведения на изкуството“, а до определен режим на производство на стойност, който трансцендира нивото на „творбата“, и който структурира (това, разбира се, е една от основните хипотези на книгата, която предстои да бъде разгърната) самото художествено производство, „творческия процес“, сложната му институционално-дискурсивна вписаност, както и процеса на остойностяването му като творчески процес *per se*.

Тази нагласа води след себе си необходимостта да се изследват трансформациите на самолегитимиращия дискурс на съвременното изкуство, предполагаемата тенденция на превръщането му в нормативна идеология – тенденция, указваща не толкова края на съвременното *изкуство*, колкото пределът на валидността на определен тип дискурс, дискурсът на *съвременността*. Следователно целта на книгата не е да девалидира художествените практики, определяни като „съвременни“, а да подложи на радикален критически анализ дискурса, чрез който съвременните практики са легитимирани, особено когато въпросният „критически“ дискурс служи, дори против намерението си, на предполагаемо реакционни или консервативни цели. С други думи, ако в книгата може да бъде идентифициран имплицитен обект на противопоставяне, то това не е творческата практика

на съвременното изкуство, а един втвърдяващ се (квази-)институционален нормативен дискурс (или по-точно, дискурси – ако щете, *дискурсивни вектори*), който се опитва да монополизира не само критическата легитимация на изкуството – тоест съждението за неговата *валидност*, но и съждението върху ценността/стойността му, по този начин налагайки хегемонията си върху самия процес на производство на стойност. Все по-често и по настойчиво въпросният дискурс обаче започва да разкрива собствените си ценностни основания, които трябва рефлексивно да легитимират желаната му хегемонна позиция – а именно симулацията на ценност, идеологическа форма, която търси легитимиращо я съдържание, и все по-често го открива в завоалирани хуманистични клишета, в циничен ерзац-(пост-)хуманизъм или псевдоетическа (политическа, екологическа и пр.) догматика. Тази тенденция ще открием все по-често в темите на най-големите художествени форуми и кураторски проекти днес.

Така, в последна сметка, в тази книга ще форсирам метакритически или дори *свръхкритически* предела на нормативния критически дискурс – дискурсът, разкъсал връзката с еманципаторната радикална художествена практика от втората половина на миналия век и дори началото на новия. В последна сметка, подобна метакритическа перспектива напълно легитимно би могла да бъде

отнесена и към семантичния порядък на собствения ми дискурс. По тази причина, неизбежно, статутът на самия „критически дискурс“ ще се озове в центъра на предложения анализ.

И така, тази книга няма да се опитва да утвърждава една утопична идея за творчество/творба преди или отвъд стойността, а да осмисля критически начините на производство на стойност в съвременността – на финансово-спекулативния модел на производство, който често пъти изличава възможността за устояване на самата стойност-значимост[4]. Следователно не утопия *против* стойността,

[4] В това отношение можем да си припомним симптоматичния престъпен и долнопробен акт на мексиканския милионер – ще спестя името му, за да не замърся текста си – изгорил през лятото на 2022 г. творба на Фрида Кало, за да произведе стойност чрез „образцовия“ нов продукт на спекулативно-дигиталната епоха – 10 милиона дигитални копия във формата на NFT („non-fungible tokens“ – означава незаменими токени, създавани по същия модел, както криптовалутите). Въпросните тенденции се появиха и наложиха в годините след написването на основния корпус на тази книга (2014-2016 г.), поради което те са тълкувани в нея най-вече на нивото на симптоматиката – тоест на тенденциите, довели до тях. Във връзка с изгарянето на картината на Фрида Кало *Fantasmas Sinistros*, на 30 юли 2022 г. в Майами, в рамките на зловещо театрализирано жертвоприношение пред храма на финансовия Молох, вж. изключителния текст на португалския философ Томаш Майа “O Sacrifício da Arte”, „За жертвоприношението на изкуството“ (2022). Текстът се явява своего рода постскриптум на книгата на Майа

а напротив – осъзнаване на необходимостта от *освобождаване* на материалния процес на производство на стойност от наложената върху него спекулативна хегемония. Ако има бъдеще на изкуството – а бъдеще на изкуството ще има именно когато приключи (дискурсът за) края(т) му – то бъдещето на изкуството е бъдеще именно на материалната практика на съвременното изкуство, както и на материалната му стойност; стойността, която ще надскочи и устои на оборотната, но флуидна и нетрайна *спекулативна* стойност на финансовия капитализъм, чиято образцова изява е дискурсът върху дематериализацията на художествената практика, респективно стойност. А тази потребителна стойност в бъдещето, която ще се издигне над руините или утайката на съвременността, вероятно е недоловима и дори непонятна тук и сега.

„Живот на кредит. Съвременно изкуство и финансов капитализъм“ (2022) – една от значимите книги на близки съмишленици, появили се паралелно в последните години: освен тази на Майа, така и книгата на Александер Гарсиа Дютман, който осъществява метакритика на легитимиращия теоретичен дискурс на съвременното изкуство, представящ се в най-чистата идеологическа форма – като дискурс на изключителността (вж. Tomás Maia, *Vida a Crédito*, Lisboa: Documenta, 2022 и Alexander García Düttmann, *Qu'est-ce que l'art contemporain ?,* Traduit de l'allemand par Alice Lacoue-Labarthe, Zurich-Berlin: Diaphanes, 2019), както и книгата на Federico Ferrari, *Il silenzio dell'arte* (Bologna, Luca Sossella editore, 2021 [включваща нови издания на *Lo spazio critico*, 2004 и *Il re è nudo*, 2011]).

Посветената на няколко конкретни съвременни художествени практики втора част на книгата ще въобразява очертанията на това, което *е*, и което, следователно, *предстои*.

Уговорки и благодарности

След всичко казано дотук е наложително да направя следното уточнение относно българската ситуация. То е свързано с едно фундаменталното различие спрямо „глобалната“ ситуация, която ще ме занимава тук, а именно – отсъствието на мощен институционален дискурс на съвременното изкуство. Дълги години доминиращият дискурс в българската среда беше или квази-институционален, или екстра-институционален – тоест, независимо от наличието на значими институционални формирования или ядра на критически дискурс, те нямаха социоикономическата база, на която се основава нормативната мощ на големите съвременни институции, на големите съвременни форуми, между които на първо място музеите за съвременно изкуство и големите „фестивални“ форми – тоест културно-икономическите форми, които налагат както специфичен дискурс, така и специфичен ритъм и отношение към практиката на съвременното изкуство. Тази специфика отговаря на съществен по-общ феномен, свързан с българския критически дискурс. Често пъти *критическите мислители* в България се озовават в деликатната ситуация да критикуват феномени и институции, които се налага първо да бъдат учредени и установени, за да могат изобщо да бъдат подлагани на критика. В частност, в контекста на

това изложение, ми изглежда трудно да критикувам идеологията на биеналетата или на Музея за съвременно изкуство при положение, че те (все още) не съществуват в българския контекст.

Поради това се налага да направя уговорката, че всичко, което ще твърдя оттук нататък, представлява критически патос, насочен към нормативна ситуация, надскачаща българската. Правейки тази уговорка обаче, по никакъв начин не бих искал да прибягвам до клишетата за „периферията", „догонването", които винаги са ми изглеждали като идеологическо угодничене и дискурсивна инерция на *самоколониализацията* (според тезата на Александър Кьосев върху т.нар. „самоколониализиращи се култури"[5]). Напротив, смятам, че българската ситуация, и от гледна точка на практиките, и на дискурсите, е изцяло вписана и участваща според комплексни закономерности и флуктуации на многоизмерната и пластична съвременност във въпросната глобална динамика. Както съм твърдил многократно, не става дума за *логика на изключването,* а за *логика на симптома*.

[5] Alexander Kiossev, „Notes on Self-colonising Cultures", in *Cultural Aspects of the Modernisation Process*, Oslo, 1995.

(*Addendum* 2022 г.)

Добавям настоящия последен параграф–„уговорка" специално за настоящото второ издание на книгата, за да отбележа и несъмнената структурна динамика през последните 5-6 години – времето след завършването на ръкописа на първата част на книгата – с оглед на институционалната и дискурсивна ситуация на съвременното изкуство в България. През този период беше осъществен несъмнен институционален „пробив", при който значими деятели в полето на съвременното изкуство създадоха нови платформи и контексти, или трансформираха съществуващата институционална среда по начин, който позволява да се мисли за качествен скок и промяна. Същевременно трябва да бъде отбелязана и дискурсивната динамика, свързана с прогресивното нарастване на „критическата маса" от „говорители", както и на публичната среда – тенденции, свързани не на последно място и с последователните усилия на няколко академични програми в България, или с въздействието на чужди академични институции и програми. Въпросният процес не попада в полезрението на книгата, която е резултат на първо място от дейността на автора в международна среда, във връзка не само и не толкова с визуалните, колкото с перформативните изкуства – и най-вече с разколебаването на границата между двете. Същевременно, належащо

е да отбележа и приноса, ако не и съучастието, на българската колегиална общност както към развитието на настоящия корпус, така и към мотивацията за публикуването му на български език.

Втората глава на първа част на книгата се основава на едноименната лекция – „Краят на съвременното изкуство?“, изнесена в края на 2016 г. в СГХГ в рамките на образователна платформа „Въведение в съвременното изкуство“ по покана на Веселина Сариева и Вера Млечевска. Тази лекция беше последвана от оживена дискусия, в която взеха участие Яра Бубнова, Лъчезар Бояджиев, Александър Кьосев, Владия Михайлова и модераторката Вера Млечевска – дискусия, която допринесе за допълнителното развитие на изложените тези. Софийската лекция синтезираше рефлексията ми от миналото десетилетие и в частност цикъла ми от лекции „Краят на съвременното изкуство?“, изнесен в Университета за изкуства в Берлин през 2015-2016 г., последван от цикъла „Бъдещето на изкуството“. Веселина Сариева беше съинициатор на идеята за издаването на книгата на български език, и началото на проекта за публикация беше поставено в разговор с нея още през 2017 г. Други приоритети и непредвидена динамика забавиха осъществяването на проекта за публикация, но забавянето от своя страна направи възможно разширяването на книгата с втора част (чието заглавие предлага необходима антитеза на критическата

първа част), включваща няколко публикувани самостоятелно и преработени за целта текста, някои от които също написани по покана на български издания и редактори – Красимир Терзиев и Калин Серапионов, Димитър Сарджев и Милко Лазаров, Ангелина Георгиева и Ива Свещарова.

Първата част на книгата, под едноименното заглавие „Краят на съвременното изкуство?“, включва четири глави, разработени на основата на лекции и публикации от периода 2004-2016 г. около въпроса за края на съвременното изкуство, докато втората част – „Бъдещето на изкуството“ включва две студии върху едни от най-значимите и еретични фигури на изкуствата на XX век – създателят на буто Тацуми Хиджиката и френските кинорежисьори Жан-Мари Строб и Даниел Юийе. Всяка от двете части включва като приложение текст, посветен на конкретни художествени практики и творби, написан по повод на художествени проекти. Подробните детайли за ползваните публикации са поместени в края на книгата.

На всички споменати колеги и съмишленици, както и на тези, с които започнах да обсъждам и развивам настоящата тема – Дирк Сислак (по чиято покана изнесох лекция върху „Края на съвременното изкуство“ в рамките на фестивала *Impulse* в Мюлхайм през пролетта на 2016 г.),

Томаш Майа, Федерико Ферари, Федерико Николао, Мишел Сюриа, Фредерик Нера, Жан-Люк Нанси, Жан-Кристоф Байи, Адриан Хийтфийлд, Ноеми Соломон, Бояна Кунст, Борис Шармац, Ясуо Кобаяши, Футоши Хошино, Амандин Андре и Еманuел Морейра, Александер Гарсиа Дютман, Франц Антон Крамер, Хелмут Пльобст, Констанце Шелоу, Красимира Крушкова, Джак Хаузер, Сабина Холцер, Даниел Аншваден, Катарина Закравски, Зигрид Гарайс, Мартина Хохмут, Петер Вайбел, Борис Гройс, Ханс Белтинг, Шантал Муф, Изабел Лорай, Геральд Рауниг, Леонардо Ковачевич, Артьом Магун, Еса Киркопелто, Андре Лепеки, Кристина Каприоли, Диаманда Галас, Джована Запери, Ксавие льо Роа, Тимъти Мортън, Давид Зербиб, Оскар Фариа, Валид Раад, Волфганг Цингл, Лудгер Шварте, Катрин Дойферт и Томас Плишке, Мартина Русам, Горан Сергей Прищаш, Оливер Маркарт, Томас Хиршхорн, Маркус Щайнвег, Шантал Понбриан, Стивън Райт, Стивън Ранд, Джефри Бълок и Кристофър Роман[6],

[6] Необходимо е да продължа израза на лична признателност с благодарността към средищата, в които се осъществи срещата ми и взаимодействието ми със съвременното изкуство от края на миналия век насам – от една страна, ред независими, често мимолетни сдружения и пространства в София, Париж, Ню Йорк, Виена, Берлин, а от друга страна – ред утвърдени центрове за съвременно изкуство, галерии, музеи и академични програми, в които изнасях лекции и участвах в проекти от началото на този век насам, и между които тук ще спомена Universität der Künste Berlin (UdK),

на Ангел Ангелов и Ирина Генова, с които преди повече от двадесет години започнах да обсъждам „следисториите на изкуството“[7], на всички творци, на бившите и настоящи студенти, участвали в разговорите в София, Берлин, Париж и по света, както и на моите най-близки съмишленички и съмишленици – тук изказвам искрената си благодарност.

Haus der Kulturen der Welt, Volksbühne, KW, nGbK, Sophiensæle, Vierte Welt – в Берлин, TQW, Akademie der bildenden Künste, Universität für angewandte Kunst, mumok, WUK – във Виена; ZKM и Hochschule für Gestaltung в Карлсруе, Akademie Schloss Solitude в Щутгарт, Künstlerhaus Mousonturm във Франкфурт, Justus-Liebig-Universität в Гисен, Kampnagel в Хамбург, apexart и PS1 в Ню Йорк, Collège international de philosophie, Palais de Tokyo, CND, Festival d'Avignon, Delicatessen Marseille, Maison de la Danse във Франция, Accademia di Brera в Милано, Museu de Serralves в Порто, BAK в Утрехт, UTCP и Keio University в Токио и Колежът за изкуства в Каназава, CAFAM в Пекин, Whitechapel Gallery и Chelsea College of Arts в Лондон, Istanbul Modern в Истанбул, Metelkova в Любляна, MaMa в Загреб, Музej на съвременната уметност (MoCA) в Скопие, и ред други.

[7] Вж. издадената от Ангел Ангелов и Ирина Генова христоматия „Следистории на изкуството“, включваща някои от ключовите текстове в изкуствоведския дебат около края на изкуството от края на миналия век (Ангел Ангелов, Ирина Генова, съставители, „Следистории на изкуството“, София: „Сфрагида“, 2001). Вж. и Втора глава: „Историята / Следистории на изкуството“ от книгата на Ангел Ангелов „Историчност на визуалния образ“ (София: „Алтера“, 2009), разгръщаща въпросния дебат в български контекст, на основата на разговор с автора на тези редове.