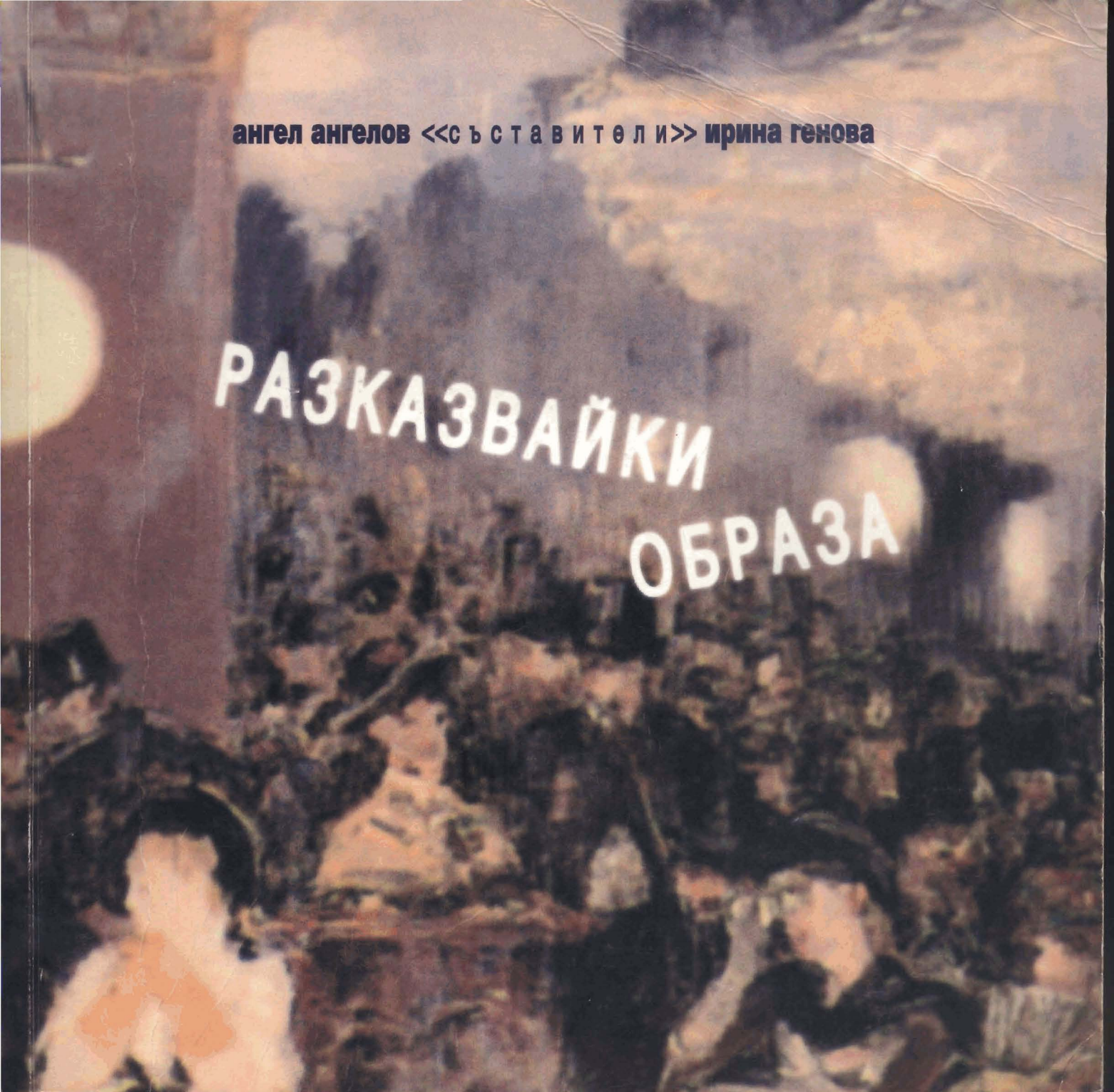


ангел ангелов <<съставители>> ирина генова

РАЗКАЗВАЙКИ
ОБРАЗА



ЗРИТЕЛЯТ - ПРОМЕНИ В СИТУАЦИЯТА. МЕЖДУ ЕКСПЕРТНИЯ ЗРИТЕЛ И ВИЗУАЛНАТА ГРАМОТНОСТ

Зрителят преди фотографията

Ситуацията на зрителя и техниките за възпроизвеждане на образа

Зрителят 8ъб времето на криза (конкуриране, подмяна) на материалността

Виртуални колекции, присвояване на образи. Зрител и user

Границите на тялото и границите на въображаемото. Зрителят на съвременни художествени практики

Между експертния зрител и Визуалната грамотност

Сякаш никога не сме подготвени за образа, който ни засяга. Образът ни се представя като цялост от първия момент и, ако ни въздейства, споделяме времето си за нагласа към него. Понякога протяжността на възприемането променя условията на гледане, движението към образа.

Автентичност и симулация, изкуство и визуална среда, форма и смисъл, предметност и виртуалност, Живопис и обект, рамка и образ и т.н. Участието на зрителя се артикулира в съпоставяне на понятия и заличаването на техните граници.

1. Зрителят в художествената колекция. Преди фотографията

Зрителят практикува заниманието със съзercание (запознаване, любуване, изследване) на творбата. Вероятно зрител, като понятие, свързано с произведение на изкуството, възниква по същото време като самото понятие за произведение. В епохата на Просвещението, наред с понятията история на изкуството, произведение (шедьовър), с появата на публични музеи, влиза в употреба и понятието *Зрител*¹.

Както при театъра, и тук е трудно да се конструира и, поради това, „липсва обща гледна точка, която да обедини различните подходи към зрителя, по думите на Патрис Павис².

Въпреки неопределеността на зрителското занимание с гледане / любуване на творбата (зрителят може да е с различна Възраст, пол, образование, професия, психическа нагласа, мотивация и т.н.) ситуациите по отношение на специфични условия са представими и могат да бъдат сравнявани. Ерик Мишо пише, че „произведението на изкуството прави от всеки зрител обект на опит“³. В това отношение историкът, художественият критик, художникът, лаикът са в сходна ситуация.

Ситуация, в едно от значенията си, е съвкупност от фактори, действащи върху индивид или група, които обуславят модели на поведение⁴. Интерес представляват онези специфични промени в ситуацията на зрителя, които се развиват с възможностите за репродуциране и разпространение на отделения от предмета образ.

Посетителят (допуснатият) до колекциите от епохата на Просвещението, Зрителят на изкуство преди фотографията, можем да наречем „непосредствен“, „сетивен“ зрител, познавач на „предметни“ образи. Да си представим тези експозиции (кунсткамери, студиоли, галерии) от предмети - чудати, редки, красиви, художествени. Тогава, когато те са предложени за разглеждане и любуване на хора извън кръга на самите колекционери, когато стават публично достъпни, предметите трябва да бъдат назовани, по възможност датирани, да бъдат разположени в пространството така, че да улесняват разглеждането, а маршрутът да предлага свързването им в разказ. (Възможно е свързването им по време, автори, форма и т.н.)

Художници, учени, богати любители пътуват, за да разглеждат и изучават ранните колекции в Европа. Заедно с достъпа до художествените колекции в епохата на Просвещението възникват и останалите институции - история на изкуството и художествено образование, автор, произведение на изкуството.

Йохан Йоахим Винкелман (1717-1768), разглеждан като създател на първата концепция за „история на изкуството“, е трябвало да се премести в Дрезден, за да бъде зрител и изследовател на колекциите от антично и ренесансово изкуство и да напише „Размисли по повод подражанието на гръцките произведения в Живописата и скулптурата“ (1755). След това големите колекции го отвеждат в Рим, където подготвя основното си съчинение „История на изкуството на древността“⁵.

Можем да си припомним и Йожен фромантен (1820-1876) с неговото съчинение „Старите майстори“ („Les maitres d'autrefois“)⁶ в което излага впечатленията си на Зрител от колекциите в Холандия и Белгия от пътуване през 1875 г. Извън местонахождението им колекциите по това време могат да бъдат само разказани, но не

и показани.

Любителите и изследвачите на тези предмети / произведения на изкуството пътуват, преодоляват разстояния и инвестират време, за да посетят колекциите на крале, аристократи, на папата, на университети. Андре Малро ни подсказва въпроса „Какво са видели до 1900 онези, чиито размисли за изкуството са за нас откривателски или значими и които подозираме че говорят за същите творби, за които говорим и ние, че техните позовавания са като нашите?!”.

2. Ситуацията на зрителя и техниките за възпроизвеждане на образа

С откриването, усъвършенстването и разпространяването на фотографията ситуацията на зрителя се променя.

Става възможно обсъждането и изучаването на художествени произведения, без те да са физически налични. Наред с „непосредствения“ зрител на „предметния“ образ, със зрителя познавач, се появява и „опосредстваният“ зрител на „безпредметния“ образ, зрителят по репродукции.

Към средата на XX век репродуцирането на колекциите придобива такива мащаби, че става възможно изучаването на история на изкуството на места, където не съществуват големи художествени музеи, или, с други думи, изучаването на история на изкуството без физически достъп до произведенията (например в София). Така „опосредстваният“ зрител започва да заличава границата между лаика и професионалиста, ролята на познавача сякаш се еманципира от колекциите и музее.

Темата на текста предполага позоваване на Валтер Бенямин и студията му „Художественото произведение в епохата на неговата техническа възпроизводимост“ (1935-1936). В този текст обаче за нас е интересна промяната не в статута на художественото произведение, а в заниманието на зрителя.

Бенямин вижда причината за промяна на същността на изкуството, на понятието за художествено произведение и за разрушаване на неговата аура, в усъвършенстването на средствата за техническо репродуциране. Той предупреждава за нарасналият интерес към образа от страна на политиката. В предговора на българското издание от 1989 г. („Художествена мисъл и културно самосъзнание“) Атанас Натев говори за необходимостта от отстояване на „интелектуалната независимост на художествената творба“ в новата ситуация и така откроява темата образ (тиражиран, мултиплициран) и политика.

Бързото развитие на средствата за репродуциране и разпространение на образи, за тяхното масовизиране и манипулиране, както и за разпръсването им в общата

информационна и материална среда, превръща всеки от нас в „опосредстван“ Зрител на музейни образи. Не е нужно да влизаме в музея - дори и да няма такъв в нашето пространство, дори и никога да не сме влизали, ние можем да бъдем в ролята не само на зрители (на репродукции и римейкове), но дори и на образовани (по репродукции) зрители.

През първата година от моето образование по история на изкуството в Художествената академия в София бях разочарована, дори депресирана за кратко, от ситуацията, при която вземан с отлична оценка изпит за художествени предмети, без да съм ги виждала „на Живо“ - нито един-единствен образец (например от древните култури на Египет и Двуречието). Какво бях очаквала? В София по чудесен начин да се появи музей с мащабите на Лувъра, Пушкински и Британския музеи? Или да пътуваме непрекъснато, за да имаме възможност да практикува уменията на непосредствени зрители?

По-късно обаче изпитах интерес към своята, макар и не по избор, ситуация на зрител на репродукции, на познавач, обучен (и с перспектива да преподава) по репродукции. Дали тази ситуация има някакви предимства? Картички, каталози, албуми мога да разглеждам „насаме“ - у дома, в кафенето или в библиотека. Границата между зрителя любител и зрителя експерт се стопява. Мога да се вглеждам дълго, дори във всепризнатите шедьоври (без натиска на музейните ограничения и нетърпението на други посетители), да се връщам към тях отново, да ги усвоявам, да ги съпоставям по свое желание. Репродукциите представят образите като съпоставими (по размери, материали, функции). Променя се погледът, желанието, удоволствието от съзерцанието. Придобиван вкус към книжното тяло, предоставящо репродукции, към картичките (с различни формати), към календарите. Интерес към възможностите на полиграфията.

Сюзан Зонтаг⁸ разсъждава върху възможността да се колекционират фотографии. „Да снимаш, значи да си присвоиш фотографирания предмет.“ И макар че това е само „привидно притежание“, снимките могат да се колекционират, подреждат и преподреждат в албуми. В нашия случай става дума за особени снимки - на предмети със статут на художествени произведения.

Размишленията върху колекционирането на образи, тяхното подреждане, преподреждане и свързване се отклоняват към изследванията на Аби Варбург (1866-1929). Виртуалната колекция, колекцията от образи на предмети без музей, е мащабно занимание на Аби Варбург⁹. Той започва да създава атлас от образи - фото-репродукции - който нарича Mnemosyne, на паметта. Идеята идва с появата на фотографията - новата по негово време техника за репродуциране на образи.

Вниманието на Варбург е съсредоточено върху символите, тяхното съществуване и промени в социалната памет. В неговия атлас от около хиляда фотографии,

разположени на групи върху пана от черно платно, има не само снимки на художествени произведения, но и рекламни и репортажни снимки от Вестници. Съпоставянето в едно пространство на разнопорядкови образи не би било възможно преди фотографията. Колко по-лесно е подобно занимание сега, в среда от дигитализирани образи.

С появата на фотографията се променя начинът, ресурсите, с помощта на които зрителят изгражда смисъла, фотографията позволява широко съпоставяне, съставяне на знакови поредици, сред големи масиви от образи.

Изследователите се радват на възможността от колекциониране и преподаване на образи при иконографски изследвания, интерпретация на формата и стила, контекстуални подходи, семиотика на визуалното. Подходите на интерпретация се променят с усъвършенстването на средствата за „присвояване“ на образи, за съпоставяне на репродуцирани разновременни и разнопорядкови образи. Новите възможности надхвърлят инструменталното значение.

3. Зрителят във времето на криза (подмяна, конкуриране) на материалността

Какво се променя в ситуацията на зрителя във време, когато художествената колекция може да се пресъздава дигитално? Как мотивациите за събирането и свързването на предмети се променят при събирането и преподаването на дигитални образи?

Какви са последиците за художествените институции - музеи, история на изкуството и художествено образование, произведение, автор? Кой са агентите, създателите и разпространителите на новите „колекции“ и свързвания в епохата на компютърната памет и дигиталния образ? Действат ли те подривно спрямо старите институции от бремето на Просвещението? Дали информацията, каталогът, енциклопедията са заменили за зрителя интерпретацията, насладата, каприза и материалната стойност като основания за колекция?

Изобретяването на компютъра, развитието на компютърните технологии, дигиталната памет (която изравнява картинки, текст и музика) променят радикално проблема за циркулацията, разглеждането, „колекционирането“ на репродуцирани творби. И ако „най-великият резултат от появата на фотографията е чувството, което ни дава, че можем да вметим целия свят в мозъка си - като в сбирка с образи“¹⁰, то с развитието на компютъра усещането е, че целият свят в образи, текстове и музика е в „мрежата“ и в компютърната памет.

Възможността за виртуална колекция от образи (физически съществуващи или несъществуващи) променя радикално нашите зрителски възприятия и засяга сякаш

всички тематични разклонения за образа.

Ма границата на XIX и XX век, след фотографията, и на границата на XX и XXI Век, след дигиталния образ, се променя съществено смисълът, функционирането, Възможностите за Въздействие на модерните институции.

Да подреда разсъжденията си ме поставя пред необходимост, установена от словесния запис, по-късно от книгопечатането: трябва отнякъде да започна, да продължа в последователност, правейки връзки според това къде искам да стигна.

Но по отношение на, картината и нейното описание линейната последователност на езика създава асиметрия. Майкъл Баксандал пише, че едно разгърнато описание на картина е възможно посредством структури на езика, които са в постоянно нарушение на модела на възприемане на картината, тъй като ние не гледаме линеарно".

Днес, с опита от дигиталната среда, от интернет - за свързване не в линейна последователност, а с множество разклонения (с хиперлинкове), съм привлечена от възможност за подобно изложение. Изложение, което да остава отворено към и свързано с други теми, като ги назовава, без непременно да ги проследява. Тази възможност за мен стимулира ново устройство на ишлене - разклонено или като карта, върху която следваме маршрут, но остават възможни и други. Изложението се доближава до картината и нарушава конвенционалния модел на възприемане на текста.

С усъвършенстването на техниките за възпроизвеждане и разпространение се променя Възприемането и обсъждането на произведенията на изкуството - обект на интерес е по-скоро тяхната визуалност, отколкото тяхната материална субстанция.

Дали тази ситуация на ново „глеждане" не поражда и ново писане за изкуство, основано върху качествена (дигитализираната) репродукция?

Вместо да Възприемаме непосредствено с всички сетива работите на художника, можем да гледаме снимки или, още по-добре, дигитализирани фоторепродукции. Вместо да преместваме предмети в пространството / ние да се движим край тях (в случаите със скулптура или архитектура Във физическата реалност това е свързано със значими затруднения), на екрана можем да ги разглеждаме в различен ред, да ги съпоставяме, да се взираме в детайли без физически усилия.

Новата ситуация, с репродукция пред погледа¹², предполага изследване по-скоро на визуалното въздействие (онова, което може да се види), отделено от предметното (въздействието на предмета върху всички сетива - осезанието, телесното съотнасяне в пространството и т.н.), сякаш поставя в равностойни позиции пишещите, които имат достъп до физическите колекции, с онези, които нямат достъп; културните центрове с огромни музейни колекции и наситена художествена

материалност, с перифериите - местата с липсващи значими художествени колекции и с „рехава“ материалност.

Различията ни се представят като отменени в информационната равнопоставеност. Но глобализацията на визуалната информация не е и на материалната среда; от присвояването на образи не следва директно възможността за присвояване на предмети и свързани с тях значения.

Градовете на модерната епоха, градските пространства, сред които се движим, са хранилища на памет и информация. Но сякаш главното за техния облик е съсредоточаването на опит в материалността. Вещите, които се появяват на битпазарите в различни градове, са красноречиви за материалната среда. Местата сякаш се определят от музейните колекции и битаците".

В нашата среда обичайно не разполагаш с предмети, а с техните възпроизведени обреди. Да допуснем, че благодарение на достъпа до виртуалните колекции на музеи гиганти мога да интерпретирам образи, въпреки че в София няма значими чуждестранни художествени колекции. Дали моето писане за образи може да има същия статут (да бъде равнопоставено) с писането там, където са предметите? Имали връзка между създаването на предметите (а за новите форми - технологиите, оборудването и т.н.), тяхното притежание и контрола над интерпретациите? В излъчването на информация, в своето виртуално присъствие музеите упражняват власт, правят политика, селектират обреди, възможни за усвояване и присвояване - онези, които влизат в обращение, в масовото знание, в образованието - както и техни интерпретации.

Привличат ме още от студентско време работите на Вермеер. Гледала съм „на Живо“, в музеи около половината от атрибуираните, а на СО (оригинален) разглеждам без ограничения (и в този смисъл „притежавам“) всички работи. Дали ако се пробвам в интерпретиране (нека да е в превод на английски или френски език), то би имало същите шансове като текстовете на Светлана Алперс в Бъркли или на Цветан Тодоров" в Париж?

Днес .музеят изгубва пълния контрол над образа, запазвайки притежанието на предмета. Количеството на свободно движещите се В информационната мрежа образи нараства лавинообразно и музеят като институция започва да губи контрол над условията на тяхното гледане. По отношение на визуалното зрителят се еманципира от музея. Но остава привлечен от предметите. А музеите са техни хранилища.

По отношение на съвременното изкуство обаче музеят сякаш изгубва и предмета - с практиките на ситуационност, на ефимерност произведенията убягват на предметите и така се иръпзват на музея.

4. Виртуални колекции, присвояване на образи. Зрител и user

За зрителя лесният достъп - у дома, в личния компютър - до мултимедия пространствата на музеи, книжарници, образователни институции, води до възможност за заместване на опита от предметите (произведения на изкуството, книги) с техния дигитален образ. Този път радикално новата ситуация изглежда да е валидна в целия свят (глобално валидна). Докато качествените репродукции и книгите, които ги съдържат (тяхното производство и притежание), изискват средства, поради което не са достъпни масово, то колекциите в Мрежата или върху СО са масово достъпни.

Случва ми се да, чувам от студент(к)и, в отговор на въпрос къде е картината, че тя се намира в интернет - че са я „взели“ оттам. (Разбирам, че не са я „взели“ от музея.) На сайтове като www/art.com могат да се намерят възпроизведени образи по автор, по тема и т.н. Наред с визуална информация за картини на Ван Гог можем да видим и последни модели на автомобилите „Lamborghini“. (В случая с автомобилите отличаването на образа от предмета сякаш е лесно.)

Дали възможността за всеки да създава свой въображаем музей в персоналния си компютър не е в основата на „края на музея“, „края на историята“, края на понятието „изкуство“? Днес се говори за изследване на „образи“ („images“), а не на творби или „произведения на изкуството“ („works of art“, „œuvres d'art“) и това отразява новата среда. Дали бързо развиващата се технология не е главният агент на преподреждането на ситуацията?

Наред с „експертните“ зрители (познавачи и интерпретатори на художествени произведения), образи присвояват създатели на образи (с различно предназначение), и „неделни“ зрители (любители). В условията на интернет - така наречените user-и. Образите се раждат от образи. И макар че тази възможност винаги е била валидна, сега, в новата ситуация на лесно възпроизвеждане, бързо разпространение и пренасищане на пространството (физическо и информационно) с образи, изглежда като да е неограничена.

Присвояването на образи става и в индивидуалната памет. Често пъти не съм сигурна дали дадена картина съм гледала „на Живо“, в музея, или на репродукция, на СД в интернет. Паметта ми я е усвоила и съхранила, подредила сред други, бе да я свързва със средата на първоначалното гледане. А дали не е плод на моето въображение?

В знаковия си израз, образ е също и текстът. „Операцията, при която словесният текст се калкира като картинка (икона), е от същия порядък като запаметяването и възпроизвеждането на образи.“ (фрагмент от мой текст от 1997).

В интернет средата благодарение на компютърната памет можем да правим свои колекции от текстове (библиотеки). Средата се унифицира, дори шрифтове-те (през unicode). Тиражираният текст / идея е напуснал своето „тяло“, за да остане само информация и памет. Дали „колекцията“ от текстове е сравнима с „колекцията“ от образи? И по-нататък, дали текстът, роден от текстове, е съпоставим с образа, роден от образи?

За user-а позоваването на своята виртуална колекция от образи и текстове заменя ерудитството, цитирането - по епохи, теми, автори, мисловни традиции - дисциплинирано от подредбата във физически съществуващата библиотека и музей. Несигурността за произхода е и несигурност в авторството на образи и текстове, присвоени фрагментирано в нечие виртуално пространство.

Какво за мен би се променило, ако сред виртуалните колекции (от дигитални репродукции) се появят и въображаеми образи, несъществуващи като предмети ?

Преди години предложих в един текст създаването на колекции от симулации на произведения, нереализирани във физическо пространство. Внушението беше, че на места, където липсват ресурси за материализиране на идеите, за, съхраняване и излагане на произведения в предметното пространство, е възможно работите да бъдат симулирани във виртуалното. „Двусмислието на новите средства идва от факта, че те могат да бъдат използвани за документиране, но също и за нанеса, промяна и, съзнателно или несъзнателно, за фалшифициране на документацията.“

Ако обаче местата се разменят и това на материалния предмет бъде заето от проект или симулация, двусмислието, съмнението в несъответствие ще отпадне. Нека си представим образи, които да бъдат първоначално в компютърна среда. (Възможностите за перфекциониране са от значение.) Колекцията от тези образи ще бъде съвършена като самите тях. Дали нематериалната, идеална същност на тези образи би повишила стойността на изобразителните изкуства в Платоновата йерархия?

Виртуалната колекция (образ) може да бъде мислена като физически реализуема. При евентуална материална реализация мимезисът - художествена практика, изоставена от модерността - може да определя отношението между изработения единствен предмет и неръкотворния, идеален прототип, виртуалния образ-

„Нали ние обикновено говорим, че майсторите изработват една или друга вещь, като гледат нейната идея (...) Никой обаче от майсторите не създава самата идея.“

„Струва ми се - рече той, - че най-подходящото название (за живописеца, б. а.) е подражател на това, на което ония са майстори" (Бог - създател на идеята и

занаятчията - създател на предмета, б. а.)¹⁵

Сюзан Зонтаг нарича първото си есе „В пещерата на Платон". За нея фотографското око променя условията на „нашият затвор в пещерата - нашият свят"¹⁶.

Сякаш границите между ситуациите автор и зрител / user се размиват. След фотографията, която „отделя" образа от предметността на произведението, компютърните технологии предоставят възможност за виртуален образ, симулиращ предметност.

5. Границите на тялото и границите на въображаемото. Зрителят на съвременни художествени практики

Телевизионният екран (или компютърният CNN...) дават повтарящи се кадрирани образ и звук от катастрофата, но не и усещането за бедствие в пространството на моето тяло -дина, топлината, миризмата на смърт. За възпроизведения образ сякаш съм подготвена от предишна обреди, симулации или репортажи, но не и за реалността на бедствието.

При виртуално възпроизвеждане и симулиране на ситуации усещанията за тяло и пространство липсват. Да се поставят екзистенциални въпроси, свързани с човешките граници, става невъзможно. Създава се илюзия за липса на граници. Виртуалният опит е по-скоро знак за отсъствие на друг, във физическата реалност. Подобно на снимките, които „са едновременно псевдоприсъствие и знак за отсъствие"¹⁷.

Привлекателността на съвременните художествени практики - колебае се да назова с „изкуство" въздействащите ситуации, създавани с различни средства - днес едва ли се дължи на конструкции като уникалност, авторство, историческия разказ. Съвременните произведения се мислят и представят като събития, а не като вечно присъстваща предметност.

Разнородният характер на предметите в съвременните практики с образа предполага и моето различно зрителско участие. В едни случаи аз бивам информирана, в други съм емоционално засегната. Те най-често създават временни ситуации. По идея нетрайни - обиграват въздействията на времето, на средата.

Ситуационната, събитийна същност на съвременното изкуство осуетява „фиксирането" за вечни времена на творбите. Зрителят не може да ги види повторно (освен под формата на „тленни останки"¹⁸ в помещения гробници). Срещите стават в градска или природна среда, в очаквани (центрове за съвременно изкуство) и неочаквани „места за случване", за ефимерното, за онова, което пожелава своето изчезване¹⁹.

Оттук и грижата, настояването за документиране и каталожно представяне

ботата е на Стефка Георгиева. Напомня ми, може би поради пространствената среда и светлината, на белокаменната Мадона В двора на един католически манастир. Тук фигурата е от целофан - противопоставяне на трайност-нетрайност, форма и повърхност, автентичност и копие и т.н. Но въздействието на целофанената античност Във варненския двор сякаш заличава границите, противоположенето на тези понятия.

Понятието „автентичност" се появява в говоренето за съвременни работи в България (дадена работа (не) носи усеждане за автентичност). Честотата на повторенията му придава значимост. Опитвам се да съпоставям употребите.

Основни значения на „автентичен" по Websters Collage Dictionary, 1991:

1. не фалшифициран или копиран; оригинален; реален;
2. който има произход, потвърден от неоспорими доказателства;
3. който има право на признание, поради съответствие с известни факти; благонадежден;
4. (остаряло значение) достоверен (от гръцки - извършител).

Стефан Лютаков избира ръждиво желязо за своите пространствени форми. Скулптурата, традиционно мислена „за вечни времена", от благороден материал и с възвишен сюжет, тук е отвъд границите на класическото - подвластна на времето, допускаща делничност, дори мимолетно веселие. Дали все още да наричаме тези форми „скулптура"?

Милко Божков и Росен Донов в „Омагьосани кръгове" възприемам като тандем. „Кръговете" на Милко Божков - фантазна „картографска живопис", със знаци на незначайни географски точки, на небесни карти и изчезнали топоси - преминават във веристичните образи на метални ленти, чаркове, дървен кръг във фото-литографиите на Росен Донов.

Портретните черно-бели фотографии от Гаро Каишиян²² са театрсцицирано-постановъчни („Петър") и „автентични" („Стефчо", „Циганско семейство"), фотопортретите, също и тези „без роля", са, в рамката на условност (не репортажни). Харесва ми черно-бяла-та ателийна фотография, с характерната и патетичност. „Мустафа" в поза на оперен певец, стъпил върху платнище, с което сякаш ще полети. Наред с границата автентично и постановъчно („изкуствено") фотографията в изложбената зала традиционно заличава и границата оригинал и копие.

Дали кадърът на ежедневието носи усеждане за автентичност? Писмата на Димитър Трайчев представят в казуси проблемите на вездесъщата визуалност (вж. приложението). Дали днес визуалната среда на делника е принципно различна, противоположна на „изкуството" в изложбените зали? Съвместими ли са средствата за въздействие в единия и в другия случай, възможно ли е заличаването на границите?

Идеален зрител днес едва ли може да бъде конструиран, и в този смисъл - създа-

ден чрез дисциплинарно образование. Съвременните артистични форми и практики обиграват наситената, разнородна и динамична Визуална когнитивна среда. Онова, което неотменно определя (дефинира) зрителя на съвременно изкуство, е неговата засегнатост от образа, която мотивира - дълготрайно, но и всеки път -усилие към визуална грамотност.

Не мога да бъда подготвена за образа, който ме засяга. Той винаги е неочакван и ме поставя пред изпитание.

април 2003

Ирина Генова

БЕЛЕЖКИ

¹ Джозеф Адисън (1672-1719) издава ежедневник „Зрител“ ("The Spectator"), в които публикува критически опити Върху литература и изкуство. (Вж.: За красотата и изкуството. Съст. Исаак Паси. С. 1975, с.76-81, 316-317). Мислителите на Просвещението обсъждат по-скоро понятието „Вкус“ (gout, taste).

² Патрис Павис. „Речник на театъра“. С. 2002. Благодаря на Виолета Дечева, задето ми посочи този важен речник.

³ На български език вж.: Ерик Мишо. фотография и описание. В настоящия сборник.

⁴ Webster's - situation, 7.

⁵ Основното съчинение на Йохан Йоахим Винкелман „История на изкуството на древността“ ("Geschichte der kunst des altertums") е преведено на български език: изд. „Български художник“, С. 1970, преводач Климент Шахов.

⁶ На български език: изд. „Български художник“, С. 1973, преводач Николай Тодоров.

⁷ Andre Malraux. "Le musee imaginaire". Ed. Gallimard. Paris, 1965, p. 11 (превод на автора).

⁸ Сюзан Зонтаг. За фотографията. „Златорог“, С. 1999, с. 8.

⁹ Вж. Филип-Ален Мишо. Zwischenreich. „Мнемозина“ или безсюжетната изразност. В настоящия сборник.

¹⁰ Сюзан Зонтаг. Ibid. с. 7.

"Michael Baxandal. Patterns of Intention: On the Historical Explanation of Pictures. Yale University Press, New Haven, 1985. Introduction: Language and Explanation.

¹² Андре Малро отбелязва, че преди цветната фотография е имало една замъглена зона в художественото познание, тъй като съпоставката на картина от един музеи с картина от друг

е била среща на картина със спомен. Във: Andre Malraux. "Le musee imaginaire". Ed. Gallimard. Paris, 1965, p. 11 (превод на автора).

¹³ Като идея за мащаба на тези материални различия - Marche aux puces (битака) В Париж е най-голямата антикварна борса. Много от предметите, които могат да се Видят там, В София биха били в Музея за чуждестранно изкуство. Един колега от Париж, който беше В София, за да изнася лекции, пожела да види битака. Моите обяснения, че това място в София няма нищо общо с битпазарите в други градове, не го убедиха. Убеди го личният опит. В моята идея за ситуационни Връзки, след като посети музеите в София, колегата би трябвало да ми се довери за липсата на интересни предмети на битака.

¹⁴ Svetlana Alpers. The Art of Describing: Dutch Art in the XVII Century. University of Chicago Press, 1983; Tzvetan Todorov. Eloge du quotidien. Ed. Du Seuil, 1993, 1997.

¹⁵ Платон - Изкуството като подражание. Във: Държавата, книга X. Изд. „Наука и изкуство“, С. 1975, преводач Александър Милев, с. 456-461.

¹⁶ Сюзан Зонтаг. Ibid., с. 7.

¹⁷ Сюзан Зонтаг. Ibid., с. 20.

¹⁸ Метафората е на Георги Лозанов.

¹⁹ Ситуационната същност на съвременните художествени практики се обсъжда в книгата на Ангел В. Ангелов „Конкретни утопии. Проектите на Христо“, изд. „Отворено общество“, С. 1997. По-конкретно вж.: Сцена и участия, с. 84-100 и Участието в артефакта го превръща В творба, с. 109-115.

²⁰ „Визуална грамотност“ е езикова находка на Богдан Богданов, която се появи в обсъждане на заглавието на бъдещ мой курс В НБУ.

²¹ Работите са от фестивала „Август в изкуството“, Варна 2002, с куратор Румен Серафимов.

²² За Гаро Кашишян вж.: "Garò Kashishian". A cura di Sergio Poggianella. Nicolodi 2002, Venezia.

Текстове от Георги Лозанов, Румен Серафимов, Серджо Поджанела.