

**Читанки за
напреднали**
С Ирина Генова
и Ангел В. Ангелов
разговаря Морис Фадел*

Визуални



Ирина Генова е ст.н.с. II ст. в Института по изкуствознание, БАН, и преподавател в програмите „История на културата“ и „Антропология“ в НБУ. Авторка е на книгите „Изкуството в България през 1920-те години“, с, 2002 (в съавторство с Т. Димитрова) и „Модернизми и модерност - (не) възможност за историзиране“, с, 2004. Публикува студии и статии върху усояването на модерността във визуалните изкуства на Балканите, както и върху съвременни художествени форми и практики.

Ангел Валентинов Ангелов е преподавател по история и теория на културата в НБУ, департамент „Антропология“.

Други съставителства:

Литература и култура, С, 1992, (изд. на БАН); Общуване с текста (съвместно с Ал. Кьосеев), С, 1993, (изд. на СУ „Св. Климент Охридски“); Ханс Роберт Яус, Исторически опит и литературна херменевтика, С, 1998 (изд. на СУ „Св. Климент Охридски“); сп. Кант, бр.2/2000, (съвместно с О. Тодоров), (изд. на НБУ); Бруно Валтер, Густав Малер, В. Търново, 1999 (изд. ЛИБ); Конкретни утопии - проектите на Кристо, С, 1997 (изд. Отворено общество); Студии, статии, обединени донякъде от херменевтичен, критическо-религиозен подход.

А. В. Ангелов и И. Генова са съставители и научни редактори на сборниците „Следистории на изкуството“ (2001) и „Разказвайки образа“ (2003).

М. Ф.: В какъв образователен, институционален и дисциплинарен контекст се появяват „Следистории на изкуството“ и „Разказвайки образа“, издадени от фондация „Сфрагида“ съответно през 2001 и 2003 г. ? Какви промени очаквате, че ще предизвикат книгите в този контекст? В какво виждате техния социален ефект?

А. В. Ангелов: Искаш да започнем с важен въпрос, in medias res, но, моля, имай търпение най-напред да чуеш за оформлението на книгите, за книгата като изделие, обсъждането на което изглежда основателно в рефлексията за визуалните изкуства и изобщо за образа. Върху корицата на втората читанка „Разказвайки образа“ искахме да има детайл от „класическа“ (нали ще става дума за класика, канон) живописна творба, така че детайлът да поражда впечатлението за deja vu и едновременно да не може да се каже откъде е, ако не си „общувал“ с образа/творбата. „Класическа“ творба е тази, от която си виждал или чувал нещо (детайл, тема), но не си съвсем сигурен от кого е, не знаеш кога е създадена, някак си ти е приятна, едновременно имаш усещането, че не е само рекламна винетка на покупно-продажни копнежи.

* (Малко история. Преди години правих няколко интервюта с Ангел В. Ангелов за „Литературен вестник“. Реших да опитам отново, като се включи този път и Ирина Генова. Двамата отговаряха писмено на въпросите ми. Композирах отговорите им (всеки от тях бе малък текст, който може да се разглежда и като нещо самостоятелно) така, че да се получи едно по-голямо цяло. М. Ф.

Ние сме правили подобно нещо - една кола с 16 изображения¹, подбор на дълбоките планове от нидерландски художници от XIV и XV век. Би могъл да си кажеш: зная го, виждал съм го, но все пак не го познавам. Дълбоките планове в тези изображения често са далечни и ясни, а не замъглени, „разтапящи се“. Сякаш видени през теле/микро/скоп - погледът, познанието-овладява-не прониква в дълбочина, с яснота. Създава се различна (спрямо предишното време, но не противоположна) идея за пространство и усвояването му, за „по-местеността“ на човешкото в света. Далечният план е рисуван сякаш като видян отблизо, но миниатюрен. И ако успоредим гледането на тези изображения с четене на по-късната, пак от XIV-XV в., практическа мистика (немско-холандско-швейцарска, казано с днешни географски определения), то оптичeskата яснота може да приеме стойността на морална, един морален контур. Моралност, която се свързва с техническо знание, поради което не е предписваща и нормираща, а изследваща и търсеща.

Не е случайно, че на корицата на „Разказвайки образа“ е детайл от „класическа“ творба, но е случайно, че е тъкмо този, зависеше от възможността детайлът „да се разстеле“, както казваше художничката, върху първата и четвъртата корица. Изборът се оказва концептуален - творбата се обсъжда в читанката. Замъгленост, липса на контур, не се вижда ясно, тези характеристики на изображението са и социални. Върху първа и четвърта корица на първата чи-танка има човешки фигури, изплетени от букви, пред негатива на станал „класически“, но съвременен (съществува подобна оксиморонност) образ, който се умножава/отразява. Да се позовеш на кутиите „Брило“ е баналност, но остава възможността за негативното им (и фотографски) съхраняващо преобразуване.

Харесваме определени шрифтове и искаме тъкмо тяхното разнообразие, както и да има удобство при четенето, достатъчно разстояние между редовете. Знаеш тази практика, бележките да се печатат с размер 9 и дори 8 пункта, чрез което вече е показано, че те са маловажни и могат „да се прескочат“. Защо да е така? Ти не познаваш ли автори, при които бележките са изравнени по важност с основния текст, „разтварят“ текста в непредвидими посоки, поради това могат да са по-стимулиращи от него? Академичната среда не се ли изплита (в плана на желаното) и чрез почтеността и усилието на постоянни позовавания, чрез което осъзнавам/заявявам колко съм задължен и, дори противно на желанието ми, свързан с мнозина други. Защо тази страна на солидарност и конфликт трябва да бъде принижена/отменена чрез нечетимостта на бележките? Затова във втората читанка те са с размер еднакъв с този на основния текст, но с друг шрифт. Хартията, тя внушава чувство за недостиг, но нека поне размерът на буквите, разстоянието между редовете и оформлението на страницата да създават усещане за обем, за въздух и широта. А педагогическата уместност и привлекателност на избрания от Ирина формат на чи-танките беше потвърдена чрез издаването на каталога на НБУ в същия формат. Пак през 2001 г. в сходен формат (като фотоалбум) излезе "Camera luci-da" от Р. Барт (изд. „Агата-А“). Полетата отстрани, сякаш е тетрадка, дават възможност за бележки, при желание. Също и затова е „читанка“. Има ли нужда

да подчертавам колко са важни бележките по полетата, приписките, глосите, коментарът-искрено преструваща се скромност? Като коментар са започнали впечатляващи съчинения. Чрез оформлението желаем да се присъединим към традиции в усвояването/преобразуването на знанието.

И последно, но само по ред - показалците; направихме само именен и добавихме бележки (неравностойни) за авторите. Показалците, не е ли очевидно, улесняват достъпа, усвояването на академичната книга. Колко съм бил благодарен на подробни показалци. И двамата имаме (различен) опит с показалците, за първата читанка показалецът е изработен от Ирина, при втората работихме тримата с Надежда Ляхова. За предпочитане обаче е по-голям екип с цел оптимизирането на дейността и съответно - на резултата. Възхитително нещо са предметните показалци, позволяват ти да четеш книгата мрежово, чертаейки разнообразни маршрути. Все към този помощен и безценен апарат могат да бъдат данните за размери, материали, датировка, местонахождение, сигурно или предполагаемо авторство при художествени произведения. Нали върху страницата на книгата (албума, каталога) фреската, заемаща цяла стена, и миниатюрата от няколко сантиметра изглеждат еднакви; ако ни е по-важен детайлът, ще го направим по-голям от цялото, данните за размера частично възвръщат усещането за оригинала.

Та това са все знаци на уважение към потенциалните читател(к)и, знаци за съществуване на възможна среда, към което твой текст добавя, променя, критикува, но без тази среда книгата ти изобщо нямаше да я има. Книгите (вкл. мои), които завършват с последната страница на основния текст, ми изглеждат затворени, като да настояват на своята самодостатъчност. Разбира се, има паратекстове (посвещение, обръщение към читателя, предговор, послеслов), които „прекръчват“ отвъд и привидната, и реална обособеност на книгата. Много от пропуските в читанките, които могат да се изтълкуват като недостатъчна комуникативност или отговорност, нямаше да ги има, ако ние не се правехме и на езикови редактори, каквито не сме. Затова сме изключително благодарни на коректорката Росица Николова. На книгите им личи за кого са предназначени и заради какво написани, издайническа работа. Надявам се и на читанките да им личи, че са изработвани заради възможни читателски среди тук в България. Помогнаха ни много хора - в НБУ доц. Цвете Лазова за първата, Борис Данаилов за втората.

Мисля, че книгата като изделие представя характеристиките на средата, към която принадлежи, а не само уменията, желанието и средствата на автор и издателство. Изобщо, бива да се разкаже как изглежда или иска да изглежда една академична среда през наличието/липсата на показалци и бележки, през паратекстовото. Да се задоволим ли с това съкратено обяснение?

И. Генова: Промените обичайно стават встрани от очакванията. До този момент имам частични наблюдения върху реакции към двете публикации - най-вече от читатели-литератори, хора, които са се занимавали повече с текстове, отколкото с образи². Това за мен е симптоматично - след обратата към текстове, „textual turn“ (W. Mitchell), у пристрастените към визуалното, послед-

ва обрат към образи (визуални), „visual turn“, у изследователите на текстовете.

У нас изобщо реакциите към публикации на български език са забавени. Аз самата рядко успявам да напиша за книги, които са ми важни. Но те неминуемо стават места на референции. Досега не съм срещала в публикации у нас позовавания на текстовете от читанките, освен в студентски работи.

Студентите като читатели срещат трудности със ситуирането на текстовете сред вече усвоените знания. Многобройните референции вътре в самите статии/студии изявяват контексти на тяхното създаване и функциониране, които са различни, чужди. Това е и част от нашата с Ангел роля - да проследяваме заедно със студентите позоваванията, да „раздипляме“ текстовете и така да ги правим по-достъпни. Нужно е време и интерес и от двете страни. Обяснителните бележки (редакторски) и кратките справки за авторите не са достатъчни.

На нас самите ни беше нужно време и работа „около“ текстовете (много повече от публикуваните), за да се ориентираме относно средата на въздействието им и възможностите за усвояване у нас в този момент. Затова и реакциите са ми важни.

Сякаш най-лесно се възприемат текстовете за конкретни произведения. Представяли са ми много добри учебни реферати върху „Бар във Фоли Бержер“ от Тимоти Дж. Кларк, „Въпросът за екологичната естетика“ от Жак Ленар (върху примера на рисунки от Виоле льо Дюк и съвременни инсталации), а през тази учебна година - две работи върху „Интерпретация без изображение или как да се гледа „Придворните дами“ (Las Meninas) на Веласкес“ от Светлана Алперс. Но и това обобщение е условно, защото със студията на Глеб Поспелов „За движението и пространството при Сезан“ все се получава някакво неразбиране, макар и да обсъжда конкретни работи. И още - когато избират текст за реферирание, повечето студенти се ориентират по обсъждания художник/творба, а не според критическия подход, който им е най-привлекателен. Второто би изисквало да се запознаят с няколко текста, преди да изберат.

По-трудни са текстовете, проблематизиращи експлицитно писането за образа - за изкуство, класическо или съвременно. Дори статията на Анджей Ту-ровски, която би трябвало да ни е близка с плодотворната „неопределимост“ на „другата“ Европа³, се оказа трудна поради липса на знания за конкретността (художници, тенденции, но също и исторически събития). Възниква необходимост от препратки към други курсове, функциониращи в програмите.

Ето че стигаме до въпроса ти за контекста (образователния) - този път не за функционирането на текстовете другаде, а за усвояването им тук. Успешното обсъждане и възможна ефикасност на всеки от тези текстове, колкото и да е малък по обем, минава през възгледи и познания от различни области - философия, история на изкуството, литература и т. н. Оттук и необходимостта и сложността за разполагане във или програмиране на съответна среда от курсове.

Всъщност средата се променя и няма отчетливи очертания. В условията на нов информационен бум среда, контекст не може да съществува, без да се проектира и другаде. Тази ситуация е осезаема и за студентите - с Интернет, но също и с мрежата за междууниверситетски обмен „Еразъм“. Те имат шанс

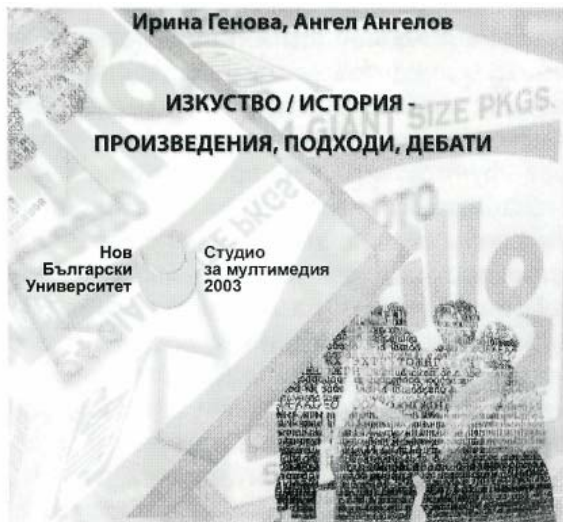
да изпитат другаде усвоеното тук, да проверят тук валидността на „избраното“ от световната мрежа. Предизвикателства на нестабилните контексти...

М. Ф.: Определяте книгите като „читанки“. Това е жанр, свързан с началното училище, но не се използва по отношение на университетското образование. Защо избрахте такова определение? Защо не например „сборник“?

И. Генова: „Читанка“ е помагало с текстове за обучение по български или друг език. Думата е свързана с „чета“ и „читател“. На гръцки език съответствието е „христоматия“ (от chrestos - „полезен“ и manthano - „уча“)⁴. На английски „reader“, което означава и „читател“, и „сборник от четива“ едновременно. На френски език няма съответствие, произхождащо от глагола „чета“. Etc.

Помагала с текстове за обучение са нужни не само в началното училище. От употребата на думите в гръцкия или в английския език става ясно и по-широкото използване на самите помагала. Не зная защо на български език „читанка“ се отнася само до първи клас, а „христоматия“ - до по-високи степени на образование. „Сборник“ е някак неутрално - ясно е, че някой го е „събрал“, но няма означаване на образователната идея, на упражнението по четене/прочити.

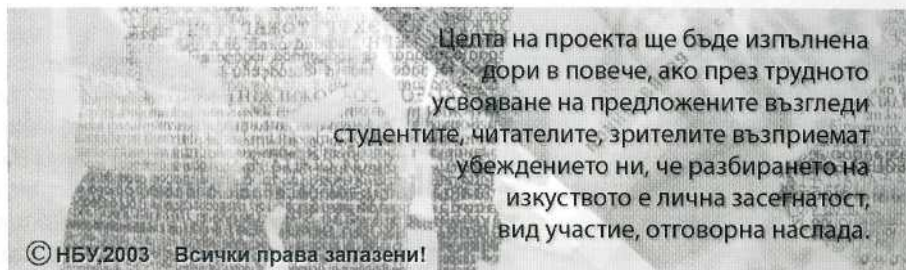
Назоваването „читанка“ в нашия проект може да се приеме и като „намигване“ спрямо употребата на думи, отнасящи се до образованието, в българския език. Може и, подобно на „advanced reader“, да назовем изданията „читанки за напреднали“, за да няма смущения относно предназначението и образователната степен. Има и друго - в читанките за начално обучение, както казваш, образите (картинките) улесняват усвояването на грамотност и възприемането на текстовете. В нашите по-сложни читанки образите и текстовете си партнират, поне по замисъл, а усилието е към усвояване на визуална грамотност. **А. В. Ангелов:** Ами читанка, понеже се проявихме като читател(к)и; с годините усещането ми за необразованост става тревожно, подбирайки, четеш целенасочено и повече, та докато ги съставяхме, се образовахме в



проблематика, която ни се струва актуална; надявахме се, че и за други може да е така. Получиха се читанки за напреднали. Образоваността не е цел, а средство; повечето от авторите в читанките демонстрират висока способност за виждане (способността да виждаш навярно е сходна с тази да чуваш, да четеш) и едновременно за възсъздаване на средата, която образът е формирал, върху която е въздействал или е изпитал въздействие; образът като средо-

точие и пораждане на социални сили. Образоваността е заради формирането на нагласи, чието прилагане преобразува самата образованост. Това последното ни е важно - опитът за (само)възпитание в критическо усвояване/гледане, това, което Ирина тематизира като „визуална грамотност“⁵.

В книга, осмисляща визуалността, изображенията са равностойна различност спрямо текста. Не искахме размишлението да се разпорежда с тях, поне в избраните текстове това не се случва, защото вярваме, че взаимното въздействие - приближаване към непостижима цел - между визуален



образ и тълкуване е за предпочитане пред доброто желание образът да бъде подчинен на теория, заета от другаде. Това е, което по А. К. Данто може да се нарече „обезправяване на изкуството“. Ето защо подбрахме повече изображения, отколкото има или са публикувани в оригиналите. Какво се вижда на тях е въпрос, на който унило отговарям, че поради недобрата хартия, се вижда малко. Затова пък несравними като качество и много, много повече „картинки“ има в компактдиска, изработен заедно с Виктор Захариев в мултимедийното студио на НБУ.

Струва ми се, тенденцията към визуализиране е силна, внушенията на образа дори в академичната среда вече се съревновават с (и изместват) възприемането на словото, с въздействието на текста. Опитът да се ограничи езикът отдавна е в ход чрез компютрите и компютърните специалисти - това, с което те най-малко се занимават, са текстовите програми. Във fashion style списанията, високотиражни, словото отдавна изпълнява поддържаща роля.

М. Ф.: Въпреки че имат позитивни учебни цели, „читанките“ изхождат от една негативна теоретическа линия, върху която се обляга вашият образователен и издателски проект. Тя е свързана с твърдението, изказано в Хегеловите „Лекции по естетика“, че „изкуството е и остава нещо отминало за нас“, което е обект на дискусията от 80-те години насам - дискусията, която поставя под съмнение методите, според които се изучава и преподава изкуството, както и самото понятие за него. Твърдението обикновено се интерпретира като постановяващо края на изкуството, което от своя страна събужда недоумения от типа: „Как така? Нали изкуство продължава да се създава?!“. Мисля, че Хегел по-скоро е имал предвид, че изкуството вече няма онази роля и значимост, която е имало преди. Усещам в текстовете, включени в читанките,

неспокойствие, притеснение, дори кризисност по отношение на хипотезата за това, че изкуството може и да принадлежи към миналото, т. е., че е исторично. Толкова ли силна е все още сред хората, занимаващи се с изследването на образа, идеологията за вечността на изкуството?

И. Генова: Към „миналото“ могат да бъдат отнесени понятия, но не и създаването/интерпретирането на образи. Те са част от човешкия опит - интелектуален, емоционален, религиозен, етически. Ролята и значимостта на този опит, независимо дали винаги е бил назоваван и дали все още го наричаме „изкуство“, не могат да бъдат отменени.

Статии и откъси от книги в читанките дискутират „изкуство“ и „история“ като понятия с определени употреби. Такива са например подбраните текстове от Ханс Белтинг, Светлана Алперс, Артър Данто. Най-общо и схематично - поставени са под съмнение възможностите и ефикасността на тези понятия в интерпретациите на визуални образи днес (в образователните институции, музеите, съвременните творчески практики). Нашият проект е в перспективата на този дебат. Читанките са съставени с идеята да представят различни (някои) възможности. Ако идеята им беше в полето на историята, би трябвало да предложим текстове за определен период, тенденция, кръг от автори и т. н.

Теоретическата линия на проекта - образователен и издателски, която ти търсиш да определиш, е линия на промяна, различия/нестабилност на контексти, а не на негативизъм („негативна“, както я наричаш). За въздействието на образи никой не се безпокои. Онова, което тревожи, е не „дали“, а „защо“ въздействат. В какво се състои „властта на образа“ (по Луи Марен). Различни идеологии се стремят да присвояват въздействия, да „(пре)подреждат“ образи, да налагат свои единствени тълкувания. От десетилетия и всеки път се отменят/предефинират класификации и йерархии. Съмнението във валидността на „Историята“ е плодотворно. Този тип „криза“, преживявана многократно, ме интересува.

Не бих избрала за обсъждане обаче текст, който се занимава с невалидността на конкретна работа. За мен голямото предизвикателство са въздействащите, валидните в различни контексти, засягащите ме днес образи. Така е и за създателите.

М. Ф.: Проблематизирането на понятието за изкуството, което предприемат „читанките“, засяга и стратегиите, по които изкуството бива ис-торизирано, поставя под въпрос дисциплината „История на изкуството“. Но вие не се отказвате от историята. Към такова заключение води заглавието „Следистории на изкуството“ - истории след историята на изкуството. Другото заглавие - „Разказвайки образа“ - също съдържа идеята за история, доколкото разказването е начин за представяне на историята. Освен това в предговора към първата „читанка“ вие пишете: „Основен проблем е дали визуалността предоставя възможности за различен достъп към историческата проблематика“. Защо историята все пак продължава да бъде ценност за вас? Как тя се прилага в преподавателската ви дейност?

А. В. Ангелов: В читанките и в другите ни преводни публикации⁶, намерението беше да се представи малка част от съвременното разнообразие в тълкуването на историческото изкуство, както и прехода от история на изкуството към истории на образа. Има различни позиции, нашата е на страната на историите, съвременното и актуалното ни се струват по-проницаеми чрез историческо тълкуване, както и обратно - историческото, с което избираме да сме в отношение, е съвременно. В съвременното изкуство, или да кажа - в съвременните художествени практики - най-близко ми е онова, което придава на актуалността времевост, дълбочина и обем (така да свързва времето с пространството), в която отекват/присъстват и други времена/познания. Спомняш ли си, след предишно наше интервю с теб излезе публикация, озаглавена: „Против историята“, като да потвърди (чрез отрицание) актуалността на мисленето за историята. Ако историята се представя само като власт, това е идеологическо внушение.

Да те попитам в личен план: не те ли интересува дали имаш жизнена история, пък били те и повече от една, или всичко са само разсипани мигове? Дори и да е така, не предпочиташ ли да придадеш известен смисъл на случващото се, заради смисъла е нужна историчността.

Проблематиката за края на историята на изкуството, макар да предхожда известната статия на Франсис Фукуяма, е позната в по-тясна среда. Именно тази проблематика направи невъзможни познатите (поне от средата на XVI - Вазари, ван Мандер, Белори, Винкелман и т. н. - до 80-те години на XX в.) съотнасяния между история и изкуство, така че свързването между двете престана да изглежда естествено. Прилагането на идеята за „смъртта, края“ към изкуството (както и всички обсъждания за края на историята, за следисторията) приключи един тип история, но не и историчността; откри възможност за различни истории, както и да се мисли върху това - дали самото изкуство е история. Размишленията за края на историята на изкуството съсредоточиха също така вниманието върху безпокойства за края на изкуството (има го още във второто издание от 1568 г. на „Жизнеописанията“ на Вазари), подтиквайки ни да историзираме самото понятие за „край на изкуството“, а и психосоциалната атмосфера, в която то се появява. Няма да преразказвам обаче „Следистории на изкуството. Един коментар“⁷.

И. Генова: История, разказване и визуален образ - въпрос за тяхното отношение. Историята на изкуството като дисциплинарно занимание многократно „започва отново“. Различни тенденции и школи създават нови парадигми -биографията, иконографията, стилът и формата, социалната история, психоанализата са поставяни във фокуса на изследвания.

В преподавателските практики днес тези различни тенденции се явяват едновременно (в зависимост от възгледите, опита, уменията на всеки преподавател) и когато са отчетливо изявени, създават среда на плодотворен еklektизъм. Времето на „школите“ е отминало. Заниманията с изкуство - интерпретация/създаване, които взаимно се проникват - днес не са дисциплинирани от една строго определена теория и метод.

Разказването на истории, преди да бъде дидактика, е средство за предаване на опит. За да бъде споделим и споделян този опит, е нужно той да засяга и разказващия/пишещия, и слушащия/четящия. В това отношение литературата и историята имат общи основания - да мислим за Библията. Когато през XVIII и XIX век се обсъжда „историзмът“ на Рембранд⁸, се има предвид представянето на библейската история.

Ако ти питаш за „Историята“ (при нас е „след-“ и няма определителен член - „следистории“) - добре е да кажеш какви са твоите предварителни убеждения и представи. Извън образователните принуди аз чета разказ, роман, биографично повествование, пътепис, защото очаквам/откривам в тях нещо, с което мога да свържа своя опит, да се идентифицирам, нещо, което ме засяга. Писането за художествени произведения, за визуални образи винаги е било занимание между литература и история.

Споменах вече сложния текст на Поспелов за пространството и времето у Сезан. Проницателни и въздействащи са и редовете за картини на Сезан в писмата на Рилке до Клара Вестхоф от 1907 г. Бих ги чела отново - през тях сякаш усвоявам образите по различен начин, може би по-задълбочено. Необходимостта да прочита/да напиша е желание за споделяне на опита с визуалното.

Преподаването е също предаване на опит по отношение на визуалното. Успехът му зависи и от двете участващи страни. И преподавателите, и студентите трябва да са били/да се чувстват засегнати от конкретни образи, за да имат нужда от споделяне, от истории, от разкази.

Колко дълъг може да бъде един разказ? Различно. В нашите читанки сме предложили един много дълъг (при това със съкращения) - „Бар във Фоли Бержер“. Светлана Алперс представя тезата, че произведението на изкуството е „откъслек от история“. Гледането - разбиращото гледане, е занимание, което изисква много време. Разбиращото разказване може да проследява дълги линии на свързвания.

Днес това обстоятелство не се е променило въпреки динамиката на ежедневната информация. Заниманието с образи е „люксово“ навярно и поради тази причина. То предполага инвестиране на време, интелектуална и емоционална енергия, без да води до продукт с ясни функции. Отговорът на въпроса „За какво служи?“ не е директен. Нужна е обществена среда, която е готова и има необходимост да направи тези инвестиции - за гледане, разказване, създаване на образи.

Случвало ли ти се е в музей, изложба, градско пространство да се доближиш до група с гид, за да чуеш откъслек от разказ - как, какво може да се говори за тази картина, инсталация, сграда. Имам впечатлението, че най-интересни за публиката са издания за изкуство, които съпровождат репродукции с кратък разказ за работата, който може да бъде тълкуване на сюжета, анализ на стила и формата, история на притежанията и т. н.

Историите (в множествено число) са ценност, не само за нас, защото ме свързват с опит, който неизмеримо надхвърля моите пространствени (телес-

ни) и времев и (на живота ми) граници. По този начин те добавят качество, остойността личния опит.

М. Ф.: Като че ли обаче голямата история на изкуството продължава да ви привлича, въпреки че се дистанцирате от нея. Повечето текстове, включени в „читанките“, обсъждат, макар и по начини, несвързани с дисциплината „История на изкуството“, класически, канонични творци и произведения: Ботичели, Веласкес, Дюрер, Пусен, Сезан, Моне, Курбе, Рембранд, Тициан, Дега, Пикасо. Смятате ли в следващите „читанки“, ако сте предвидили такива, да отделите повече място на съвременното изкуство, изкуството след историята на изкуството?

И. Генова: „Класически“ изисква определение „що е класика“. За „канонични“ бих те попитала кой канон имаш предвид. Можем да приемем, че изброените от теб имена са безспорни днес, но не винаги е било така. В определени периоди повечето от тях са били извън канона. Според Андре Малро например Рембранд е единственият, който никога не е бил подлаган под съмнение. Или, ако искаш - който присъства в различни (всички) канони.

Каноните се градят (и разграждат) от идеологии - това наблюдение днес звучи банално. Впрочем дисциплинарното занимание по история на изкуството, от възникването му в епохата на Просвещението до времето на „краищата“, никога не е съществувало като единно. То е мислено като единно само в рамките на определена идеология, обвързано със специфичен канон. Но канонът на социалистическия реализъм съществува по едно и също време с канона на западния модернизъм. Като резултат в края на 1950-те и началото на 1960-те години ни се предлагат две различни истории на XIX век например. Днес и двете ни изглеждат непривлекателни.

Вълнуващият въпрос е „Защо ми въздействат определени образи, преди да знам каквото и да било за тях?“. Такива образи и техните истории продължават да ме привличат. Изкуство „след историята на изкуството“ за мен не означава хронологически създаденото след дебатите за „краищата“, т. е. това, което ни е съвременно, а онова, което оказва въздействие и поради това е интерпретирано след/извън парадигмата на единствената История.

А. В. Ангелов: Ако областта беше философия, щеше ли да ни питаш: Що се занимавате с Аристотел, Плотин, Бърк, или във философията това си е похвално саморазбиращо се?

Да пренебрегнем, тук, разликата между канон и класика, чиято укрепеност беше разтрошена през 90-те години от безчет критически гаубици, и у нас. Едва ли обаче вниманието, на което се радват художници като Веласкес или Рембранд, е само защото съществуват институции, които ги налагат като важни, а не и защото са създали творби, които излъчват сила, въздействали са върху поколения художници и зрители, преобразили са разбирането за човешкото.

Допускам, че усилията да се разтълкуват произведения като напр. „Придворните дами“ ("Las Meninas") и „Предачките“ ("Las Hilanderas") се подновяват, защото в тях присъства Загадката на човешкото; тук - на сътворяването (вдъхновение, божествена искра, занаят), на (не)променимата йерархия във взаи-

моотношенията, на при- и отсъствието, на пространството, традицията и т. н.

Класически и каноничен, както казваш, може да означава единствената и голяма история на изкуството, на Западното или националните истории на изкуството, сравнявани с образа на Голямата история. Тази подредба особено от 80-те години на ХХ в. не можеше да се поддържа повече, което не означава, че писането и разказването на истории е архаично занимание. Нали сега смисълът е да няма една традиция, история, канон и класика, да мога да избира какво да разкажа, съзнавайки едновременно, че напълно свободен избор нямам. Свободен съм да обособя разновременни (хетерохронни) среди, без да спазвам изискванията за последователност (или синхронност) на време, място и общност или без да прибягвам непременно до типологията. Класическото изисква общност, която да го идеологизира като вечно, неоспоримо, спояващо общността. Ако изборът е личен, а не представителен за национални, етнически, религиозни общности, то този избор трудно може да бъде определен като класически или каноничен.

Но „класическото“ може да бъде превърнато и в красив, хармоничен, безпроблемен свят с предимно търговска и туристическа стойност, от който да се живее добре. Където го има; което навярно неопровержимо доказва съществуването му. Търговската и туристическата употреба на класическото експлоатира копнежа ни за вечност, за устояване на времето; ето, тя - сградата, фреската, скулптурата са пред нас, както са били векове наред. Визуалната (както и музикалната) „класика“, била тя модерна или предмодерна, лесно се превръща в безпроблемна декорация, във фото/фоно/тапет, галещ око/ухото. Не мисля, че това е само отрицателно.

Тя нека да си функционира така, без принуда към проблематизиране, но в един университетски курс бива да се знае, че красивата „класика“ се е създавала в поле от напрежения и че приеманото сега за класическо е било авангард (казано с модерен термин), антитрадиционно, заличаващо сегашно и минало. Нали тъкмо това обосновава Тимоти Кларк, че „красивият“ „Бар във Фо-ли Бержер“ крие социална конфликтност, която е затъмнена чрез започналото (и за България) от 60-те години на ХХ в. общо харесване на „(пост)импресионизма“, защото спрямо следващите агресивни намеси на авангарда, (пост)импресионизмът е станал исторически приемлив, превърнал се е в украса, което постепенно се случва и с част от по-късния авангард. И все пак в картината на Мане има красота, която не може да бъде обяснена само чрез социалната конфликтност.

Променящото се визуално сътворяване на човешката сложност е привлекателен предмет за занимание. Опитвах се да обоснова защо „класическото“ може да бъде съвременно и обратно - съвременното - да е „класическо“. В тези работи можеш да видиш обсъждани като еднакво „класически“ и съвременни Ляхова, Велев, Файнингер и Фрийдрих, Голциус.⁹ Усещането за безкрайност е това, което може да превърне един визуален образ, текст, форма, каквото искаш, в „класически“. Ако понятието за класика има някакво основание, то би трябвало да е в това мощно излъчване/присъствие на човешкото, което ни за-

сяга и би могло да ни вдъхновява. Тогава целта на общуването с образите ще е вдъхновението, завладяването, на която цел може да служи знанието за тях.

М. Ф.: Заедно с историята на изкуството „читанките“ внасят съмнения и в неговата теория. Те странят от текстовете, които биха могли да се нарекат „теоретични“ в традиционния смисъл на думата. Теорията присъства в тях като свързана с конкретните явления в изкуството, които обсъждат те, т. е. тук става въпрос по-скоро за една минимализирана, „частна“ теория. Такъв ли статус отреждате на теорията във вашите изследвания и преподаване? Този въпрос живо ме интересува, тъй като касае областта, в която се опитвам да работя - теорията на литературата. От двадесетина години насам в литературознанието има силни антитеоретични настроения. Мисля обаче, че трябва да бъдем по-добронамерени към теорията. Тя е език, на който може да се говори за процеси, надхвърлящи рамките на отделното произведение. Опасността е този език да излезе от своята контекстуална и ситуативна ограниченост и да се натовари с претенцията за общовалидност. Тогава той става тоталитарен. Друга опасност е да не възникне убеждението, че този език в собствените си предели може да роди истината за произведението. Тогава теорията престава да взаимодейства със своя обект - литературата, изкуството - и се превръща в самозатворено, самодоволно и в крайна сметка - в безсмислено занимание.

И. Генова: Този въпрос не го разбирам. Не мога да открия мотивите за формулирането му. За мен подобрите текстове са теоретични и общото помежду им е тъкмо ясното заявяване на основанията за писането, за един или друг избор на позиция на пишещия. Не мисля, че тази теория е „минимализирана“ или „частна“. Спрямо проекта ни по-уместно би било да говорим за ефикасност на теориите. Идеята е да бъдат представени постижения, но също и ограничения, и то в интерпретации на въздействащи работи.

Друга възможност би била изложения на теории да са съпътствани от илюстративни примери. Но дали „статусът на теориите“, по думите ти, в този случай би бил по-висок? И на какви теории?

До появата на фотографията образите въздействат неотделимо от тяхната материалност и предметност - тяхната въплътеност, за разлика от словесните изкуства. Подходите на интерпретация са ориентирани и към тази неотменима особеност. Общи, да кажем, фигури могат да се търсят на нивото на иконографията. При началата на самоосъзнаващото се абстрактно визуално представяне¹⁰ увлечението е по обща теория на цвета (да си спомним Трактата за цветовете на Гьоте, около 1810 г). Към края на XVIII век се изучават вибрациите на звуковете и хроматичните вълни, техните възможни съответствия, графичното им представяне. Други възможности за общи наблюдения дават изследванията на рецепцията - зрителна и психична. Общи теоретични предпоставки биват заимствани и от литературни теории. Така например възприемането на картината бива уподобявано на прочит. В първата читанка образец в тази насока е текстът на Луи Марен „Прочит на една картина от 1639 по писмо от Пусен“. Но

ето че пак стигаме до конкретна работа и тълкуването ѝ - не мисля, че това прави теорията „частна“.

М. Ф.: От „Следистории на ИЗКУСТВОТО“ към „Разказвайки ОБРАЗА“. В „читанките“ понятието „изкуство“, изпълнено с твърде много история и теория, ставало обект на много политически и идеологически употреби, се измества от едно друго понятие, което изглежда по-неутрално - образ. Какви перспективи пред вас и вашите студенти разкрива това понятие, какво го прави по-предпочитано?

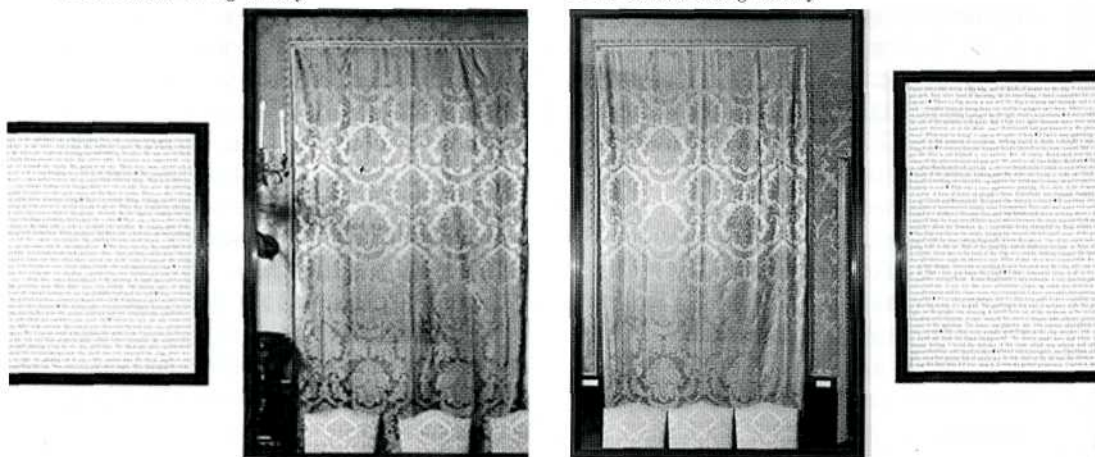
И. Генова: Изкуство или образ - питаш каква е перспективата. Перспективата е разширителна. Днес в специализираните книжарници в Европа и САЩ щандовете за фотография и мултимедия конкурират тези за история на изкуството. „Фотография и описание“ е темата на един от текстовете във втората читанка - този на Ерик Мишо: какво се случва с текстовото описание на визуални образи и гледки след разпространението на фотографията. От друга страна, образи има и в литературата. Пейзажът в изкуството и в литературата на модерната епоха е темата на семинара на Жак Ленар през последните две години¹¹.

Наскоро гледах изложба от инсталации на Софи Кал (Sophie Calle). В един от проектите ѝ, от 1986 година, тя пита незряци по рождение хора „Какъв е според Вас образът на красотата?“. Следвайки разказите им и наред с тях, поставя фотографии и репродукции на тези образи. И друг проект - в музея на Изабела Стюарт Гарднър (Isabella Stewart Gardner) в Бостън през 1991 година скриват за известно време няколко от най-известните живописни творби. След това Софи Кал се обръща към постоянни служители в музея с молба да ги разкажат.

Сам виждаш как опитът обвързва разказ и образ. Работите на Софи Кал в крайна сметка се представят като книги и предизвикват желание/могат да се разказват.

*Софи Кал, Последен поглед... Рембранд,
„Далмата и господинът в черно“
1991, Donald Young Gallery*

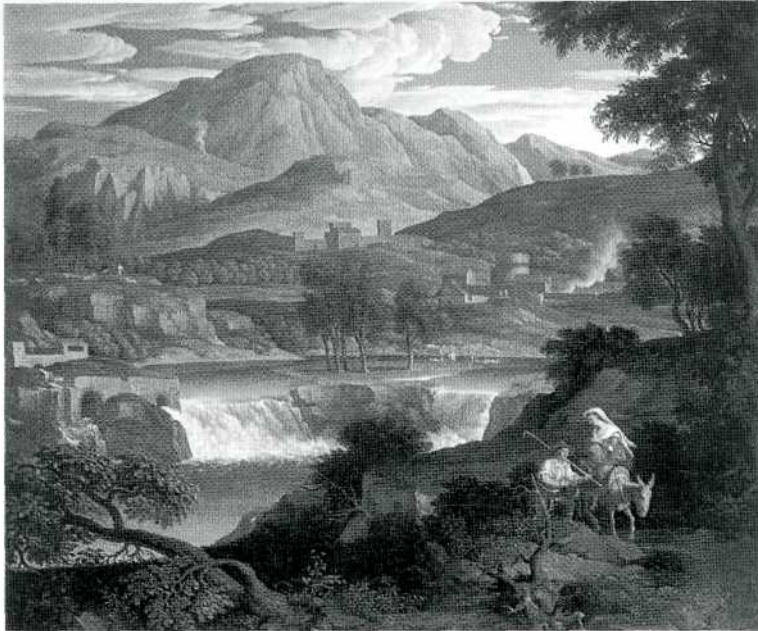
*Софи Кал, Последен поглед... Рембранд,
„Бурята в морето на Галилея“,
1991, Donald Young Gallery*



М. Ф.: Но образът не е само понятие, а и конкретно присъствие в „читанките“. Текстове, включени в тях, са съпътствани от изображения. Именно „съпътствани“, а не илюстрирани, защото мястото, отделено на образите, е достатъчно голямо, за да се заключи, че те имат самостоятелна роля. Че могат не само да потвърждават казаното в текстовете, но и да му противоречат. Самите „читанки“ като оформление приличат повече на албуми, отколкото на книги. Сякаш има опит да се ограничи езикът. Сигурно се чувствате не много уютно сред традиционните хуманитарни дисциплини, които са езиково и текстово ориентирани. Как се формира отношението между думите и образите в процеса на преподаването? И каква е вашата сфера? Чух те веднъж, Ангеле, да казваш, че твоята област не е наука...

А. В. Ангелов: Нужно ли е всяко знание да се стреми да бъде наука, за да легитимира себе си като академично? Пък и не знанията сами по себе си, а вярата, че те могат да преобразуват нагласи и поведения, изглежда, е основното. Преобразуването (но то не е преображение) може да се сбъдне както чрез математическото знание, така и чрез хуманитарната ненаучност. Докато следвах, харесвах лекции, книги, чрез които възприемах знанието и като обещание, съответно Университетът се превръщаше в храм (каквото е и внушението на представителната част от Ректората на СУ „Св. Климент Охридски“). Предпочитам знание, чиято цел е да ме (ни) доведе до въодушевление/въдъхновение и което не се изчерпва в аналитична или критична строгост или пък в натрупване на факти. Знание, което ни обещава, че можем да постигнем в поведението си нашето неотчуждено, повишено аз; знанието, чиято лична и социална калокатия е непостижима, все пак може да ни служи като ориентир. Нали обещаното се явява тъкмо защото не съществува, а съществува неговата различност. Изобразяването на поклонението на влъхвите (царете, пастирите) е обещание; не съм убеден, че трябва да съм снаряжен с много технически знания, за да почувствам, че отличията на света - власт, богатство, но също и възрастта (знание, опит) се покланят на беззащитното начало на живота, на надеждата, бързото и любовта, защото действителността е заплаха и несигурност. И по сходен начин при „Бягството в Египет“.

Не е нужно да има религиозен сюжет. „Ще си откънеш, почакай,/ скоро и ти“ (Warte nur, balde/ Ruhest du auch - в „Нощна песен на странника“). Скоро, но не веднага и всъщност никога, освен в смъртта и в онези мигове, които са й подобни и противоположни, защото принадлежат на живота. Утеха и невъзможност е обещанието, но тъкмо поради невъзможността то е пъте-водна звезда (както в Матей 2:2-11); ако възприема знанието и като религиозност, различаващото се би придобило нюанс на угризение, би било подтик към друго поведение. Представяш ли си незнанието да би било и прегрешение? И рекламата е обещание - за щастие чрез продажба. Трябва ли да преподавам за рекламите само защото ги има? Или по-добре е да преподавам за обещаното, понеже го няма?



*Йозеф Антон Кох,
Водопади при Субяко,
м. б. п.л., 58 x 68 см, 1813,
Берлин, Nationalgalerie*

Хуманитарните дисциплини, както и всички други, не са просто концепции, а най-вече институционални структури и човешки среди, в които можеш да се чувстваш и (не)уютно. Упражнявано в институции, знанието или вярата ще са бездруго и средство за възсияване по йерархията; защото по-голям пагон/сан - по-истинско знание и по-силна вяра .

Не е възможно, дори да се старая, да остана само при предмета, който обсъждам, особено там, където семиотичните посредници са различни, както е в отношението между слово и образ. (Бих искал да кажа между тълкуващо слово и тълкуван образ, но по-вярно ще е, че те взаимно се тълкуват.) За предпочитане е да назова подхода или теорията, които споделям, същевременно съзнавайки, че в изказването ми ще има твърдения и внушения, които не искам да присъстват, не ги подозирам, но те разместват, уви, позицията, върху която стоя.

Казваш „частна теория“, свързана с конкретността, да, така. Историята на изкуствата, преизпълнена с ценено знание за подробностите, не е нито философия, нито естетика. Навярно у историка на изкуството (дори повлиян от някаква философия) продължава да живее нещо от познавача и колекционера, от знаещия любител на материи и форми, чието пъстро разнообразие (и изработване) омагьосва не само сетивата, но и мисълта. Предмети и форми, които са самите себе си и своята отвъдност, своето отрицание - действителност безформена и безпредметна, от която са отдялани. Отрицанието на предметното, на формата обаче никак другояче не бих могъл да позная освен чрез оформените материи. С очевидност това, което казвам, може да се отнася за

предмети (и ситуации), които не претендират да са изкуство, и обратно, форми и действия, представяни за изкуство, да засвидетелстват само своята вещна или виртуална наличност. Промяната от история на изкуството към истории на образа засяга както обектите, така и посредниците и начините на тяхното изучаване, тъй като изкуството е само част от представянето, изобразяването, оформянето. Противоположното твърдение би било, че всеки образ и форма са изкуство.

Ако образът ме засяга, ако ми въздейства, едва ли е решаващо дали той е изкуство. Да си послужи с пример, който ме подтиква към гледане/тълкуване - свързаност. Компютърно обработено изображение, имащо сходства с рекламните, на което се вижда надпис *vanitas*, женско лице, сладоледена маска (отливка) от същото лице върху поднос с плодове.¹² Подносът, дали за да напомня за възможна барокова стилистика, е съставен от кобилични извивки, в които правата (правилността?) само ограничено бива допусната и, противно на характера си, подкрепя лъкатушещата линия на подноса (на живота?). Имаш ли търпение да ти разкажа за бароковата *concordia discors* (сговаряне-то на разногласията) чрез формата на този поднос? Бягащите линии на плоскостта (масата) се събират в дълбочина под прав ъгъл (макар и той „да проявява“ колебание да е съвсем прав), върху който е опрян и противопоставен овалът на лицето, то пък отекващо в овала на маската, чиято релефност се противопоставя на плоскостта на масата, но се сговаря с формата на подноса; всичко това да го подредим ли към сговарянето на несговорчивото? „Сго-варяне на разногласията“, да избира този превод, ме води към това, че в барока има различни позиции, те са в едно пространство и е възможно, акустично, да се чуят, да се убеждават, ако не да се убедят - потенциално реторична, култура на говоренето е барокът. Излагат се/слушат се мнения, поединично, вкупом - *concerti grossi*. Реторични биват жестове, мелодии, цветове, думи, всички те внушаващи/защищаващи своите позиции. Култура на внушение и знание едновременно; и на чудото. Какво се внушава и какво да се знае? Че тематиката "*vanitas*" е репрезентация, красива, на възможно морално изследване?

*Надежда Олег Ляхова,
Vanitas, 1999
отливка от лицето на автора
в действителен размер,
сладолед, плодове*



Или съвсем не е необходимо да зная, защото образът просто обещава утеха лице в лице с пищната тленност, собствената? Сочни, разрязани плодове ограждат маската, докато главата и раменете излъчват неравномерно сияние. Изчезването е възсияване. Дали да зная какво е *metemto mori*, или просто да споделя копнежа по освобождаване от формата, от тялото, внушени тъкмо чрез тяхното „красноречие“?

Ако ме чуваш, правя вариации на темата за отвъдността, явена в отсамното и непознаваема без образа, без тела и форми. Все пак това не е теория, а нагласа, която дори, възгордял се, да искам да приложа навсякъде, съпротивата на материала ще ме смири. Ето, обобщавам аджамийски, че в модерността техническото е самостоятелно, не е зависимо от морални предписания и властва над тях, докато преди модерността техническото, изобретенията, е подчинено на някаква моралност; това обобщение може да звучи привлекателно, но на мен започват да ми идват в главата разколебаващи примери, поради което го изоставям.

Трудността е да постигна сферичната сложност на нещата и да не превръщам знанието и себе си в марионетка на замаскирани цели. Ако съм привлечен от това, за което пиша, а не само от собствената си изява, ако съм солидарен с предмета си, а не го експлоатирам, би трябвало да личи в написаното. Но това са едни големи опитиви.

И. Генова: Напрежението между образи и думи е в опита да се ограничават взаимно, но също така и да си партнират. От най-древните писмени следи до съвременни развити и диференцирани форми на книгата текстовете са не само съпътствани от образи, а и те самите имат образни внушения (калиграфия, йероглифи, арабска писменост).

Нашите читанки са далеч от качеството на албуми - за да се доближат, биха били нужни много повече средства. Във втората книга е цитирано убеждението на Ото Пехт, че „текстът и илюстрацията трябва да се осветляват взаимно“ и „единият не може без другия“¹³. Целта ни в случая обаче беше ако не да са масови, то поне да са общодостъпни финансово. Те също и затова са читанки.

Напрегнатото отношение образи - думи се поддържа също и от средствата за репродуциране на визуални образи, от техническите промени в преподаването - от възможностите за презентации в учебни занимания.

Ето например дигиталната техника променя и качеството на визията, и ритъма на лекциите¹⁴. Тя позволява едновременното представяне на екрана на визуални образи и на текстовите им анотации (не е нужно фактичните сведения - датировка, размери, материали и т. н. - да бъдат изговаряни). Вече не е приемливо преподавателят да изпълни времето за лекция само с поредица от диaposитиви и съобщаване на авторство и данни за тях. В епоха на Интернет това може да направи всеки студент. Сега се освобождава повече време за обсъждане на образите.

Хуманитарните занимания мисля като изследване на човешки отношения. „Защо определени образи ми въздействат?“ е въпросът, който определя интереса ми от времето, преди той да стане професионален. Убедена съм, че този въпрос се отнася до човешкия опит и граници.

Бележки

- ¹ „Демократически преглед“, кн. 39/40 (Пролет Лято 1999), т. 1, 16 илюстрации към тема „пейзаж“.
- ² За първата писаха Боян Манчев, Марин Бодаков, Лора Шумкова. За втората Силвия Чолева направи радиоинтервю, а Лора Шумкова и Марин Бодаков написаха „продължение“.
- ³ Статията се нарича „Феноменът на замъглените очертания“.
- ⁴ Вж. „Речник на чуждите думи в българския език“. Ал. Милев, И. Братков, Б. Николов. С. 1970.
- ⁵ „Разказвайки образа“, с. 217-19.
- ⁶ Във в. „Култура“, бр. 32,13 август 1999, с. 9-12 (подбор на статии от Getty Summer Institute 1998, превод Албена Витанова); Стивън Мелвил, „Искушението на новите перспективи“ - сп. „Изкуство/Art in Bulgaria“, 65-66/1999, с. 9-13; Кийт Мокси, „Хегелианското несъзнавано на историята на изкуството“, с. 221-242, Демократически преглед, кн. 39/40 (Пролет Лято 1999), т. 1 (превод Евгения Панчева).
- ⁷ „Следистории на изкуството. Един коментар“ - „Демократически преглед“, книга 48, 2001/2002, с. 338-68
- ⁸ Джулио Карло Арган. „Първите критични на Рембранд“. В: Изкуство, история, критика. С. 1984, с. 120-126.
- ⁹ Напр. в „Материали, названия, имена“ - „Летература“, 27-28/ 2001, с.47-58.
- ¹⁰ Току-що приключи голяма изложба на тази тема в Музея „Орсе“.
- ¹¹ Във Висшето училище за социални науки в Париж.
- ¹² Надежда Ляхова, Vanitas, 1999.
- ¹³ В статията на Ерик Мишо, с. 177.
- ¹⁴ Колега от Бургундския университет разказа, че когато демонстрирал на лекция дигитална проекция за първи път, студентите ръкопляскали.

