



НАЦИОНАЛНА ХУДОЖЕСТВЕНА АКАДЕМИЯ
ФАКУЛТЕТ ЗА ИЗЯЩНИ ИЗКУСТВА
КАТЕДРА „ИЗКУСТВОЗНАНИЕ“

ПРЕДСТАВЯНЕ И СЪХРАНЕНИЕ НА ДИГИТАЛНО ИЗКУСТВО

Петя Стефанова Чалъкова

АВТОРЕФЕРАТ

на дисертационен труд

за присъждане на образователна и научна степен „ДОКТОР“

Научен ръководител:

Доц. д-р Венелин Шурелов

София 2019

Дисертационният труд е обсъден и предложен за защита на заседание на катедра „Изкуствознание“ на Национална художествена академия на, решението на катедрата е прието на съвет на факултет „Изящни изкуства“ на НХА на и е насрочен за защита пред специализирано жури в състав:

- 1)
 - 2)
 - 3)
 - 4)
 - 5)
-

- 1)
- 2)

Защитата на дисертацията ще се проведе в НХА пред разширена специализирана комисия на Г. от часа в на Национална художествена академия, ул. „Шипка“ №1, София. Материалите по защитата са публикувани на интернет страницата на НХА.

Съдържание на автореферата

Обем на дисертационния труд.....	3
Съдържание на дисертационния труд	4
I. Обща характеристика на дисертационния труд	5
1.1. Актуалност на изследването	5
1.2. Предмет на дисертацията	6
1.3. Цели на дисертационния труд	8
1.4. Граници на изследването.....	9
1.5. Методи на изследването	9
1.6. Използвани източници	10
1.7. Структура на дисертацията	10
II. Кратко изложение на дисертационния труд.....	12
2.1. Първа глава.....	12
2.2. Втора глава.....	17
2.3. Трета глава	20
2.4. Четвърта глава	24
2.5. Заключение.....	28
III. Приносни моменти в дисертационния труд:	30
Цитирани източници в текста на автореферата:	31
Списък на публикации и участие в конференции	32
Участие в изложби, кураторска дейност	32

Обем на дисертационния труд

Дисертацията се състои от увод, изложение в 4 глави, заключение, библиография, списък с изследваните институции и индекс. Дисертационният труд е в обем от 209 стандартни страници, които включват 200 страници основен текст, съдържащ увод, изложение в 4 части със съответните глави и подглави; 6 страници заключение и изводи; 7 страници библиография. Библиографията обхваща 128 цитирани източници, от които 83 на английски език и 44 на български език. Списъкът с изследваните институции включва общо 32 обекта (включително и онлайн платформи). Индексът превежда общо 67 термина, включени в отделните части на дисертацията. Приложението включва опис на аудио и видео записите на направените 8 дълбочинни интервюта с творци и

представители на институции и 1 разговор, илюстративен материал и оригиналите на публикуваните статии по темата от автора в научни и популярни издания. Допълнително в Пиложението е вложен и съдържателният материал към лекциите, които докторантът е изнесъл пред студентите в магистърска програма „Дигитални изкуства“ в НХА. Освен в печатен вариант, дисертацията се предоставя с всички съпътстващи компоненти и на електронен носител. Онлайн и на електронния носител могат да бъдат намерени общо 8 записа от интервюта и други помощни видео материали.

Съдържание на дисертационния труд

УВОД	2
I Глава: Теоретичен и методологически апарат - понятиен апарат, методология и граници на изследването	11
1.1. Теоретична рамка на изследването	12
1.2. Обекти и методология на изследването – парадоксът на архива	26
1.2.1. Предизвикателства пред институциите	27
1.2.2. Колективната памет и алтернативите пред институционалните архиви..	37
1.3. Анализ и изводи: достойнства и недостатъци на известните решения на проблема и нерешени задачи.	48
1.4. Методология на изследването	51
II. Глава: Представяне на Дигитално изкуство - основни принципи при представянето на образци на дигиталното изкуство	58
2.1. Основни принципи при представянето на образци на дигиталното изкуство	59
2.1.1. Припомняне и оригинал: въпросът за метафората и връзката човек – машина..	64
2.2. Критически поглед към твореца: творбата, която архивира самата себе си.....	93
III. Глава: Архивиране на Дигитално изкуство	102
3.1. Съхранение, реставрация и колекциониране на Дигитално изкуство – някои частни случаи	108
3.2. Симбиотични връзки: „човек“ – „машина“ и „човек“ – творба“ в дигиталните изкуства	116
3.3. Представяне на резултатите от проведените дълбочинни интервюта с творци, участвали в DA Fest [7]: анализ и изводи	138
3.3.1 Разговорът със Стеларк	141
3.3.2. Разговорът с Джейм Оугър	148
3.3.3. Разговорът с Герхард Функ	151
IV Глава: Анализ на ситуацията от първо лице, посредством опита, натрупан в двете издания на DA Fest	156
4.1. DA Fest 2017 – поглед към темата през рамката на произведенията	156
4.1.1. За протокола и архивите	156

4.1.2. Потопяне в съдържанието	157
4.1.3. Премиерите	158
4.1.4. Изложбите – „хардуер“	163
4.1.5. Изложбите – „софтуер“	171
4.2. DA Fest 2019 – опит за систематизиране и оценка на знанията	177
4.2.1. За протокола и архивите	179
4.2.2. За съдържанието	179
4.3. В допълнение към анализа на направените предварителни изследвания: Артистичният отпадък и екологичният фактор при дигиталните изкуства	186
ЗАКЛЮЧЕНИЕ	195
ЦИТИРАНА ЛИТЕРАТУРА И ЕЛЕКТРОННИ ИЗТОЧНИЦИ	201
СПИСЪК НА ИЗСЛЕДВАНИТЕ ИНСТИТУЦИИ	206
ИНДЕКС НА ИЗПОЛЗВАНИТЕ ТЕРМИНИ	207
СПИСЪК НА ПУБЛИКАЦИИ И УЧАСТИЕ В КОНФЕРЕНЦИИ	208
УЧАСТИЕ В ИЗЛОЖБИ, КУРАТОРСКА ДЕЙНОСТ	209

I. Обща характеристика на дисертационния труд

1.1. Актуалност на изследването

Какви са специфичните особености, пред които се изправят кураторът и творецът, когато става дума за начините и методите на представянето и съхранението на образците на дигитално изкуство? Кои са основните методи, с помощта на които се архивират произведения в този жанр? Как да се запазва и гарантира „животът“ на тези произведения? Винаги ли е необходимо да се извършва дейност по съхраняване на творбите от областта на изкуството, създадено с помощта на модерни технологични средства? Това са въпросите, които провокираха изследването и написването на дисертационния труд. За периода от три години постоянно се наблюдаваше актуализация на проблема, както и намиране на нови подходи и решения, които докторантът се стреми да улови най-вече посредством личния опит чрез включени наблюдения и в изследователските интервюта с различни участници в процеса на съхранение и представяне, но и чрез анализ на вече съществуващите предложения в българската и световната теория на изкуството. Работата на докторанта е интердисциплинарна, като се взимат предвид не само развитието в изкуствознанието, но и като цяло в критическата теория, като се включват също прочити на проблема през редица философски и социологически текстове, освен

през изследваните институти и художествени източници, от световната сцена и у нас.

Дигиталните изкуства са истинско предизвикателство поради характера на този тип художествени практики. Произведенията в резултат на работа с новите медии изискват специално място, както в пространствата, в които са представени, така и в хранилищата на големите културни институции и колекционерски сбирки. Основната хипотеза в изследването е необходимостта от индивидуален подход към различните произведения, според тяхната категоризация, но и предвид предзададените фактори – интенция на твореца, исторически контекст, институционална ангажираност, реакция на публиката.

Темата се разглежда активно в съвременните центрове за изкуство и наука по цял свят, тъй като залогът за решаването на някои ключови моменти, свързани със запазването на образците, е много висок. Намирането на отговори на водещи въпроси като: семантични рамки при архивирането, дигитални методи на запазване на информацията, предаване на значение и смисъл посредством архивите, технологично остаряване на системите (obsolescence), излизане от експлоатация (aging) и др., ще помогне в дефинирането и по-устойчивото присъствие на тези произведения като част от културния контекст. Това е важно както в исторически, така и в обществен план, при изграждането на културни идентичности и при по-задълбочено разбиране на социалните системи.

1.2. Предмет на дисертацията

В средата на XX век съвременното изкуство става все по-достъпно. То започва да задава роли, в които всеки участник в процеса на създаване и възприемане на дадено произведение може да разположи себе си, според своите собствени разбирания и емоционални и когнитивни нужди. Освен това, допълнително се преразглежда позицията на зрителя, институцията, пазара и се въвличат нови участници в полето на артистичните взаимоотношения – критици, агенти на изкуството, куратори, архивисти и други. Дигиталното изкуство се наложи в света на художествения изказ от средата на XX век и до днес се развива

в различни измерения на социално-културната рамка и дори в политическия ни живот (под формата на художествен активизъм и други политически ангажирани творчески практики). Най-често колективите от сферата на дигиталното изкуство разчитат на общуване с публиката чрез техните манифести и директна връзка с аудиторията чрез интернет и мрежовите технологии. Произведенията от сферата на дигиталното изкуство, наречено още с обобщаващия термин „медийни изкуства“ (New Media Art), носят със себе си заряда на съвременното общество, а системата, в която функционират като художествена интерпретация на света, е отвъд границите на баналното.

Този жанр често се определя и като „преходно изкуство“ (transitory art). Преходността на дадено произведение от този художествен стил го въвлича в постоянно състояние на обвързаност с настоящето. На практика подобни произведения имат история, но тя е по-скоро съчинена и интерпретативна, отколкото фактологическа. Много от тези произведения не успяват да запазят целостта си в исторически план. От друга страна, именно тази им преходна функция ги прави винаги актуални, спрямо контекста, в който се реализират. В основата на тези произведения е заложена кибернетиката на Норберт Винер и стремежът към овладяване и управление на биологични и механични системи. Ето защо образците на това изкуство съществуват в пряка връзка със системата, в която са реализирани, и могат да бъдат представени единствено под формата на схема на същата тази система или в момента на нейната експлоатация. Дигиталното изкуство е социално изкуство преди всичко, защото с него успяват да се изразят интердисциплинарни творчески колективи, които най-често работят с изцяло иновативни технологични средства, обикновено непознати за широката публика. Тези интердисциплинарни колективи можем да определим като иноватори по професия и творци по призвание (ср. немската дума *Beruf*, която се налага в германския контекст от социолога Макс Вебер и неговия труд „Стопанство и общество“, издаден през 1925).

Оттук следват и двата основни аспекта на дисертацията:

А) Да се дефинират предизвикателствата пред съхранението на този тип изкуство.

Б) Да се потърсят отговори на въпросите, свързани с представянето на произведенията на дигиталното изкуство.

Много често двата проблема обаче остават вплетени един в друг, а не ясно диференцирани, както ще се види и в тази дисертация. Поради спецификата на жанра ще се обособи едно неизбежно състояние на съхранение чрез представяне, в което водеща роля заема колективът. Днес не толкова изкуството, а в много по-голяма степен архивите са с променена стойност и функция.

1.3. Цели на дисертационния труд

Обект на изследването са именно различните подходи, прилагани към момента, в световен мащаб, от наложените в областта центрове за съвременни изкуства и технологии. Задълбоченият анализ на методите, с помощта на които тези центрове правят дигиталното изкуство достъпно за публиката, дава по-добра картина за това, как бихме могли да преодолеем трудностите при съхранението и запазването на тези произведения и на регионално ниво. Международният опит в една интердисциплинарна сфера, каквато е тази на новите медийни технологии, е от ключово значение, именно защото ни помага да говорим по-добре общия език на творците, критиците и институциите. Това дава възможност за взимане на адекватно участие в културния диалог, който се води в момента на световната сцена на художественото изкуство. Целите включват:

- Да се изгради работещ понятиен апарат, методология и граници на изследването, поради неговата постоянна актуализация;
- Да се покажат ключови за световната сцена модели и стратегии за представяне и съхранение на дигитално изкуство;
- Да се изгради отчетлива връзка между стратегиите за архивиране на дигитално изкуство и функциите на колективната памет;
- Да се извърши напречен разрез и да се анализира в дълбочина гледната точка на твореца, съпоставена с позицията на институцията;

- Да се направи анализ и предложение за стратегия за архивиране на DA Fest, издания 2017 и 2019 г.
- Да се допринесе за изясняване на ключови водещи въпроси и термини по отношение на представянето и архивирането на дигитално изкуство в локален контекст.

1.4. Граници на изследването

Въпреки че „компютърното изкуство“ е било тема на разговор още през 60-те години на XX век (а и в някои текстове от още по-рано), еуфоричното използване и голямото разпространение на дигиталните технологии в изкуството, като цяло, особено през 90-те години на миналия век, води след себе си до безкритично отношение и подценяване на рисковете, свързани с дългосрочното съхранение на този тип изкуство. Чрез виртуалното и дигиталното творецът получава неограничени възможности за творчество. Възможно ли е реставраторите, архивистите, кураторите, директорите на музеите да не са успели да разпознаят „заплахите“ за дигиталното изкуство до края на 90-те години, когато има големи пропуски в архивната дейност и цяло поколение творци сякаш липсва от историческата карта? Този породил се хаос в новопоявили се в средата на XX век жанр се проявява ясно и в употребата на термините в езика. В момента се правят опити за таксономизация и класификация, учредяват се нови и нови организации, които да отговорят на нуждата в този хаос да се вложи ред. Промените настъпват буквално всекидневно и дори в рамките на часове и затова, подобно на произведение от дигиталното изкуство, този дисертационен труд следва да се чете винаги през призмата на историческия контекст.

1.5. Методи на изследването

Подходът към работата е феноменологичен и исторически, с качествен социологически анализ и критически поглед към проблема. Методологията на този научен труд включва дълбочинни интервюта; две включени наблюдения в центрове за съвременно изкуство и технологии; критически анализ на

институционални документи и материали; сравнителен анализ в описаната и официално публикувана дейност на избраните за изследването центрове; аналитичен синтез и изводи от събрани данни от архивни материали, включително и дигитални източници като електронни страници, аудио и видео архив и др. Не на последно място в методологията се включва и придобитият по време на изследването опит от страна на автора и отразяване на участието му в две издания на фестивала DA Fest, както и планирането и реализацията на юбилейната изложба DA10BG в Галерия „Академия“. Натрупаният в рамките на трите години практически опит несъмнено повлия на изводите и направения критически анализ.

1.6. Използвани източници

Използвани са основно съвременни източници, като последният включен е издаден в средата на 2019 година. Доминиращи, разбираемо за тематиката, са текстовете на английски език, предимно такива, които разглеждат частни казуси, именно поради естеството на проблема и нуждата от индивидуален подход към всяка творба. Използвани са актуални статии, публикувани в авторитетни дигитални научни платформи като MIT, Leonardo, JSTOR и др. Използвани са онлайн интервюта с действащи творци и куратори, които взимат активно отношение по проблема в международни конференции. Всички цитирания в текста са със собствен превод. В критическия анализ са използвани основно текстове от критическата философия на XX век и социологически материали от края на XX век, които и до днес са актуални и полезни за социалния дискурс. Не на последно място, като източник на допълнителна информация за случаите, когато не беше извършено включено наблюдение, са използвани официалните страници на творци и институции, от които лесно може да се почерпи полезна съдържателна информация.

1.7. Структура на дисертацията

В същината си, дисертацията се състои от общо 4 глави с подглави към тях. В структурата на дисертацията се включват също библиография;

предложения за продължаване на изследователската работа по проблема; индекс с включените термини. В допълнение е и Приложението с опис на изследователските интервюта и илюстрациите. В Приложението се добавят още оригиналните текстове на направените по темата публикации на автора.

Първа глава е със заглавие „Теоретичен и методологически апарат – понятиен апарат, методология и граници на изследването“. Фокус на главата е и пречупването на темата през теорията за „колективната памет“. Главата включва четири подглави. Главата се състои от 57 страници.

Втора глава със заглавие „Представяне на Дигитално изкуство – основни принципи при представянето на образци на дигиталното изкуство“ и се състои от две подглави, които разглеждат представянето като архивиращ механизъм. Главата е с обем 45 страници.

Трета глава се занимава с проблема за архивирането на дигитално изкуство през погледа на твореца и институциите, през частния опит и през казусите, които се разглеждат в цитираната литература. Въпросът е разгледан в общо три подглави. Главата е с обем 54 страници.

Четвърта глава съдържа анализ и изводи върху двете последно проведени издания на DA Fest в НХА. Предложени са два подхода за съпоставка при архивирането и са приведени други възможни стратегии от натрупания вече опит. Наблюденията върху фестивала дават добра отправна точка за бъдещи изследвания по посока на локалния контекст, поставен в международна рамка. Главата се състои от три подглави и е с обем 40 страници.

Следва заключение, в 7 страници, в което са представени накратко изводите и са потвърдени първоначално заложените в текста хипотези: а) Колективната памет е от ключово значение за съхранението на дигитално изкуство; б) Характерът на това изкуство изисква индивидуален подход при представянето и съхранението на отделните произведения в този жанр; в) Архивите значително са изменили своята стойност и функция.

II. Кратко изложение на дисертационния труд

2.1. Първа глава

Първата задача в Първа глава е да се зададе терминологичен апарат, с който свободно да се борави в процеса на изследването.

Подходите при архивирането на дигитално изкуство вълнуват цялата общност, ангажирана с представянето и запазването на артефактите в изкуството, създадени посредством съвременните дигитални технологии. За целите на тезата най-първо извършихме терминологично разделение. Самият обект на архивиране – произведенията на дигиталното изкуство, също следва да бъдат накратко описани и дефинирани. Използваният терминологичен апарат е сравнително нов за българската езиковедска среда.

Под „произведения на дигиталното изкуство“ се имат предвид художествени творби, създадени от един или повече автори, с помощта на съвременни технологични средства или в резултат на съвременния технологичен напредък. Създателите на това изкуство не са по необходимост художници. Колаборациите са най-често между инженери, програмисти, физици, химици, като цяло хора от областта на науката.

Дигиталното изкуство е наричано още:

- a. **Нови медийни изкуства (*New Media Art*)**, поради употребата на различен тип *медиатори* за пренос на данни или предаване на съобщения като: хардуерни и дигитални устройства, софтуерни системи, аудио-визуално системи, мрежови технологии и т.н. Благодарение на тези медиатори се предава съобщението на твореца към публиката.
- b. **Преходни (краткотрайни) изкуства (*Transitory Art*)**, защото поради скоростта, с която едно такова произведение се реализира и след това напуска собствения си контекст, семантичната среда на този тип произведения е много краткотрайна.
- c. **Нестабилни форми на изкуството (*Unstable Art*)**, тъй като същината на самото произведение най-често претърпява разпад, след момента на

излагането и представянето му. Произведението може да премине в първичния вид на техническите елементи, от които е съставено, но не запазва художествената си форма в материален вид. Много често дори техническите компоненти не остават свързани помежду си, а се рециклират, като се използват в други произведения.

- d. *Отпадащи от употреба и подчинени на технологичното остаряване произведения (Obsolescent Art)*. Хардуерът постепенно се износва и излиза от употреба, твърдите дискове и запаметяващите устройства (hard drives, hard devices) дават грешки при синхронизацията им с по-нови програми, понякога се чупят и амортизират.

Днес изкуството е силно зависимо от електричеството като ресурс. „Много е трудно да си представим художник, който не разчита на техниката в наши дни. Ако някой иска да твори по стария, класически начин, той специално трябва да се постарее, за да постигне този ефект“, казва Алекс Адриансенс, в интервюто ни през октомври 2017 г.¹. Машинното масло и металните елементи също се използват като инструмент в произведенията. Знанията и натрупаните умения от сферата на индустриалния и занаятчийски период на обществено развитие също са част от практиката на съвременния артист. Пред него е и възможността за многократното възпроизвеждане.

Архивирането е дейност по запазване на артефакти и информация, с цел натрупване на нови знания, позната на човечеството от древни времена. Архивирането помага на хората да се ориентират в предходните събития, дава им отправна точка за конструиране на спомени, за изграждане на причинно-следствени връзки, за потвърждаване или отричане на примери, за извличане на прецеденти. Архивирането е система за подреждане на новопридобитото от човека знание, с цел то да остане по-лесно достъпно в бъдещ момент. Качественият архив има способността дори да задава посока за изграждане на идентичности и тяхната последваща легитимация.

¹ Вж. Приложението към дисертацията.

Важно е да се направи ясното разграничение между модела на *дигитализация на архивите*, в това число културни артефакти, научни постижения и произведения на изкуството, и *архивиране на роденото по дигитален път*² изкуство. Такова разграничение се поставя и в книгата „Опазване на дигиталното изкуство: теория и практика“, по проект „Съхранение на дигиталното изкуство“³.

Архивирането е процедура по запазване, чиято основна цел е да се архивира всичко, за да не се прекъсва потокът на историята. Архивът, в същността си, притежава амбицията да запази и отрази в каталожен вариант всеки оригинал, създаден в действителността. Голямото предизвикателство пред него, обаче, колкото и актуален да е той, си остава контекстуалната обусловеност. Архивът не би могъл да отрази напълно дадено историческо събитие, защото като всеки друг запис, той е вторична, а не непосредствена интерпретация. В областта на изкуството първият фактор се преодолява чрез изменение на стратегията. Големите музеи, чиято основна цел е да съхраняват, събират, реставрират и представят колекции, са приели архивирането като задача дотолкова, доколкото те поставят границите на архива. Това са музейните колекции. Внимателно подбрани художествени произведения или културни артефакти, които са събирани винаги по някакви определени критерии. Затова обнадеждаваща ни изглежда позицията на Стийв Дийц⁴, който казва, че „колекционирането на дигитално изкуство е като всяко друго, само че напълно различно“.

Главата продължава да разнищва терминологичните въпроси, като обуславя разликата между Представяне (presentation); Опазване (preservation); Съхраняване (conservation); Реставриране (restoration); Колекциониране (collection). Тук се прави и водещата разлика между термините „съхраняване“ (използван в заглавието включително и като синоним на архивиране или

² „Родено по дигитален път изкуство“ е буквален превод на често срещания и широко използван в тематичната литература термин *born digital art*.

³ Проектът “Digital Art Conservation”. Preservation of Digital Art: Theory and Practice, ZKM, AMBRA, 2013. <http://www.digitalartconservation.org/index.php/en/about.html>.

⁴ На английски език Steve Dietz, в “Collecting New Media Art”, достъпна на: <http://www.neme.org/texts/collecting-new-media-art>.

процедура по архивиране, като цялостна стратегия) и „съхранение“ (което включва по-скоро конкретни действия по консервация, насочени към дадено произведение). Употребата на понятийния апарат е само една малка част от проблемите, пред които са изправени институциите и поради това първичният поглед е насочен към тях. Средната продължителност на живот на хардуера и софтуера в наши дни е около 10 години, а на някои места дори се посочва срок от 72 дни⁵. Този кратък срок налага компромиси. От една страна има цели кохорти и поколения творци, които са безвъзвратно загубени за историческия разказ, поради бавната и тромава структура на големите, масови културни институции, поради икономически и други социални фактори. От друга страна, има цяла група съвременни творци и критици, които считат, че не е задължително това изкуство да бъде архивирано. Тази идея обаче трудно може да бъде възприета от гигантите в областта на дигиталните изкуства като ZKM, LIMA, DOCAM, MoMA, Guggenheim Museum, които освен че имат изследователска задача към изкуството, също така прилагат и колекционерски практики, и още много други институции. Не са изключение и примерите на *хибридно колекциониране* или *хибридно представяне* на произведенията. Много от творбите са публикувани и видими на сайта на изложбата още преди да заемат своето място във физическото пространство или, обратното, след излагането си в галерията остават достъпни само в своята виртуална форма. Тук именно стъпваме на теориите на Пиер Нора и Морис Халбвакс, които представят идеята за *колективната памет*. Този тип памет носи в себе си семантичния подход към архивиращата дейност. Прочитът на теориите е и през позицията на Ян и Алейда Асман. Алейда Асман казва, че всеки опит от първа ръка е контекстуализиран и въплътен в нас през преживяването на групата, в която сме ситуирани. Нашите първи спомени са конструирани от членовете на групата, които обаче са темпорално зависими. Това са двете най-основни ограничения, с които паметта се сблъсква. Първото е физическото място за съхранение и натрупване на спомени, което в някои случаи

⁵ Проект “Digital Art Conservation”. Preservation of Digital Art: Theory and Practice, ZKM, AMBRA, 2013.

може да бъде недостатъчно, компрометирано, нестабилно. Второто е времевата ограниченост, която в някои случаи може да се превърне в пропаст, ако например липсват членове от групата, които са били носители на паметта. „Културната памет“, допълва Алейда Асман, „е нещо динамично, тя не представлява в същността си единствено количество натрупани знания, тя е нещо, което е: постоянно оспорвано; трябва да бъде възстановявано; в трансформиращ процес на преминаване от памет в знание; следва да бъде възприето от новите поколения; може да бъде отхвърлено“. За да се справи със своята противоречива природа и за да постигне някаква дългосрочност, културната памет има нужда от стабилни институции и основи.

Пренасянето на паметта във „външни носители“ и разширяването ѝ в темпорален аспект носи със себе си, обаче, проблема за експоненциалния растеж. В този смисъл ограниченията на запомнянето са добър филтър, който спомага и за отсяването на информацията, не позволява нейното неконтролирано нарастване и изменянето ѝ от „памет“ в „хранилище“. Разширяването на общността на родените в дигиталната епоха води именно до този проблем. След 80-те години ограничението на „външните носители“ не е вече проблем. Създават се първите хранилища за цифрова информация, които са практически *безкрайни* по обем, от гледна точка на размера на компресираната информация и *вечни* по отношение на издръжливост от гледна точка на времето. Всяка съхранена, предадена и трансформирана в знание памет крие опасностите на: митологизирането, свръхинтерператацията, забравянето и заличаването на детайлите, частичното или пълно унищожение, отхвърляне, непризнаване, недостатъчното място за съхранение, ограниченията във времевата рамка, остаряването на носителите и невъзможността за предаване на системата от ценности, в които е закодирана паметта.

С активирането на архиваторската и колекционерската дейност и с действията по запазване и съхранение на този тип изкуство, то започва да създава своя история. Тук се прилага също ролята и значението на „каталога“ като инструмент и външно тяло за съхраняване на смисъл и контекст. Благодарение на

всичко това настоящите творци имат възможност да разгледат архивите и да видят запазените произведения на пионерите и дори на по-скорошни автори. Това им помага да се ориентират по-добре, да разширят собствения си кръгзор и да надграждат върху вече създаденото.

2.2. Втора глава

Втора глава се фокусира върху въвеждането на въпроса за семантиката още по-надълбоко и през представянето на образците на дигиталното изкуство. В дискурса за съвременните творби все по-рядко на преден план излиза въпросът дали дадена творба (видео, аудио-визуална, кодирана, софтуерна, хардуерна, аналогова, дигитална, виртуална или реална) е изкуство, или не. Увърждаването по този въпрос се случва в непосредственото взаимодействие между автор, произведение, публика, институционализация. Произведенията остават много по-силно вклинени в света на символите и ценностите и е много по-вероятно да останат извън полето на чисто материалния израз на света. Ако и да направихме в Първата част уговорката за „разпадация“ се смисъл на оригинала, то тук именно този ключ ни дава възможност да представим всяко произведение в дигиталните изкуства като неподлежащо на повторно представяне. Никое произведение не може да бъде повторено в новия свят на изкуството, защото е неразривно свързано с контекста си, с измерението на представянето и с преживяването на дадената публика. Въпросът за оригиналността в дигитализирания свят, в който всичко може да бъде записано, повтаряно, репродуцирано, манипулирано и превъртано във всички посоки, вече не е на дневен ред.

За да улови и представи произведението, контекстът има нужда от метафорите (по Ницше), на които, обаче, както казва и немският мислител, не бива да се вярва. Това създава още един парадокс във връзката „човек“ – „свят“ и в разполагането на изкуството като механизъм за представяне на тази връзка. Като резултат на промените, настъпили в света на изкуството и въображението,

човекът е натрупал голямо количество метафори, които е буквализирал и които привежда като мерки и теглилки всеки път към историческата действителност.

Големите културни центрове като Ars Electronica, Австрия; House of Electronic Arts Basel (HeK), Швейцария, C3 Center for Culture and Communication, Унгария; The THING, САЩ; ZKM (Zentrum für Kultur und Medien/Center for Culture and Media), Германия, и др. използват инструмента на „припомнянето“, за да постигнат друг ефект при представянето на дигиталното изкуство, благодарение на който:

А) изкуството бива помнено и в този смисъл се оправдава нуждата от неговото архивиране;

Б) изкуството бива предефинирано през новата контекстуална рамка и по този начин получава нова легитимация от колективната памет – изгражда нови буквални смисли и метафори.

В книгата си *Lost and Living (in) Archives: Collective Shaping New Memories* (2017) Анет Декер (Annet Dekker) прави обзор на специфичните условия, при които днес се извършва архивирането, но също така разглежда подробно и специфичните странични ефекти, които подходът на архивиране, или не-архивиране, носи. Затрупани със стандарти за архивиране и виртуални класификационни системи, институтите търсят възможност да осъществят контакт с публиката на едно по-различно ниво. За да се случи това успешно, казва също Декер, не само институциите, но и творците, а и публиката, е добре да се научат да забравят. Да се освободи социалното поле от множествеността на повторението и интерпретацията на различни, вече веднъж или много пъти проиграни наративи⁶, да отвори съзнанието на зрителя, който днес, освен всичко друго, е и активен участник в създаването на произведението, да постави въпроси, свързани с бъдещето. Все по-често творците са в колаборация с институтите, с помощта на които представят своите произведения, своя прочит

⁶ Тук можем да поставим също на преден план и философската позиция на Жан Бодрияр, че всичко след 2000 година е живот след реалността – разбиране, което присъства ясно в по-ранните му трудове, но от което той самият по-късно се отказва.

на ситуацията. Такива отлични примери за колаборация в тази област можем да видим при работите на Нам Джун Пайк, Джефри Шоу, Стеларк, Орън Катс, Масаки Фуджиката, Бил Виола и много други. Формата на художествена интерпретация на социалното поле, в дигиталното изкуство, се възползва от съвременните медии, като в същото време остава изключително зависима от разнообразните нови технологии и средства за комуникация при своето манифестиране. За да се докажат горните твърдения, бяха проведени включени наблюдения в ZKM – като водещ, голям, масов център, и в V2_ – като водещ малък независим център, или лаборатория за изкуство.

Големите центрове имат ясно обособена структура, която включва също архивни депа, изследователски център и ясно изразени колаборации с академичния, частния и публичния сектор. Малките обикновено са много гъвкави, позволяват промяна в посоката и фокуса си на развитие и се занимават с тесни изследователски въпроси. Най-често не правят откупки и не съхраняват произведения. И двата типа центрове имат важна роля в процеса и са участници в една цялостна стратегия, която се допълва също от новопоявилите се дигитални центрове – музеи и платформи, които съществуват само виртуално, като DAM и DOCAM. Те пък се допълват от другия тип структури, които са още по-тясно фокусирани върху изследването на дигиталното изкуство и с времето се профилират като LIMA. Разширяването на границите на институциите от физическото пространство към интернет средата и от арсенала към социалното поле е изцяло по заслуга на дигиталните изкуства, които още в своето зараждане се заявяват като извънинституционални. Т.е. всички политики и практики, предприети в процеса на представяне на този тип изкуство, са продиктувани от самото изкуство. Именно поради това архивирането на дадено произведение до голяма степен остава и в ръцете на своя автор. Освен че отправя поглед към институциите, авторът на дисертацията се обръща и към декодиране на творбата, за да извърши проверка на получените от включените наблюдения хипотези.

За пример се използва една творба на Илияна Кънчева от 2019 г. – „Интервюта от Маями: речник“. Творбата представлява интерес поради

заложените в нея въпроси за запазването, запомнянето и разбирането през деконструкцията на речта и смисъла. Творбата е чудесна илюстрация на парадоксите, в които се сблъскваме в процеса на архивиране и може да послужи за метафора на тези проблеми.

2.3. Трета глава

Трета глава се опира основно, но не единствено, на текстовете на теоретика, куратор и изкуствовед Лев Манович. Той самият е емблематична фигура в областта на дигиталното изкуство. Неговата колаборация с директорите на центъра в град Рига – RIXC е важен фактор при разрешаването на въпросите, свързани с архивите. Поради това през април 2019 година беше проведен разговор с Райтис Смитс и Раса Смите в центъра в Рига. Райтис Смитс⁷ е също и автор на дисертационен труд на тема Data Drift. Archiving Media and Data Art in the 21st Century.

В това издание, чийто съставител е Лев Манович, се дава пример с изложба, състояла се в партньорския център за съвременни дигитални изкуства в Рига – Kim?, със заглавие “Save As”. Изложбата се ползва като пример в статията на Райтис Смитс и Раса Смите⁸. Изходната точка за авторите на статията е, че би могло да се направи паралел между оперното и театралното изкуство и начина, по който се извърша процесът по архивиране за тях, спрямо дигиталното изкуство. В тези по-стари и добре познати форми на изкуство ролята на публиката е от най-голямо значение. От направената в рамките на проекта на Смитс изложба “Save as” се извеждат следните стратегии за архивиране: „*капсула на времето*“ (time capsule); „*мигриране*“ (migration)⁹; „*емулация*“ (emulation)¹⁰;

⁷ Официален сайт на директорите на RIXC: <http://smitesmits.com/index.html>

⁸ Smits, R., Rasa Smite. Save as? Rethinking Representation of Media Art – from Source Code to Stage Production, pp. 21 – 28. В: Acoustic Space. Data Drift: Archiving media and Data Art in the 21st Century. съставители: Smite, R., Raitis Smits, Lev Manovich. Vol 14. 2015. Riga

⁹ Съдържанието на произведението се премества от по-старата версия на хардуера върху по-нова такава, ако има въобще такава възможност и самото произведение подлежи на такава интервенция.

¹⁰ Процесът на симулиране на по-стара операционна система (или чрез разширение – друга поддържаща инфраструктура) на по-нов софтуер или хардуерна платформа.

„*подновеното интерпретиране*“ (reinterpretation). Разбира се, четирите стратегии могат да се използват и в комбинации. Освен това Смитс и Смите пропускат да опишат един допълнителен подход, с две възможни стратегии, за който стана дума вече по-горе, а именно документирането на произведението и документирането като произведение само по себе си. Тези стратегии също не са за пренебрегване, когато става дума за произведения, особено такива, които са краткотрайни, бързо преходни, ефимерни и перформативни.

За да може да се отличат видове някои произведения от други, Смитс и Смите предлагат преглед на три пласта:

А) произведения, които са с особено важна стойност да бъдат запазени като образци на медийните изкуства;

Б) произведения, които по-скоро реферират към социалния контекст и епохата на Интернет като „клишета“ и тях авторите на изложбата наричат „дигитален фолклор“;

В) в третата група попадат произведения, които се отнасят пряко към медийната ера и нейните проблеми, по-скоро критически произведения за времето на тяхното създаване.

Този напречен разрез води след себе си и термина „*метадата*“ (metadata). Стратегията при сбиране и съхранение на метадата е свързана с описанието на творбата, придружаващите рийдъри (свитък с инструктаж, с технически и други изисквания), посочване на параметрите (обем, тежест, размери и пр.)¹¹. В някакъв смисъл предоставянето на метадата се превръща в съществена част от процеса по архивиране и представяне. Така авторът става „съучастник“ в архивирането. Тази метадата се използва към произведенията и е достъпна за всеки, като в областта на дигиталните изкуства това позволява дори и на публиката да възпроизведе някои от произведенията, само благодарение на тяхната достъпност и „отворен код“.

¹¹ Няколко примерни изречения, които такива рийдъра могат да включват описва Lozano-Hemmer в статията си Lozano-Hemmer, R. #Best Practices for Conservation of Media Art from an Artist's Perspective. В: Digital Art through the Looking Glass, p. 109. Donau. 2019

Изведените положения в Трета глава дават добра перспектива към по-голямата тема за артистичното рециклиране, също като модел при архивирането и представянето на произведения в дигиталното изкуство. Многократната употреба при произведенията насочва мисълта по посока на екологията и въпросите, свързани с употребата на материалите. Мащабните проекти заемат реално място, в тях се влагат много материали, които съвсем не са безобидни към околната среда. Многократната употреба на детайли, хардуерни компоненти, скъсява живота на едно произведение, но ражда друго, следващо. С темата за артистичния отпадък и мястото на екологията по отношение на дигиталните изкуства се занимаваме през проведените изследователски интервюта и в последната част от тази глава, но това съвсем не може да бъде мислено като изчерпателно за тази отделна, обширна тема.

В края на Трета глава се захващаме с реконструкция на симбиотичните връзки „човек“ – „машина“ и „човек“ – творба“ и тяхното отражение върху изкуството. За краткия период от двадесетина години (от създаването на първия компютър¹², до осъществяването на мрежово свързване¹³) артистите в сферата на дигиталните изкуства разполагат с хардуер, софтуер и нелимитирана връзка с устройства, които могат да предават съобщения на далечни разстояния, включително и сателити. За този изключително кратък период на развитие много от културните институции не съумяват да се подготвят за новата вълна артисти.

Архивът е пъзел, с винаги липсващи парчета, само фрагмент. Архиваторите трябва винаги да взимат това условие предвид и да бъдат иновативни и изобретателни. Към архива в културните институции ще следва да

¹² Първият компютър, предназначен за публична употреба, е създаден като разработка на екип от двама учени – електронен инженер и физик, през 1951 г. Създаден е в САЩ и се нарича UNIVAC – I (Universal Automatic Computer I)

През 1966 Били Кльовер основава ETA – Experiments in Art and Technology, където инженери и художници си сътрудничат в проекти по създаването на произведенията. В центъра ETA са работили именити артисти като Анди Уорхол, Робър Рошенберг, Джон Кейдж, Яспер Джонс и др., които са и едни сред първите взели участие в Expo '70 в Осака, Япония посредством сътрудничеството с центъра

¹³ През 1982 Робърт Ейдриан с произведението си „The World in 24 Hours“ – свързвайки художниците от шестнадесет града от три континента, посредством факс машини, компютри и видеоразговор.

се прилагат условията за представянето на самото изкуство – винаги поставящо въпроси, вместо предоставящо готови отговори,

Можем да кажем, че в дигиталното изкуство се наблюдават четири едновременно задвижени пластове на социалното поле, отвъд неговата всекидневна употреба и освен предложените от Смитс и Смите: А) преплитане, предефиниране, изследване и въвличане в отношение и взаимодействие между физическо и виртуално пространство; Б) преплитане, предефиниране, изследване и въвличане в отношение и взаимодействие между биологичен и механичен материал; В) изследване на, въздействие върху и взаимодействие посредством изкуството, с най-дълбоко материалното и с най-дълбоко виртуалното (zoom in); Г) изследване на, въздействие върху и взаимодействие с управлението и координацията от разстояние, посредством роботизираното изкуството (zoom out). Тези пластове се сливат с представените от Кристине Пол сноп от въпроси включват а) естетика на представянето и възприятието; б) състоянието на човека, променяйки се в процеса на културното и политическо развитие; в) емоционалната и духовна сфера; г) връзките на индивида с обществото и местната група, която ние нарекохме колектив. Неизбежно, всичко това води до изнасяне на изкуството не само в Мрежата, но и в публичното пространство, до разширяване на формите му, до разпростиране и във въздушното и в природното пространство. Изкуството се представя свободно, извън музейните колекции, извън решенията на кураторите и архивистите, извън ограниченията на стените.

Имахме възможността да попитаме живите, съвременни творци, които взеха участие в седмото издание на DA Fest – Стеларк (STELARC), Джеймс Оугър (James Auger) и Грхард Функ (Gerhard Funk). Разговорите с тях бяха много полезни и отрезвяващи. Трите направени и представени подробно в трета глава интервюта показват три различни гледни точки, които обаче се допълват по интересен начин на различни нива. Контрапунктите са по отношение основно на техниките, с които творците работят. Единственото общо и за тримата творци беше позицията им към екологичния въпрос, свързан с бъдещото „разграждане“ на творбата. И тримата казаха, че реално не са се замисляли върху този въпрос и

не го разпознават като проблем в процеса на създаване на творбите си. Това показва, че макар че екологичните теми са все по-често представени в нашето всекидневие, те все още остават в периферията на нашата действителност, частично уловена от изкуството. На дневен ред обаче за тримата артисти са обемите и размерите на творбите, съпоставката през материалното и виртуалното, съхранението и представянето, версиите на произведенията и възможностите пред артиста, както и някои етически въпроси.

Другото общо между тримата артисти, отразено в интервютата, е въпроса за пазара и продажбата на творбите. Предизвикателствата пред архивите и представянето на дигиталните изкуства са пречка пред решителността на институциите да предприемат финансови постъпки – да правят откупки, да колекционират, да реставрират и съхраняват дигитални произведения. Тази нерешителност се отразява и върху артистите. За самите тях, практиката по продажба на произведения е нещо съвсем ново и непознато, дори и в ерата на Капитализма.

2.4. Четвърта глава

В Четвърта глава се извършва анализ на ситуацията от първо лице чрез описание на участието на автора в организацията и реализацията на двете издания на DA Fest – 2017, 2019. След шестото издание, 2017 г., беше направен опит да се пресъздаде усещането и семантиката на творбите, чрез интерпретативен, критически прочит. Освен това бяха направени кратки разговори с чуждестранните творци, които самостоятелно представят семантиката на творбите си пред камерата¹⁴. Допълнително описание на творбите е заложено в каталога, който беше отпечатан за шестото издание в голям тираж, както и в архивираната версия на сайта. Списък на публикациите в медиите, отчети към финансиращите институции, както и подплатяващ снимков материал, също биха могли да се считат за материали с архивна стойност. Шестото издание беше

¹⁴ Видео архивът от тези разговори е достъпен в диска към Приложението на дисертацията.

централизирано в една локация. Всички събития и всички произведения към изложбата бяха представени в галерия „Академия“ и пространствата на НХА, на ул. Шипка 1. Не на последно място остава богатия видео архив, който беше съставен с помощта на излъчването на живо (стрийминг), което пък има двойна функция – представяща и съхраняваща.

Седмото издание беше далеч по-различно и съответно се нуждаеше от различна стратегия. В това издание не беше извършен подробен критически опис на произведенията. Количествено, DA Fest [7] беше доста по-голям от предходното издание. Видео селекцията включваше 30 артисти от цял свят, програмата беше с обща продължителност от 180 мин. Към фестивала имаше 5 отделни изложби, с общо 24 творби. Отделно бяха направени 8 лекционни и семинарни представяния и 3 работилници. Всички тези събития бяха разпределени в общо 10 локации от партньорската мрежа на фестивала. В допълнение се включиха още външни събития – изложби и семинари. До голяма степен фестивалът запази облика и идеята, наследена от предишните години, включително и условието си частично за свободен достъп до основните събития и изложби. Кураторският екип, състоящ се от Венелин Шурелов и Галина Димитрова-Димова извърши процеса по селекция и подбор на авторите и произведенията, както и изготви поканите към авторите.

Въпреки големите организационни промени, съдържателно Шестото и Седмото издание не се различаваха много. Съдържанието беше богато, произведенията, разнородни по прочит на ключови социални аспекти, актуалност на социалните въпроси, провокации на сетивните възприятия и непреодолимо желание от страна на някои творци за коментар и критически поглед към бъдещето. Извършихме поредица от действия, които са предприети именно с цел запазване на документацията към произведенията. Тези действия включват:

1. Създаване на единен портал, в който да се съхранява и систематизира кореспонденцията между организаторите и творците;
2. Подсигуряването и уреждане на достатъчно архивно пространство за съхранение – хранилище, където да се запазват сигурно натрупаните документи и предоставените произведения.
3. Създаване и поддръжка на канал в една или повече социални мрежи – с цел лесна и достъпна връзка от една страна с участниците и от друга страна с публиката.
4. Обновяване на официалната електронна страница, с цел изпълнение на три основни функции – имиджова, представяща и архивираща.
5. Поддръжка и дописване на онлайн речник с термини, с цел уеднаквяване на езика, който се използва в жанра, на локално ниво. Това ще позволи отварянето на дискурса към публиката и другите ключови играчи.
6. Запис на всички проведени събития и архив на външен харддиск.
7. Публикуване на записите в електронната мрежа, в една от актуалните социални мрежи (обикновено официален канал в YouTube).
8. Изготвяне на дигитален каталог със свободен достъп – онлайн и в минимален тираж за архив, на хартиен носител.
9. Изготвяне на електронни и лесно достъпни визуални рекламни материали и отпечатване на единични бройки, с цел запазване в аналогов формат.
10. Изготвяне на финални отчети, включително и опис на медийното отразяване.
11. Запазване на оригиналните файлове, които са изпратени от творците.

Дори комбинацията между всички тези елементи пак не би довела до репродуциране на събитията от октомври 2019 г. Положеният труд и извършените наблюдения показват, че дигиталното изкуство остава обвързано с контекста до толкова голяма степен, че смело можем да заявим, че гледането на видео-документацията с творбите на Стеларк в Карлсруе не е напълно същото

като преживяване с гледането на същата документация на стената в галерия „Академия“. Каквито и действия да предприемаме от тук нататък с цел запазване на историческия разказ, която и стратегия да предпочетем, тя все пак предоставя на бъдещите поколения възможността да изградят причинно-следствената връзка между собствените си действия и творчески порив, с предхождащите я такива. От друга страна остава и нуждата от правото да бъдем забравени като контрапункт на цялата „архивна треска“ и като смело противоречие на измененията, които настъпват в архивите. Но след като се вземе решение и когато започне да се прилага една или друга избрана стратегия към дадено произведение или към цял клас от произведения, на вратата на архивистите, творците, институциите и публиката куча екологичния фактор. Той също в бъдеще трябва да бъде взиман предвид.

В миналото дървото, камъкът, растенията, всичко органично е намирало място в света на изкуството, видно като вдъхновение. Но светът се променя. Органичната материя не е единственият инструмент, с който си служи художникът. Двадесети век и индустриалната революция наложиха нови правила на живот – неорганичен, химичен и силно токсичен. Всичко това е напълно достъпно за всекидневна употреба. Почти всеки предмет, с който си служим днес е опасен за Земята. Разлага се бавно, произвежда се трудно, замърсява от момента на своето създаване, до момента на своята своеобразна *смърт* на бунището, изчерпвайки природните ресурси. От перспективата на човешкия живот, сметницата са депа на безкрайността. Всички следващи разработки в областта на техническото обезпечаване (по-ефективните технологии или обновяванията на програмите) ще изменят поведението на производението. Може дори да повлияят отрицателно на неговото представяне пред публика и дори могат да доведат до невъзможността работата да бъде показана изобщо, да бъде „активирана“. Тази неизменна буквализация на материалното е в базово противоречие с метафоричната му същина. Съзнателният дигитален художник е преследван от *призрака на собствената си епоха*. Той е поставен в постоянна морална дилема – оригинал или аватар е произведението му, шедьовър или вторичен продукт.

2.5. Заключение

Дигиталното изкуство трябва да се разглежда като силно прогресивен жанр, тъй като запазването му – било то като изследователска тема или като основна задача на колекциониращите институции и частници – представлява също и някакъв опит за ограничаване на безсмислената конкуренция за все по-бързи, пазарно ориентирани иновации, на които през последните десетилетия е подложен нашия свят, включително изкуството. Дигиталното изкуство е в отговор на този бърз технологичен напредък, в който обаче е отнето времето за рефлексията, затова и много от въпросите, които се изразяват чрез произведенията в жанра са насочени към бъдещето – често критическо, много социално, колаборативно и интерактивно. Носителят в дигиталните изкуства ще надживее многократно своя създател (включително и поради вида на материала, който се използва за новите технологии), но съдържанието има опасност да не може да бъде извлечено или възпроизведено, ако не бъде постоянно актуализирано. Това налага един постоянен процес по опресняване, но, тук е важно да се отбележи, – само на изминали събития. Това е една от опасностите, които са добре скрити в архивната дейност. В опита ни да архивираме всичко случващо се, се крие също една морална оценка, която даваме на настоящето време – че то е важно да бъде запомнено, а това е тема, чието право само бъдещето може да отсъди.

На основния въпрос как да се запазва и гарантира „живота“ на тези произведения ние посочихме два възможни отговора, които в обобщен вид можем да представим така:

А) По предварително заложената система – стратегия, която да показва ясно дали запазването се извършва документално или семантично (символно и през културните кодове). Заложената система трябва да се следва последователно и методично, за да се постигнат предварително заложените очаквания – опазване, съхранение и представяне на образци на културното ни художествено наследство и в частност на произведенията на дигиталното изкуство. Тук се предполага като предзададено старанието към и желанието за запомняне, макар и през

интерпретацията. От другата страна този подход крие и опасността, че ако се възприема само техническото колекциониране и описването през документацията, без да се прилагат принципите на спомена и запомнянето, накрая може да се окаже, че в депата на големите музеи вместо колекционерски сбирки, е станала само една купчина технологичен отпадък.

Б) Да не бъдат предприемани никакви действия по запазване на тези образци и да се остави правото на историческия поток да отсее произведенията. С това се приема ефимерността на този тип изкуство, тяхната крехкост и податливост на условията на техническо остаряване, тяхната зависимост от социалните промени и най-вече от обективните обстоятелства, които са извън нашите способности за контрол и които изискват също и приемането на условието за забравяне.

Както се вижда, двете възможности са противоречиви една към друга и изискват взимането на решение от страна на кураторите, на творците, на институциите и на общността. Но тази противоречивост не е по правило задължителна за всички и при всички условия. Така, по този начин се позволява един творец да е съгласен с правото творбата му да бъде забравена, докато една институция прилага стратегията по нейното съхранение, с всички съпътстващи допълнителни условия към това. Въпреки противоречивият характер на проблема въпреки неговата актуалност и съответно нестабилност в условията, все пак едно нещо остава напълно гарантирано. Изборът на стратегия ще се отрази по необходимост върху бъдещето на изкуството. Семантично тази промяна остава неутрална по отношение на оценката – за добро или зло, а и реално нито има за задача подобна оценка, нито би могла да извърши такава. Новите технологии биват овладени от новия архив, чиято цел не е единствено да съхранява историческия разказ, а да го предефинира.

III. Приносни моменти в дисертационния труд:

- 1) Систематизира се литературата на местно и международно ниво по проблема с архивирането.
- 2) Извежда се хипотетична връзка между архивите и колективната памет като един от възможните елементи в стратегиите за архивиране чрез интердисциплинарност на изкуството със социологията и философията. Тази връзка се разглежда също като естествен механизъм за забравяне и авторегулация на архивите и като механизъм за улавяне и съхраняване именно на семантиката на произведенията.
- 3) Въвежда се екологичния дискурс по отношение и във връзка с темата за архивирането на дигитално изкуство, която ще става все по-актуална и пред която скоро не само творците, но и големите културни центрове ще бъдат изправени.
- 4) Съставен е преведен индекс с понятия, които ще спомогнат развитието на дискурс между участниците по темата на местно ниво, за да се постигне по-сериозно задълбочаване в проблемите, които стоят пред дигиталното изкуство.
- 5) Представена е и приложена стратегия за архивиране на събитията и произведенията, които бяха показани пред публиката в рамките на двете последни издания на DA Fest – 2017 г., 2019 г., в София.
- 6) Изведени са заключения, които потвърждават заложените в текста хипотези и дават отговор на въпроса какъв трябва да бъде подходът в процеса на съхранение на дигитално изкуство, а именно индивидуален и според категорията и вида на произведенията, като винаги първо трябва да се взема предвид интенцията на твореца и да се запази правото на „забравяне“.

Всички тези приноси нямаше да бъдат възможни без помощта и подкрепата, които докторантът получи от научния си ръководител и своите колеги – докторанти и специалисти в областта на изкуствознанието,

социологията, философията, с които имаше възможността да обсъжда ключови въпроси и да търси възможни решения. Интервюираните творци и представители на културни институции също бяха изключително отзивчиви, а разговорите с тях бяха пълноценни и важни във всеки аспект. Не на последно място голяма заслуга за успеха на това изследване имат хората в екипа на Научна и художествено-творческа дейност (НХТД) към НХА, от които получихме пълна подкрепа при организирането на изложби в рамките на събитията DA Fest 2017, DA10BG и DA Fest 2019, с което до голяма степен подпомогнаха реализирането на много от теоретичните предпоставки в текста, да придобият практически вид.

Цитирани източници в текста на автореферата:

1. Serexhe, B. Digital Art Conservation. Preservation of Digital Art: Theory and Practice, ZKM, AMBRA, 2013. В: <http://www.digitalartconservation.org/>
2. Dietz, Steve. Collecting New Media Art. В: <http://www.neme.org/texts/collecting-new-media-art>
3. NITMES – Cultural Memory, канал в YouTube: https://www.youtube.com/watch?v=Hjwo7_A--sg
4. NITMES – Network in Transnational Memory Studies <https://www.universiteitutrecht.nl/nitmes/>, в Universiteit Utrecht, Официална страница: <https://nitmes.wp.hum.uu.nl/>
5. Шютц, А. Смесовото изграждане на социалния свят. Въведение в разбиращата социология (прев. К. Коев), С. 2010.
6. Шютц, А. Структури на жизнения свят. В: А. Шютц. Чужденецът, С. 1999
7. Бодрияр, Жан. In Memoriam: Глобализацията като културен шок, С. 2007
8. Бодрияр, Жан. Илюзията за края или Стачката на събитията, С. 1995
9. Бодрияр, Жан. Към критика на политическата икономия на Знака, С. 1996
10. Бодрияр, Жан. Системата на предметите, С. 2003
11. Официален сайт на директорите на RIXC: <http://smitesmits.com/index.html>
12. Smite, R., Raitis Smits, Lev Manovich. Acoustic Space. Data Drift: Archiving media and Data Art in the 21st Century. p. 86, Vol 14. Riga. 2015.
13. Smits, R., Rasa Smite. Save as? Rethinking Representation of Media Art – from Source Code to Stage Production. В: Acoustic Space. Data Drift: Archiving media and Data Art in the 21st Century. съставители: Smite, R., Raitis Smits, Lev Manovich. pp. 21 – 28. Vol 14. Riga. 2015.
14. Lozano-Hemmer, R. #Best Practices for Conservation of Media Art from an Artist’s Perspective. В: Digital Art through the Looking Glass, pp 105 – 116. Donau. 2019
15. Paul, Christen. Digital Art, Third edition. Thames & Hudson, 2015
16. Tribe, Mar, Reena Jana. New Media Art, Taschen. 2009

Списък на публикации и участие в конференции¹⁵

1. „Интервюта от Маями: Речник“ - изкуство за самото изкуство, архив за самия архив (2019) – онлайн списание за култура и изкуство FICUS (архив)
2. „Каталогът и колективната памет“ (2019) – онлайн списание за култура и изкуство FICUS (архив)
3. „V2_: Изкуство и технологии от 35 години. Представяне на дейността и развитието на V2_ – лабораторията за нестабилни медии в град Ротердам, Нидерландия“ (2018) – печатен и онлайн каталог към юбилейната изложба и събития за DA10BG и онлайн запис на кръгла маса „Дигиталните изкуства – откъде-накъде?“, на която беше изнесен докладът.
4. „Нима отново за черния квадрат?! Или колко „нови“ са новите технологии?“ (2018) – критически текст, публикуван в онлайн списание за култура и изкуство „Въпреки“
5. „DA FEST 2017– експедиция в бъдещето. Поглед от сцената на дигиталното изкуство в България днес“ (2017) – критически текст, публикуван в онлайн речника Digital Art Dictionary
6. ZKM: център извън центъра. Представяне на дейността и развитието на Zentrum Für Kunst Und Medientechnologie, град Карлсруе, Германия (2017) – участие с доклад в 8ма докторантска научна конференция – 30 март, 2017 г., НХА, гр. София, под печат.

Участие в изложби, кураторска дейност

1. DA10BG – юбилейна изложба по случай 10 години магистърска програма Дигитални изкуства, в галерия Академия, НХА, от 19 – 23.11.2018. Изложбата е курирана в сътрудничество с Венелин Шурелов, Галя Димитрова-Димова, Илияна Кънчева.
2. DA FEST [7], Видео-арт селекция – част от фестивалната програма на седмото издание на международния фестивал и включва творбите на 30 участника от България и чужбина, представени в Чешкия център, в гр. София, от 22 – 26.10.2019. Селекцията е направена в сътрудничество с Илияна Кънчева.

¹⁵ Оригиначните текстове на статиите могат да бъдат намерени в Приложението