

Витализъм в името на празнотата? Върху Михаил Михайлов и сантименталния витализъм в „Ето къде си“¹

Станимир Панайотов

Михаил Михайлов, *Ето къде си. Каталог*, кураторка и съставителка Ирина Баткова (София: Национална галерия, 2022).

Michail Michailov, *There You Are. Catalogue*, curated and edited by Irina Batkova, translated by Nigrita Davies (Sofia: National Gallery, 2022).

Този текст представя наблюдения, породени от каталога, публикуван във връзка с българското участие в 59-тото Международно биенале на изкуството във Венеция от 2022 г. Авторът на текста не е бил пряк свидетел на изложбата на Българския павилион в палацо „Спацио Рава“. Читателят следва да вземе това предвид също толкова сериозно, колкото авторът го е направил в излагането на своите размишления.

Макар и формално да има две имена, представянето на българския павилион в 59-тото Международно биенале на изкуството във Венеция през 2022 г. с изложбата на Михаил Михайлов „There You Are“, курирана от Ирина Баткова, има една субективно забележима слабост: нейното българско заглавие. Както често се случва с българските езикови реалии в процеса на световния ни износ, българското заглавие потъва, уви, в концептуалния умозрителен труд на Михаил Михайлов и неговата кураторка Ирина Баткова – но, отново уви, няма и много какво да се направи в случая. Преводимостта на „There You Are“ е донякъде пренебрежим прерогатив: точно както няма как международната публика на Биеналето да разбере индексикалния залог на българското заглавие „Ето къде си“, така и българската публика не може съвсем да се потопи в художествената междутелесност на английското „There You Are“, защото изглежда името на проекта на Михайлов от палацо „Спацио Рава“ е призвано да износи значим творческо-изобретателен труд – който на свой ред бива подет и от дискретната му спектакълност.

Макар и в двата езика и двете заглавия да имат по три думи („Ето къде си“/„There You Are“), те не вършат еднаква, че и равнопоставена работа. Причината да се вглеждам толкова задълбочено в заглавието е не просто последица от това, че проектът – както изложбата, така и самият каталог, който е отделно пространство на проекта сам по себе си с рядко стойностна единичност – сравнително ясно споделя своята заявка към едно деиктично мислене и действие. И причината е в дефицита на смислообразуването на български: троичността на английското заглавие се завихря в един безкомпромисен деиксис, преизказващ поеднакво дръзкото условие на артиста: „ти/вие си/сте тук,

¹ Текстът е публикуван за първи път в Open Art Files, ISSN 2815-4320.

където/което е там“. Указването със сигурност е онирично². Ала на английски език името се завихря в една троична комбинаторика, която при превод на български език се свежда до мобилността между „тук“ и „там“, при която деиксисът на „ето“ оголва в много по-висока степен семантичната пустота, прикривана на английски от показателното местоимение „there“. Това „там“ на български правдиво е предадено като „ето“, но деиксисът несретно изпада от уравнението на една троична преобразуваемост между „there“, „you“ и „are“ в невъзможността думите „ето“, „къде“ и „си“ да образуват наново завихрящия англосаксонски смисъл при тяхната потенциална преподредба. А както самия проект очевидно подсказва, англоезичното заглавие със сигурност има преобразуващата привилегия да има *повече от един* здрав естетико-референтен смисъл: there you are, are you there, you are there, you, there are, are there you(s). Макар и често почти на ръба на смисъла, тези комбинаторни-измислени заглавия функционират почти като кубче на Рубик, но и като елементен сън за самата изложба и съответства на идеята „за създаване на свят, който рязко променя гледната точка към реалността“³.

Но езикът е привидно начало: не той поражда творческия процес при Михайлов, започнал постепенно през 2014 г. със серията рисунки, носещи подозрително библиейското (но всъщност неоматериалистко) име „Dust to Dust“ и изкристализирал в сътрудничеството с Баткова, довел (хронологично) до инсталациите „Headspacing“ (2018) и „Cleaning Pedestal“ (2020), както и видеосерията „Just Keep on Going“ (2021).⁴ Без да съм сигурен, че има търсена троичност, натрапчива троична структура сякаш има както в автореферентността, така и в паратекстуалността на изложбата и каталога: три думи, три медии (рисунок, видео, инсталация). Без да изпадам в баналността на броенето тогава, когато то не е особено важно, обаче, този бърз увод в изложбата на Михайлов следва да долови ефимерната елементност на оркестрираното „видимо“, което и без това е призвано да изчезва в едно все тъй невъзможно „бяло“. Качеството на преобразуваемост между тези три думи и/или тези три медии не ми се струва инцидент; мисълта лесно потегля към архаичното безформено на предсократиците. Не просто елементност и преобразуваемост, а една конкретна постижимост на несводимата чудовищност, на тъй модното „Голямо вън“ в последно време, е намерила форма в „There You Are“. Ако Михайлов изглежда е търсил „[н]еща, предизвикани както от собственото ми съществуване, така и от това на хората около мен“⁵, то откритото и показаното – досадният микросвят на не-чистото, особено онова, намиращо се в студиото на художника – е едно подвеждащо човешко „нещо“. В

² Заглавието на сето на Нора Голешевска върху Михайлов, както и някои нейни наблюдения, също удачно отразява това сънно качество, макар и да я водят към психологизация на изложбата. Например: „If reveries are projective, if they are desires with potentiality, that reveal themselves to the imagination, then sleep often refers to regimes of the unconscious (personal or collective) that have been reconstructed on the basis of traces through associations.“ Вж. Nora Goleshevska, “Dream Compass: ‘There You Are,’ or the Bulgarian Pavilion in the Context of the 59th Venice Biennial,” *Art Margins Online*, August 17, 2022, <https://artmargins.com/dream-compass>.

³ Ирина Баткова, „Прес съобщение“, 2022.

⁴ За отличен аналитично-хронологичен разбор на отделните елементи в изложбата, вж. отново Goleshevska, “Dream Compass.”

⁵ Михаил Михайлов, „Прес съобщение“, 2022.

зависимост от статуса на „човешкото“ самите хора определят що е то „нещо“ и на ръба на тези категории Михайлов и Баткова естетизират силата на последното между съня и бялото. Михайлов сякаш вижда нещата като през един виталистки възглед за „нещото“: и какво се случва с него в този процес е до голяма степен фокус на настоящите редове. Защото акцентът в работите му е до голяма степен феноменологически, а повърхностните и формални елементи – в известно противоречие с този подход, който, според мен, изисква по-ярка онто-художествена визия.

Макар и почти по задължение да е теоретично бърлив, Българският павилион/каталог на Михайлов/Баткова не бие твърде силно камбаните на теорията (въпреки включените прозаични фрагменти на Агамбен). През последните две десетилетия това е особено сериозно преимуществено облекчение не само в света на изкуството, но и в този на... теорията. Която обича да тръби със своя глас – деиктично, до степен, до която художникът е обречен на една вечна „нова неискреност“. У Михайлов има някакво непредвидено, концептуално спаружване (а така и изпаряване) на почти неизбежния синтез между деиктичното и концептуалното, което олекотява само на вид лекия товар на проекта. Ако претенцията на автора е да ни преведе през лабиринта на „метафорично нещо, което всъщност не съществува“⁶ тъй, сякаш е Ариадна без нишка и лабиринт, то в това той и Баткова са сполучили. Следите от задължителния кураторски теоретичен тормоз да образува художествения образ са добре заматени и са именно това – следи. Както отбелязва самата кураторка, има определено и семпло степенуване в довелия ги до Венеция проект, и то е в банално-нужната стъпка от жизнена потребност до художествено изражение: „идеята за необходимостта от персонална трансформация, през която трябва да преминем първо в себе си, предхожда идеята за внезапен глобален обрат от лудостта към разума“⁷. Тази стъпаловидна еволюция тук е приела формата на символна география на миниатюрата („превърщането на физическото пространство в символно“) – микроскопичната досадност и неизбежната, микроскопична отвратност на мръсното са превърнати в хоризонт на зрението. А неговото пространствено-бяло изригване е дори атарактично-заплашително. Именно в досадната миниатюра на всекидневието (прахта, пиедесталите, ъглите) Михайлов открива това, което всеки чистач знае: „Мръсотията никога не изчезва, тя само си мени мястото“⁸. В „Ето къде си“ зрителят просто не може да не види, че сам той наблюдава мръсното през мръсното, а и вероятно го носи със себе си в „Спацио Рава“, което го прави един мръснишки съучастник в изложбата: бялото пространство, белият постамент, белият квадрат създават такъв анти-санитарен дискомфорт, че бинаризмът чисто/мръсно пропада в сферата на невидяното и, по-лошо, на невидимото. Между видимото и пренебрежимото, между „ето къде си“ и „еди къде си“ бялото се възправя като една Анти-Хигия и по принуда признава: аз съм по средата между чистото пространство и чистата илюзия на безмерното, елементно бяло.

⁶ Михайлов, „Прес съобщение“.

⁷ Баткова, „Прес съобщение“.

⁸ Цитатът е от филма *Да* на Сали Потър (2004).

Пресичайки рисунката, скулптурата, инсталацията и пърформанса, бялото – като една радикално неестествена характеристика на вселената, в която черното е и утроба, и семе⁹ – особено отчетливо колабира при употребата на текста в каталога. Текстът и петното – самото то сякаш репрезентация на една художествена природа-автомат – се сливат в един паралелен танц, който може да бъде произведен само впоследствие, полиграфично, като *документ на бялото* в триизмерното пространство, което никога не може да бъде добре документирано, защото никога не е бяло. Но както бялото никога не е *изцяло* бяло, така и това, което го принуждава да не е чисто себе си само по себе си – мръсотията, не-бялото – никога не е изцяло себе си.

Намесата на Михайлов в тази контингентна невъзможност е смела и отчетлива, ако и да е виталистко-сентименталистка, тъй като художникът заема отчетливо разказвателна позиция (далеч от очевидна позиция днес в света на изкуството). Именно бялото като повърхност – не просто като цвят, не едва като платно – го повдига до нивото едновременно на абстракция и повърхност; в този смисъл работата на Михайлов е в потенциално съзвучие с проблема за абстрактното в историята на съвременното българското изкуство. За отбелязване е, че именно през 2014 г., откогато датира началото на целия проект, Петер Цанев и Станислав Памукчиев организират изключително важната изложба „Неразказаната абстракция“, в която въвеждат пет много полезни и аналитични категории на абстрактното в българското изкуство. „There You Are“ на Михайлов се намира на летливите граници на три от тези категории:

Абстракция на празните структури и пространства – област на краен редуционизъм, работа с категориите „празнота“ и „пустота“, с представи за нищото, с интуициите на отсъстващото; Органична абстракция – категория, която със своята предметност и остро сетивна пластичност се противопоставя на виртуалното, като активира и удължава жизнеността на материално-вещественото; Антропологична абстракция – занимава се с невидимата анатомия на отсъстващия субект, с призрачните знаци на съвършения антропос, с архетипните и атавистични сенки...¹⁰

⁹ Мисълта на Петър Дочев – един от първите, демонстрирали в нашето изкуство естетиката на празнотата – за черното може да бъде приложена тук с реверсивна сила: „Като цвят черното е много достоен цвят, не е само на траура. ... Черното е част от езика.“ *Петър Дочев (1934-2005). Каталог* (София: СГХГ, 2009), с. 108 (изказването е от 2000 г.). Нещо подобно казва и Франсоа Ларуел без това очовечаване на черното: „Преди светлината черното е субстанцията на Вселената.“ [“Black prior to light is the substance of the Universe.”] François Laruelle, “On the Black Universe in the Human Foundations of Color,” trans. Miguel Abreu, *Recess Art* (2012), 2, <https://www.recessart.org/upcoming-dark-nights-of-the-universe>. При Михайлов черното е в заварената невъзможност на субстанцията на своето опако: бялото не може да произведе Вселена, както предполага Ларуел, а само да я попие, както прави Дочев с черното.

¹⁰ Станислав Памукчиев и Петер Цанев, „Концепция на изложбата *Неразказаната абстракция: тематични посоки и пресечни точки на абстрактното в българското изкуство от края на 1950-те до 2014 г.*“, в Станислав Памукчиев и Петер Цанев, *Неразказаната българска абстракция* (София: Съюз на българските художници, 2014), 65; вж. и Станислав Памукчиев и Петер Цанев, „Неразказаната абстракция“, *Портал Култура*, 22.05.2014, <https://kultura.bg/web/неразказаната-абстракция>.

Целият проект сам по себе си е мобилизирана форма на (функционален) абстракционизъм, а той не винаги има ясни цели. Ако при Михайлов бялото е абстракцията „сама по себе си“, тя е такава като „празна структура“, като регистрация на пеещата подвижна повърхност на пустотата (това особено ярко се демонстрира от серията постаменти, които изглеждат едновременно като анти-обекти и хипер-обекти, и които не могат да „свършат“ нищо чрез пустотната си структура). Но до голяма степен бялото като „фон“ и като „пейзаж“ действа като автомат на материално-вещественото – и тук именно то се заявява като идеология на виталното, че и на панпсихичното (доктрината, според която всичко живо има „душа“). Никак не на последно място проектът със сигурност си играе с „невидимата анатомия на отсъстващия субект“, но това не го прави „антропологическа“, а „анти-антропична“ абстракция. В изложбата/каталога няма нищо, от което да прозира вехтата вяра в „човешкото“; но и не-човешкото не намира своя естетически излаз – то е съвсем проиграно в „Headspacing“ чрез идеологията на участието. Ако работата на Михайлов има колебливи абстракционистки координати, то е, защото нейната „идеология“ е някъде между съвременните художествени присвоявания на витализма и панпсихизма, които по навик и набързо днес изследователите наричат „нов материализъм“ или „неоматериализъм“.¹¹ А последният на свой ред вярва твърде силно на не-човешкото, на „нешото“ („новото странно“), което така силно привлича автора.

Като художествен материал, или по-скоро материя, тук бялото не е не-потребно, в смисъла на всеобемаща пустотна повърхност, а е свръхпотребно. Бялото следва да регистрира и досадно-всекидневното, и немислимо-случайното на материята. Бялото е „по“ стените, „на“ пода, то не е „в“ самата работа на художника, то е и художникът, който избира да автоматизира самонаблюдението, като го регистрира като свръхвъзможност. Чрез бялото *всичко е следа*: ако постаментът е орнамент в цялата вътрегласова космология на проекта, то е защото той е именно бял, а не, защото не носи в и на себе си нищо. Ако бялото е вечна следа, тук тя е изложена (по смисъла на Жан-Люк Нанси: *exhaustion*¹²) в едно повърхностно постоянство на устойчива регистрация на... „всичко“. Ако бялото е *цветът* за Михайлов – неговата теория на всичко, – то като себе си, като цвят е едновременно всички следи едновременно, абсолютният геометър на следата, и е и самото себе си като невинно опустошаване на своята невъзможност. Ако бялото е повърхност за следи така, както постаментът е повърхност за обекти на изкуството, то бялото е абсолютният манифест на

¹¹ Задачата на този текст не е непременно да критикува тази тенденция, но следва да се спомене, че художествените присвоявания на новия материализъм, който в изкуството често представлява безкритичен синтез от идеите на витализма (от Анри Бергсон до Едуардо Вивейрос ди Кастро) и панпсихизма (от Алфред Норт Уайтхед до Роси Брайдоти), банализират една баналност: а именно философската идея, че „действеността“ на материята има преимущество над действеността на човека. В тази игра по трансцендентално надцакване на субекта изкуството обикновено губи критичния си глас именно на терена на неоматериалистката спонтанност, доведена до нов фетиш на искреността: тенденция, която много силно напомня на идеологията на хуманистичната неизказуемост на духовното в изкуството от времето на държавния социализъм. Въпреки своя минимализъм, работата на Михайлов не прави изключение.

¹² Жан-Люк Нанси, *Corpus*, прев. Боян Манчев (София: ЛИК, 2004).

своята автотекстуална пропадналост в пустотната структура на абстракцията, която то механически „отразява“ по силата на несводимата действеност на материята/мръсното. Особено по страниците на каталога нюансите на бялото и полиграфичната му скромна бърливост дават ясен знак, че както тишината е невъзможна в антропоцентричния трансцендентален идеал, така и чистата повърхност на регистрацията е автоматично пропадащ в нищото бог на абстракцията.

Правите ъгли на постаментата също не са достатъчни, за да свършат критическата работа на витализма и панпсихизма на материята. Те изискват и някаква подредба, която идва ту от архитектурата на палацото, ту от чистата форма на постаментата, ту от квадратния формат на каталога. Квадратът е видян като чиста форма дотолкова, доколкото бялото е регистрирано като невъзможност за чист цвят – а така и за чиста, празна повърхност, която скрива/свива самото пространство. Съчетанието от двете (цвет/повърхност) сякаш има претенцията да произведе абстрактен формализъм без претенция за фигуративност. Въпросът за фигуративната композиция е сякаш решен по инертно-автоматичен начин: фигурата става част от работата на художника, става част от едно живо платно в момента, в който зрителят се самообективира, като постави главата си в един от странните „постаменти“, който всъщност е инсталация, и който уж има чисто зрителна функция, но в същото време вписва зрителя като съучастник в нещо като абстрактна и скопофилна живопис-пърформанс на живо. Ако, както твърди Десислава Димова, някога в българската живопис напрежението между фигуративно и модерно е трябвало да бъде снето в компромисни форми¹³ – именно чрез постоянстващата човешка фигура на/в платното, – в работата на Михайлов фигуративното трябва да дойде от абсолютното Вън на творбата, почти съпадащо с грандиозно-пустотния му безкрайно бял интериор, една инверсивна работа-пространство. Неговият ръб, пределът на това Вън е в самата работа, във функционализирането на зрителя като самият той гарант за пределността на работата.

Бялото, повърхността, повърхността, геометричния култ към празното у Михайлов призовават абстракцията като саморегулираща се схема за една жизнена/виталистка подредба на света, на Голямото Външно. Всички тези елементи, разхвърляни и разиграни между използваните медии, оркестрират една геометрична подредба на баналното, доведено до чистото внимание на повседневно-очевидното: ако самото пространство функционира като чистата абстракция сама по себе си, докосвано от автоматичния, извратено-досаден и невинно наблюдаван прах на Вселената, то какво следва да вършим ние? Дали витализмът на несводимата, феноменологически наблюдавана, но и приета мръсотия не прави невъзможна идеологията на участието? Отново ли трябва да откриваме чистия автомат? Трябва ли зрителното поле на възприемащия да регистрира каквото и да било, ако изброените дотук елементи сами по себе си композират в себе си една безутешна подредба на неизбежния прах и шум на Външното? Бялото в неговата геометрична абстрактност тук е зов към плавен отказ от една болна, неутолима санитарност

¹³ Десислава Димова, „Геометрия на тялото“, *Open Art Files*, 2022, <https://openartfiles.bg/bg/topics/3763-geometry-of-the-body>.

на външния свят, който никога не може да отзове своята крайност на чистотата. Нищо по-малко не се казва на белите страници на каталога.

В изложбения каталог може да се види чистата екстракция на мръсното и на боклука – боклук в един онтологически смисъл, по моя възглед – защото в квадратните повърхности на страниците думи като „мръсно“ успяват да бъдат активирани като инертна микрополитика на всекидневието. При прелистването на страниците мръсното е не просто досадата на праха. То не е и несводимостта на външното до чистотата или пък до някаква виталистка трансцендентална илюзия за духовно *salto mortale* отвъд всички ограничения на абстракцията. Мръсното е разходка из пустотата, доколкото то ни се показва като прах (при прахта): то прилича на астробиология, на астробиологичен портрет на вселенското, а не на санитарен идеал. Именно тук се появява проблемът, че бялото не е своето обратно, то не е мръсното, а пък мръсното не е не-бялото. За Михайлов сякаш бялото е своето обратно и като такова то диша в теоретичния задух на панпсихизма. Дали въпросът за праха е възникнал от мислене за абстракцията сама по себе си си остава важен мотив, който не е никак очевиден в работата на художника, макар че кураторката твърди, че се е мислело за една „своеобразна квантова физика на съществуването и принадлежността на живото към всичко неживо около нас“¹⁴. Дори и да приемем за взаимнозаменяеми мръсното и пращното, като формални елементи на една художествена посока, чиято цел сякаш е да ни покаже границите на поредната художествена невъзможност, целият проект на Михайлов и Баткова сравнително дискретно се самоописва като някаква форма на философски витализъм. Аз бих го нарекъл *сантиментален витализъм*, доколкото сантиментът е спонтанна стихия на материята: макар и това да е донякъде тавтология, доколкото всеки витализъм е по същество хуманистко-сантиментална идеология на съществуване и е форма на между-видизъм.

Там, където деиксисът на „there“/„ето“ служи за платформа на някаква неовиталистка (нова) предметност, можем да потърсим и критичен ресурс. По същество тенденцията в българската живопис всичко да бъде интуитивно-неизказуемо има своя разбираем политически произход; въпросът е дали днешните форми на витализъм и неоматериализъм в изкуството, които дишат в гърба на тази изложба/каталог, са нова форма на неизказуема сантименталност, чийто бог е култът към материята? Ако квадратът и симетрията са деиктична функция, ако формалните елементи на работите (особено на рисунките) са едновременни указания за самоописание и самонаблюдение, ако бялото и квадратът са зрителната перспектива – какво остава да бъде не-живо в тази заварена геометрия на художествената регистрация? Безпомощен ли е Михайлов пред силата на материята?

Едва ли, но *желанието да бъдеш безпомощен* е донякъде естетически обяснимо в една епоха на въображението за свят без хора. Колкото и формално-абстрактното функциониране на повърхностите – предметни синоними на неоматериалистката елементална (бяла) безкрайност – да извисява баналното да една астроприказка на

¹⁴ Баткова, „Прес съобщение“.

идеалната форма, художествената намеса на витализма в съдбовната физика на празнотата е обречена да свежда собствените си формални елементи – а с това и своите послания – именно до баналността на „живото“, което сякаш среща някаква съпротива у Михайловите смесени медии, завършващи в солипсистки сън, творещ поредната алтернативна реалност. В неговите изразни средства (най-вече в рисунките) витализмът съзнателно се явява като нищета на изкуството; в тази тенденция Михайлов не е никак сам. Може би точно защото „There You Are“ (като изложба) може да бъде положена някъде между витализма, панпсихизма и механицизма, общият език на съблазнителния деиксис търси една взаимозаменяемост и кръговост на поглед и зримо, на форма и съдържание, кулминиращи във виталистка заучена безпомощност пред могъществото на материята, на свой ред кулминираща в геометрично-бяло примиренчество пред Реалното – а така и пред онто-художественото. Може би точно защото комбинаторната вариативност на „there“, „you“ и „are“ изразява една биоподобна езикова подвижност (мотилност) е съвсем нормално да мислим за обектите на внимание като виталистки способности за мислене на несводимото Външно. „Ето“, „къде“ и „си“ са също толкова подвижни и случайни прахови частици и пращинки, колкото и деиктичната празнота на езиковите референти зад тези три езикови елемента. Но контингентност и витализъм далеч не са едно и също нещо, точно както не са „органична“ и „антропологична“ абстракция, ако отново използваме категориите на Цанев и Памукчиев: изисква се повече аналитично усилие първото да оправдае второто. Колкото и пъти да повторим „there you are“, там, в това „ето“, където ти „си“ не се съдържа жизнеността на баналния и несводим външен свят, а историческото бреме на една абстрактна падина, в която безчет художници са се опитвали – както и следва – да се самовъзвеличат в единогласие с Великата Празнота: в нея изкуството като регистратор и администратор на ръба между живото и не-живото е нещо като механизирани куратор. Съмнителна е стойността на такъв куратор точно толкова, колкото и стойността на праховите частици върху белия лист или бялата стена. Но само, ако не четеш новини.

В този смисъл ако виталисткия, квантов предел на проекта може да се мисли като общ размисъл за *остатъка* от творчеството като естетическа идеология, че и като прах по ръцете на художника, то по-сериозният въпрос, който „There You Are“ поставя, но на който критически никога не отговаря, е: *дали празнотата е условие на живото/жизненото?* Силата на този проект е в изявата очевидността на нещо толкова банално като праха в студиото, като самотата по време на изолацията, която ти дава време дори да мислиш по тези въпроси. Но по един твърде изолационистки начин авторът *не иска да говори* за функцията на празнотата, а като холандски майстор да *регистра* величието на Голямото Външно – подозрението, че авторът иска да се превърне в архижрец на това Външно, е някак естествено.¹⁵ Михайлов не се интересува да ни разкаже една история за несводимостта на

¹⁵ Отговаряйки на въпрос на Даниела Радева относно връзката между абстракция и психология, Петер Цанев предоставя много точно разбиране относно оттеглянето на артиста в и чрез конкретиката на абстрактното като превърната форма на една психологизирана, естетическа „пасивност“: „Ако се прехвърлим сто години по-късно и разгледаме феномен като концептуалната абстракция, ще видим, че там самият процес на абстрахиране от себе си и от средата е вече предмет на психологическо изследване на индивида, който се

контингентността на материалното, а да ни преразкаже един доста стар урок за виталната сила на тази несводимост. Изключително подходящо избраното име на изложбата влиза в много успешен формалистки танц с формалните художествени елементи на хаоса на света и неговия ръб на мислимото буквално в мръсните ръце на художника. Но този танц се потапя самомнително в едно удоволствено преповтаряне величието на виталистката и панпсихистката идеологии, според които всичко живо е одухотворено и като такова изисква нашето естетическо внимание – особено в епохата на самоиндуцирана безпомощност пред произведения от нас свят, чиято антропоценна „неизбежност“ лъжливо наподобява несводимостта на не-бялото. Този сантиментален витализъм е преобърнатата форма на тоталитарния художествен мистицизъм, при който художникът постоянно крещи, че изкуството няма нужда от думи, които да го описват, защото то е само това: думи, душа и щипка теория на отражението.

Има, разбира се, причини за това предпочитание. Те са в общия си замисъл защитими: Ако „there“, „you“ и „are“ разиграват някакъв танц, той е някъде между предмет, мисъл, и аз. Става дума за „абстрактно място за думи и обекти“ – но нищо прямо не ни се казва за „душата“ на обектите, защото би било твърде недискретно – вероятно и твърде тоталитарно. Ако наистина одухотворената мръсотия на света е и негова одушевена естетическа абстракция, достатъчно е бялото да бъде назначено за художествен цензор срещу идеологията на прах/т/а: зад една несводимост *винаги* има филтър, и той обикновено е скрит. Самият каталог внимателно работи с текста като прахови елементи и частици и не пропуска да регистрира взаимозаменяемостта на конотативните валенции на визуалното и текстуалното. Нещо повече, на страниците му намираме и буквални „координати“. Но дори и да не бяха дадени, посланието за живителната несводима сила на каквото-и-да-е не може да бъде пропуснато и в мобилизационното участие на читателя на каталога като зрител на изложбата: следите от пръстите по страниците на каталога веднагически биват регистрирани, почти по принуда, като елемент от вече функциониращата виталистка идеология на проекта. Разказвателният стил на Михайлов, с други думи, е точно това: той разказва, като показва; той не учудва, защото учудва; той е сън, защото е наяве. Той работи с една инертна искреност, която заслужава внимателното уважение на критическата неискреност. Но ако витализмът му служи за нещо, то е за една обща и достатъчно изтощена апология на „участието“ на зрителя в изкуството на участието. Отворът в бялата изпъкнала структура на „Headspacing“ не дава никакви отговори на един почти непоставен въпрос – сякаш участието само по себе си съдържа естетика на спонтанната несводимост. Ако, както

занимава не бих казал с абстрактно изкуство, а с различни асоциации, свързани с кода на абстрактното. И на практика това е превръщане на абстрактното изкуство в психологическа ситуация“. Даниела Радева, „За абстрактното изкуство: Разговор със Станислав Памукчиев и Петер Цанев“, *Портал Култура*, 31.05.2014, <https://kultura.bg/web/za-abstraktnoto-izkuство>. Как тази пасивност може да се инструментализира, и какво означава по-общо, е особено релевантен въпрос за всяко абстрактно изкуство днес, което цели да изрази действеността на предметно-нечовешкия свят. Проблемът в такъв случай е в това, че оттеглянето на автора от фокуса на самоизследването в абстракцията го превръща, по ирония, в основен обект на интерес, за сметка на една уж привилегирована материалност, привидно абстрахирана в езика на абстрактността. Единственото, което донякъде спасява Михайлов от този парадоксален проблем, е разказвателно-концептуалния му стил.

ни се казва, „конкретиката на видяното вече няма никакво значение“, то самото виждане за значение у Михайлов просто отразява една светлоотразителна конкретика на незначителното, което на свой ред ни управлява чрез спонтанното могъщество на своята виталност, пред която се предполага, че трябва да коленичим, именно защото идеологията на неузказуемото (като аналог на самото „жизнено“ – както ни се подсказва в каталога, „все още има следи от предишен живот“) прави от артиста *просто* администратор на витализма.

Нито автоматичната живопис на Тингели, нито повърхнинния и сантиментален витализъм на Михайлов могат да предложат жива критика на несводимата „дивост“ на света и Голямото Вършно. Не това следва да очакваме от едно изкуство, когато то иска да бъде нещо като псевдо-трансцендентален регистрационен апарат. Въпросът за формалните достойнства на витализма у Михайлов – и на неоматериалистките му претенции – се състои по-скоро в това, че не подлага на критика несводимата „дивост“ на света, в неговата демонстрирана празнота – затова и не предлага критика, затова е и банален витализъм, който по най-спонтанен начин си подхожда с интереса на художника към спонтанния живот на мръсното и прашното. Голямото достойнство на „There You Are“, обаче, се състои въобще в художественото разиграване на проблема за празнотата: антропоцентричен проблем, който не може да бъде решен дотогава, докато има хора. Или поне антропоцентрични такива. Големият недостатък на „Ето къде си“ се таи в невъзможността – или вероятно нежеланието – да се потърси границата на празнотата в перспективата на неовиталистките тенденции в изкуството днес. Защото постепенният отказ от пролеткулта към контингентността и плавния преход към култа на материалността в аспектите на нейния фетишизиран „гол живот“ произвежда съдържателна безалтернативност и по същество не се различава особено от опияненото съзерцание пред силите на естетически контингентното в неговото капиталистическо самоотчаяние. По същия начин не е потърсен отговор, в този смисъл, на въпроса при какви условия „там“/„there“ се явява като „ето“: защото у Михайлов първото е второто по един мистифициран начин, който в днешния художествен свят изисква от художника единствено да бъде примирен регистратор на хаотичната материалност на всичко. Но разказът го има: той е отчетлив, ясен и смел. Остава само празнотата да заживее през своя неискрен хоризонт, а не през искрената „спонтанност“ на материалния си живот.