

СТЕНАТА И КРИСТАЛЪТ Организация на погледа и образа през XV в.

Богдана Паскалева

Резюме, ключови думи и биография:

Според изследванията на Ханс Белтинг, Жорж Диди-Юберман, Майкъл Баксандал, Мишел де Серто върху периода на зараждане и оформяне на визуалната култура на Модерността (съответно на Север при Белтинг и Серто и на Юг при Диди-Юберман и Баксандал) организацията на образа се изгражда под въздействието на една културноисторически обусловена организация на погледа, като едновременно с това кодира в себе си определени очаквания и изисквания към отправления към образа поглед. В случая ще се опитаме да покажем (въз основа на твърденията и конкретните анализи на тези автори), че това взаимно обусловено развитие на погледа и образа през XV в. е организирано около наслагването на прозрачно и непрозрачно в образа – с други думи, от възможностите, предлагани от различни елементи на образа, за преминаване или непреминаване на погледа „отвъд“. В комуникативния процес със зрителите си образът на XV в. е организиран така, че да създава определено оформление на пространството, в което погледът се придвижва, с помощта на различни форми на отвори, пролуки, процепи (прозрачности), и на прегради, затворени пътища, прекъсвания (непрозрачности). Въпросната организация на пространството, която направлява придвижването на погледа в образа, се постига най-често с помощта на парергонални елементи (елементи, отнасящи се много повече до рамкирането и декорацията на образа, отколкото до поставения в центъра на вниманието сюжет). Ще приемем, че тези елементи имат характера на различни видове камък. За обобщаващ непрозрачните, спиращи погледа, елементи в случая ще посочим каменната стена, а за такъв, който се отнася до прозрачното и допускащото погледа – кристала. Въз основа на съчетанието от стени и кристали образът конструира и своя смисъл, който на свой ред следва да се разглежда по-скоро като определено преживяване за съзерцаващия субект, отколкото като дискурсивно преводимо съдържание.

Ключови думи: поглед; ренесансова живопис; прозрачното; структуриране на смисъла на визуалния образ; видимо и невидимо; парергонални елементи.

Богдана Паскалева завършва дисертация на тема *Образ, подобие и символ при Николай Кузански* към Катедрата по теория на литературата, Факултет по славянски филологии, СУ „Св. Климент Охридски“. Занимава се с теория на литературата и изследвания на Ренесанса.

В статията си „Ренесансовото учение за перспективата и новият светоглед: *per speculum in aenigmate*” от 2007 г. Ива Манова представя следната теза относно светогледния обрат от предмодерно към модерно: този обрат е засвидетелстван във визуалните продукти на двете епохи. От страната на предмодерното стои иконата от източен тип, която повтаря движението на епифанията – светите образи изплуват откъм ослепително светлия фон на иконата, сами се появяват из непрогледната светлина на трансцендентното и от отвъд идат към съзерцаващия ги. От страната на модерното светоусещане се подрежда „ренесансовото учение за перспективата”, при което отношението към света е активно – лексемата *perspectiva* бива калкирана на немски от Дюрер като *Durchsehung*, т.е. про-зиране, виждане-през. Тази нова организация на образа предполага активност на зрителя, който се стреми да погледне оттатък, а не чака явлението на трансцендентното. По този начин различната организация на образа от една страна отразява смяната на светогледите, а от друга я индуцира, предизвиква и „култивира” у новия зрител. Като пример за първото е предложена византийската икона, чиято стилистика е пренесена на Запад от XIII в. нататък, като пример за второто – картината на Джорджоне „Тримата философи” (датирана към началото на XVI в.). Молитвеното, съзерцателно очакване за епифания отстъпва мястото си на активната интервенция на съзерцаващия поглед в света, който се открива оттатък плоскостта на изображението (Манова 2007).

Ако бъдем поставени пред картината на Джорджоне „Тримата философи” (*Изобр. 1*), наистина ще забележим, че тя разчита на тайнствеността и приканва зрителя да разгадава загадката с погледа си. Цялата „задача”, поставена пред погледа, се изчерпва тъкмо с това, което е *на* картината, затворено от рамкиращия четириъгълник. Модерната картина, която по мнението на Белтинг представлява образ, получил статута на произведение на изкуството и по тази причина е наговарен преимуществено с естетически функции, е достатъчно автономна – тя може да стои сама по себе си, включително и в музейната зала, и да бъде достатъчна като „образ”¹. Разглеждана като образ в този смисъл, картината на Джорджоне се държи именно като „прозорец” – тя представя сякаш произволен отрязък от пространството. Нищо не



липсва на зрителя, за да пита за смисъла – тъкмо обратното, изглежда така, като че ли тъкмо в това, което *не* се намира върху („отвъд”) правоъгълника на картината, а е отрязано или затъмнено, се състои смисълът на загадката, енигматично-закодираното, което зрителят трябва да „решава”. Изглежда така, като че ли нищо не се намира там с цел да посредничи между зрителя и образа, да направлява погледа в изграденото от образа пространство.

Изобр. 1: Джорджоне, „Тримата философи”, 1506/8, Kunsthistorisches Museum, Виена

В случая ще твърдим, че тази модерна организация на образа и погледа от XVI в., в която видимото е всичко, което е дадено, а невидимото си остава невидимо, е предшествана от една различна форма на структуриране на взаимоотношенията между наблюдаващия и

¹ Тук „образ” ще разглеждаме в смисъла на Баксандал като комплексна „визуална задача”, която предполага определени умения и практики на гледане от страна на зрителя, за да може да му „достави”, да му „отстъпи” смисъла си, да стане достъпна (Baxandall 1988).

наблюдаваното, характерна за XV в.². Проблемите на съвременния човек при общуването с образите на XV в. не се изчерпват единствено с липсата на определени знания, да речем, за изобразяваните сюжети, лица или предмети. В книгата си „Живопис и опит в Италия от XV в.“ английският изследовател Майкъл Баксандал говори за „окото на епохата“ – този израз обобщава преди всичко практиките на гледане, съгласно които се „тренира“ да гледа едно око. Става дума за социални конвенции, които служат за посредничество между образа и този, който го наблюдава. Самата линейна перспектива е вече една такава социална конвенция с исторически характер. Изглежда, че с възможността си да предава по „реалистичен“ и „непосредствен“ начин видимото, перспективата се превръща в основна и водеща конвенция на Модерната епоха и тъкмо с фокусирането на процесите на производство на образи върху тази конвенция е обвързано „раждането на живописиста“ (по израза на Ханс Белтинг).

В контекста на въпроса за трансформирането на култовия образ в произведение на изкуството Ханс Белтинг анализира структурата, или по-скоро организацията на образа и погледа в нидерландската живопис от XV в. – в книгата си „Огледалото на света: Раждането на живописиста в Нидерландия“. Основното предимство на анализите на Белтинг се състои в това, че разглежда явяващите се като части от образа елементи не просто в смисъла им на елементи от един затворен в определени граници визуален обект, а като елементи от едно по-голямо цяло. Върху образите, смята Белтинг, може да се разчете една имплицитна визуална теория, но за тази цел елементите от визуалния обект трябва да бъдат представени като инкорпорирани в едно общо комуникативно поле с наблюдаващия поглед. С други думи – знанието за структурирането на погледа, а оттук – и на светогледа на някоя културно-историческа общност, не може да бъде формирано единствено въз основа на образа като документ за въпросния светоглед. Образът трябва да се разглежда като интегрална част от една обща фигура, очертана от свързването на смисловите линии на самия образ с траекториите на наблюдаващия поглед. Тези траектории обаче трябва да бъдат реконструирани – в някои случаи въз основа на даденото от образа, в други – въз основа на външни на образа документи.

В случая ще се опитаме да покажем – в контекста на този аналитичен метод – как е било организирано през XV в. въпросното поле. Трябва да си представяме това поле като разположено от двете страни на плоскостта на живописния образ. На първо място, въз основа на коментарите на Белтинг върху определени образци на нидерландската живопис и въз основа на тези на Баксандал и Диди-Юберман върху италианската от същия период, ще изкажем твърдението, че организацията на полето е характеризирана от принципа на съчетаване и наслагване на видимото и невидимото и че това се получава преди всичко благодарение на функционализирането на елементи с парергонален характер.

Ако се върнем към картината на Джорджоне, трябва да отбележим, че през XV в. образът, който тъкмо се намира в процес на откъсване от култовите си функции, все още не се отличава с такава степен на автономия, каквато наблюдаваме тук. Това в случая означава, че образите на XV в. поставят задачата си пред погледа по различен начин, – съвсем не толкова непосредствено. Дори при условието на прилагане на линейна перспектива, тези образи не разчитат единствено на това, което се намира като видимо върху плоскостта на картината като неин сюжет или съдържание. Всъщност, много от тях не могат да се впишат все още в жанра картина, тъй като са оформени по различен начин. Към тях прилежат множество елементи с междинен статут – те, строго погледнато, не са част от образа, но играят решаваща роля в динамиката на комуникативното поле, образуващо се между образа и

² Без, разбира се, да е възможно да приемем смяната на вековете за единствена и непристъпна граница между някакви културноисторически цялости.

гледания го. Те представляват нещо като партитура за погледа, като транслатори, които да направляват движението му, като прагове, които го спират или пък го пропускат да премине отатък.

Това „оттатък” трябва да се разбира преди всичко като трансцендентното – тъй като производството на образи през XV в. е обвързано все още на първо място с религиозното преживяване. То е финансирано или от църквата, или от богати частни лица или публични групи, но с оглед на публичните религиозни цели, или от същите частни лица с оглед на частни религиозни цели³. Дори частните портрети, както посочва Белтинг, се изработват с цел да демонстрират индивидуалното благочестие на поръчителя си. В епохата на своята секуларизация образът все още е призван да служи за посредничество между тукашния свят и сферата на сакралното⁴.



Изобр 2: Ян ван Ейк, Мадоната с канцлера Никола Ролен, припл. 1435 г., Лувър, Париж

Нека се обърнем към една от разглежданите от Белтинг картини: Мадоната с канцлера Никола Ролен на Ян ван Ейк (Изобр.2). Картината е създадена по частна поръчка и с частна цел и съвместява, най-общо, портрет и образ на Девата. Ако обаче обърнем внимание на организацията на пространството, трябва да отбележим, че картината не е еднозначно „правдоподобна”. Тя изобразява зала, отворена към пейзаж, който се идентифицира като „бургундски”; залата е ограничена от каменна колонада, която изглежда като част от обществена сграда или църква. Картината от една страна трябва да заявява личното благочестие на канцлера, от друга не е предназначена за публично, а за частно ползване.

Това не е икона на Девата – следователно, тук отношението на зрителя към изображението сакрален персонаж не е просто очакване за епифания. Епифания има, но тя е съчетана с употребата на линейна перспектива, която от гледна точка на зрителя отваря за очите му едно геометризирано пространство – пространството на каменната зала. Това отворено пространство е същото, в което ще се яви сакралният персонаж. То обаче не е просто сакрално пространство, не представлява еднозначно отваряне към трансцендентното, а е вписано в земния свят, едно определено място от тукашния свят – нещо, което бива засвидетелствано от откриващия се на фона пейзаж. Това пространство според Белтинг е двойно пространство – то е от една страна реално (изобразено „реалистично”, перспективно, включващо реален, исторически човек), от друга е символно – самото пространство функционира като символ, то е място на поява на свещеното, място за досег до

3 В случая ще оставим настрана интереса към антични, алегорични, военни или други сюжети – много по-малко на брой от религиозните.

4 Според Белтинг секуларизацията се извършва благодарение на факта, че религиозното преживяване става във все по-голяма степен индивидуално преживяване, образите все по-често са предвидени за посредничество между трансцендентното и един точно определен индивид, а не цялата религиозна общност. Това той свързва със социалните промени от XV в., които обуславят постепенното изграждане на един частен буржоазен субект (Belting 1990; 2010).

трансцендентното. Оттук Белтинг заключава, че функцията на картината се състои в това да отвори общо място, пространство за пресичане на земно и неземно. В тази среща действието на човека е молитвата – перформирана от позата и жеста на канцлера, който приканва зрителите да се включат в молитвата му. От тази гледна точка, смисловото поле, организирано от погледа и молитвените действия на зрителя и от разкриващата се „отвъд“ плоскостта на образа „гледка“, бива направлявано от самата колонада, от каменната зала и това, което нейната организация позволява да се види. Според Белтинг, тази организация на гледането, в която се съчетават реално и символно пространство, предполага и развитието на един двоен поглед у наблюдаващия – поглед навътре и навън. От една страна наблюдаващият е призван да се вгледа в света, да разчете зададения от употребата на перспектива свят като реплика на познатия му външен свят (в термините на Джорджоне и Леонардо – да „надникне в пещерата на философите“). От друга е подканен да се вгледа навътре, към собственото си духовно пространство, където се разполагат взаимоотношенията му с представителите на трансцендентното, и чрез акта на молитвата да се съпричати към това вътрешно пространство.



Изобр. 3: Ханс Мемлинг, диптих на Маартен Нийвенхове, 1487 г., Sint-Janshospitaal, Брюж

Реалното пространство е видимото, погледът навън е поглед към реалното пространство. Погледът навътре е поглед към символното пространство, което от своя страна, бидейки духовно, е невидимо. Така изискването за съчетание между тези два погледа у наблюдаващия ще предполага и съчетание между видимо и невидимо върху самия образ. Тук въпросът, който се поставя пред образотвореца, е – как да изобрази невидимото. За да демонстрираме по-ясно по какъв начин видимо и невидимо се съчетават, ще погледнем друг пример – диптих от Ханс Мемлинг, изобразяващ Девата и поръчителя Мартен Нийвенхове (Изобр. 3). Тук сюжетът е сходен – частното лице поръчва диптих, на който са изобразени Девата и поръчителят като молител. Организацията на смисловите траектории обаче е доста по-сложна, отколкото в случая на канцлера Ролен. Повърхностите са две, тъй като това не е картина, а диптих с функции на нещо като частен преносим олтар. Тъй като са разположени в две отделни рамки, лицата – сакралните, Девата с Младенеца, и земното – поръчителя, не задължително се намират в едно и също пространство. Можем да си представим, че М. Нийвенхове се намира в някакво свое пространство, да речем – в дома си, докато Девата – в някакво пространство, заето от библейския разказ. Погледът на молителя не е насочен към лицето на Девата, а е някак неопределен, сякаш по-скоро вгълбен в себе си, отколкото загледан в конкретен видим обект. Такъв поглед Белтинг нарича „поглед навътре“, към

символното пространство на духовния свят. Рамките разделят персонажите, но пространството във всяка от двете половини на диптиха е така организирано, че да функционира комплементарно спрямо това от срещнатата страна. Така за зрителя Девата и Нийвенхове са на едно и също място, само защото пространството, в което се намират, е перспективно единно. Трябва също така да отбележим, че перспективата на стаята е върна, само ако двата панела бъдат поставени под ъгъл от около 140-150°, т.е. не образуват обща плоскост. Пространство е и единно, и разделено. Налице е стената на стаята, която отделя зрителя от разкриващия се през прозорците пейзаж, но пак тя прави възможно погледът да се движи из разкритото пространство като из едно пространство, макар то да е разцепено от инстанцията на рамката. Налице е обаче още един парергонален елемент, който осигурява единството на пространството в диптиха – това е огледалото вляво зад Девата (*Изобр. 4*)



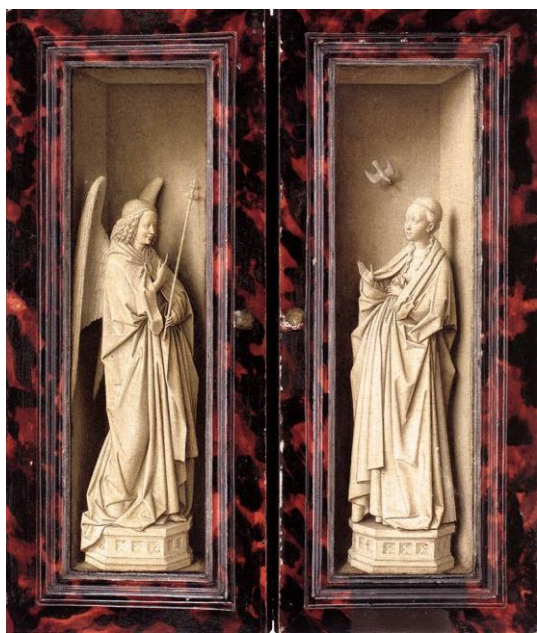
Изобр. 4: Ханс Мемлинг, диптих на Маартен Нийвенхове, 1487 г., Sint-Janshospitaal, Брюж, детайл.

То едновременно отваря и затваря – в него зрителят може да види останалите две стени от изобразеното помещение. В този смисъл огледалото „затваря” стаята около Нийвенхове и Девата, стената ги огражда от всички четири страни и така ги изолира от „света” (който виждаме през прозорците), т.е. от тукашното, от светското. От друга страна, огледалото „отваря” за зрителя образа на близостта между молител и сакрален персонаж, тъй като в него ясно се вижда, че Девата, изобразена в гръб, и Нийвенхове, коленичил, се намират един до друг. Огледалото показва една разтворена книга вляво от Девата (иначе неналична на картината) и още един прозорец – през него именно идва светлината,

която осветява лицата на персонажите. В същото време това трябва да е и прозорецът, през който ние като зрители гледаме към помещението – и точно както диптихът е съставен от две рамки, така и прозорецът в огледалото е разделен на две, Девата е в едната му половина, молителят – в другата. По този начин смисловата организация на изображението не се изчерпва с намиращото се отгънк плоскостта на картината, вътре в рамката. Погледът се движи според организацията от: рамката, ъгъла между двете пана, стената, засвидетелстваща употребата на перспектива, и огледалото, закачено до леко открехнатия прозорец. Погледът може да мине през отворите на рамката, през отворите на четирите изобразени прозореца и през отвора, който огледалото открива – отвор към символното пространство, където човекът общува с трансцендентното. По този начин смисълът се представя като начертанието от движението на един поглед, който може да вижда и видимото, и невидимото – едно върху друго и едно в друго – благодарение на сложна организация от прагове за погледа.

За разлика от начина на структуриране на образа при картината на Джорджоне (като в случая бихме могли да вземем и пример от нидерландския контекст през XVI в.), в тези по-ранни образци от нидерландската живопис образът не застава пред погледа без посреднически елементи. В този смисъл жанровото разнообразие е много по-голямо, парергоналните елементи зависят от конкретната практическа цел, от която е ръководено създаването на образа – никога (или почти) не става дума за „картина”. Много рядко това, което представлява сюжет на изображението, е всичко, което участва в смислоизграждащото комуникативно поле. Белтинг демонстрира това преди всичко въз основа на художествената

практика на т.нар. гризел (*Изобр. 5*)



Изобр. 5: Ян ван Ейк, малък триптих, външни панели, ок. 1437 г., Gemäldegalerie, Дрезден.

В главата „Двойният поглед – навътре и навън” от *Огледалото на света* Белтинг описва представата за преминаването на зрителния лъч в пространството отатък прозореца на картината като обвързано с употребата на цветовете в живописата. В контекста на „спора” между скулптура и живопис тъкмо употребата на цветовете се оказва решаващият елемент, който да предаде изобразеното като присъстващо, като „живо” и тукашно, дори когато изобразява символичното пространство, в което обитават светците и библейските персонажи. Ето защо дори скулптурите, когато се опитват да представят изобразената от тях фигура като „присъстваща” при зрителя, задължително се изработват като полихромни. В това отношение живописата има предимството да използва или не цветовете по игрови начин – а именно чрез гризелите. Това са фигури, които имитират каменни статуи в ниша. Произходът им все още остава неясен, но изглежда исторически свързан с покриването на полихромните изображения и картини в църквите с повтарящи очертанията им, но безцветни платна през периода на постите, т.е. във времето на траур поради оттеглянето на Божието присъствие в абсолютно трансцендентното пространство, непроницаемо за тукашното. Ето защо, смята Белтинг, фигурите, наподобяващи статуя в ниша, и преди всичко изработените в гризел, обикновено се поставят върху външните панели на полиптиха – така обозначават диференцирането между отвореното и затвореното състояние на „прозореца” към символното пространство и съответно задвижват играта между възможността за прекрочване на погледа на зрителя отвъд, в трансцендентното – когато полиптихът е отворен и показва сакралните образи в цвят (*Изобр. б*) – и съответно отказаната възможност за това про-зиране при сблъсък на погледа с „каменните” фигури, бележещи не-присъствието на сакралното.



Изобр. 6: Ян ван Ейк, малък триптих, вътрешни панели, ок. 1437 г., Gemäldegalerie, Дрезден

Гризелите се изпълват не само по външните панели на сложни полиптиси, но също и самостоятелно, или пък в особени комбинации от липса и присъствие на цветове, но обикновено представят свещените фигури като релефни каменни статуи, поставени в ниши върху каменна стена. Така погледът спира в стената, а присъствието на сакралното е изобразено единствено в качеството на *praegustatio* или *praedilectio*, като маркер за липса, която трябва да доведе зрителя-молител до траурното състояние на *lamentum* поради оттеглянето на божественото присъствие. От друга страна, цветът провокира религиозното състояние на ликуване от снизхождането на божествената реалност до човешката зримост. „Очевидно, именно в цвета се състои онова свойство, едва чрез което образът постига въздействието на възплътено присъствие и което придава на мъртвата материя на образа впечатлението за жизненост” (Belting 2010:96). В противовес на това, „[в]ъншните крила [на полиптиха] се представят като затворена каменна стена, която ограничава погледа ни до чисто емпиричното възприятие, до това, което може да се види с телесните очи. Това са исторически лица или каменни фигури на светци, и то именно тукашни, земни персонажи или светци, показани като статуи. Нарисуваните статуи са, разбира се, поставени в ниши, които обаче по никакъв начин не отварят непроницаемата стена, така че статуите изглеждат като *част от* стената, но не и като намиращи се *отвъд* нея” (Belting 2010:96).

Не изобразеното само по себе си, а траекториите, които чертае погледът на зрителя (упътван от партитурата на изображението, т.е. от художественото решение), произвеждат смисъла на картината. Сходна е и тезата на Жорж Диди-Юберман по отношение на италианската живопис от XV в. В книгата си „Фигури на неподобното” той излага твърдението, че фигуралното далеч не изчерпва арсенала на италианската живопис от тази епоха. Фигурите изказват съдържанието – буквалния, историческия и може би моралния и алегоричен смисъл на образа, но не и анагогическия му смисъл. Той е направляван от елементи, които присъстват покрай фигурите и нямат характера на фигури. Те са парергонални спрямо сюжета – като основен представител на този тип образувания Диди-Юберман посочва фалшивите мрамори. Това са декоративни мраморни плочи, които – подобно на фигурите в гризел – само наподобяват употребата на този камък, но всъщност са живописно изработени. Псевдо-мраморните плочи се отличават с богата употреба на цветове и подобно на модерната експресионистична живопис, целят по-скоро да събудят преживяване, отколкото да комуникират рационално съдържание. В този смисъл мраморът открива отвор за погледа, правейки достъпно съкровеното на божественото присъствие. Примерът, от който Диди-Юберман подхваща анализите си, се отнася до четирите мраморни плочи, оформени като „декоративни елементи” към изображението на Девата в манастира Сан Марко. (Изобр. 7, 8 и 9)



Изобр. 7: Беато Анджелико, Мадоната на сенките, 1440-1450 г., манастир Сан Марко, Флоренция, детайл;



Изобр. 8: Мадоната на сенките, 1440-1450 г., манастир Сан Марко, Флоренция;



Изобр.9: Доминикански манастир Сан Марко, Флоренция, Мадоната на сенките

По нататък обаче той анализира множество изображения на сцената на Благовещение, в които аналогичното е предадено по сходен начин. В случая ще посочим примера на „Тайната вечер“ от Андреа дел Кастаньо (Изобр. 10), в която мраморната плоча над главите на групата, която оформят фигурите на Исус, Йоан, Петър и Юда, е замислена така, че да предава по мистичен начин разиграващия се между персонажите конфликт – мраморът показва разкъсаната в този конфликт битийна тъкан. Що се отнася до интерпретациите на Благовещение (Изобр. 11) обаче от значение е и играта между отворено и затворено, имплицираща съчетанието между майчинство и девство у Богородица. Доколкото е неизобразимо, това тайнство, твърди Диди-Юберман, може да бъде предадено единствено пара-сюжетно, пар-ергонално, като специфична организация на проникване и блокиране на погледа. Такъв „праг“ за погледа е полуотвореният прозорец, полузакритата ниша, полуотворената врата, които се появяват някъде в образа (Изобр.12). В тази точка възгледите на Диди-Юберман се синхронизират с анализите на Белтинг върху изобразителните практики в северната живопис. Образите на XV в. из-образяват едновременно видимото и невидимото, заплитайки нишката на погледа между двете.

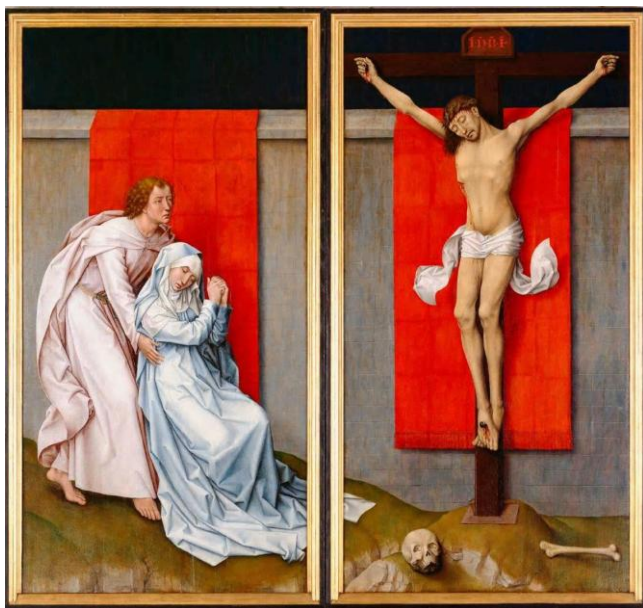


Изобр. 10: Андреа дел Кастаньо, Тайната вечеря, 1445-50 г., Cenacolo di Sant'Apollonia, Флоренция

Изобр. 11: Беато Анджелико, Благовещение, ок. 1430 г., Museo diocesano, Кортонна



Изобр.12: Петрус Кристус, Благовещение, 1452 г., Groeningemuseum, Брюж



Видимото като това, в което погледът спира, може да бъде обобщено в образа на стената (Изобр. 13). За да бъде доведено до видимост, невидимото, от своя страна, не бива да остава просто невидимо. То трябва да бъде видяно като отвъд-видимо. Затова, бидейки обвързано с виждането-през, то се полага или във фигурата на процепа, отвора в стената, или във фигурата на онова, *през което* се вижда. То е затворено-отвореното, през което погледът минава и което е в състояние да разкрие смисъла на прозрението, без да спре да го скрива.

Изобр. 13: Рохир ван дер Вейден, *Разпятие*, дуптих, ок. 1460 г., Philadelphia Museum of Art

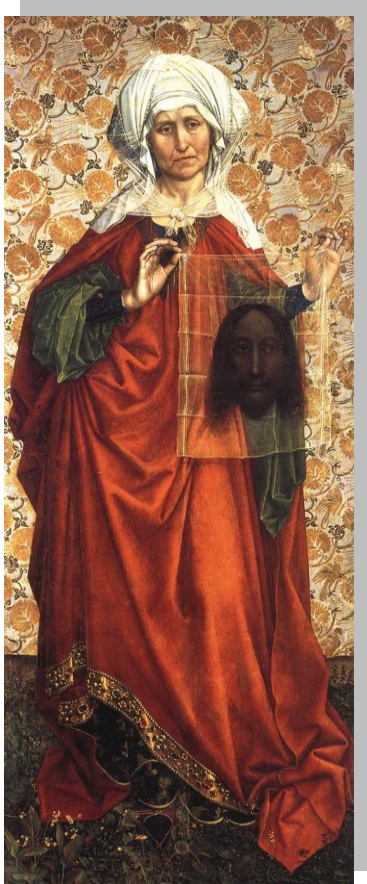
Каменната стена трябва да се трансформира в кристална стена (Изобр. 14). Появата на прозрачни предмети върху плоскостта на образа също представлява особена форма на направляване на погледа: тя съчетава и наслажда възпрепятстването с пропускането на погледа и в този смисъл имплицира едновременността и едно-видимостта на видимо и невидимо. При появата на кристални предмети – както в случая със съда с миро на Магдалена от Пиеро дела Франческа или със стъклените върху масата на Тайната вечеря от Кастаньо – това движение интегрира нефигурално във фигуралното.



Изобр. 14: Пиеро дела Франческа, *Мария Магдалена*, детайл, 1460-1466 г., кат. Сан Донато, Арещо

По същия начин функционират нарисуваните мрамори или пък много често появяващите се изображения на скъпоценни камъни (например, в Гентския олтар на братята ван Ейк). Когато, както се случва при Мемлинг, налице е огледало, прозрачният предмет – кристалът – модифицира смисъла на целия останал образ чрез появата на един втори образ (второ фигурално изображение), който е едновременно същият и друг. При всички положения тези

каменни елементи⁵, които не са част от сюжета, вземат активно участие в изграждането на смисъла на образа, неговата динамизация и обвързването му с анагогичното и мистичното преживяване. Божественото не е просто изобразено, то *се явява* като епифания в образа, като проблясък от друго пространство (невидимото), овъзможностен от цяла серия каменни елементи, които постепенно губят плътност и стават все по-прозрачни, докато най-сетне покажат лика на божественото (*Изобр. 15*)



Изобр. 15: Робер Кампен, Св. Вероника, 1410, Städelsches Kunstinstitut, Франкфурт

ИЗПОЛЗВАНА ЛИТЕРАТУРА:

Baxandall 1988: Baxandall, Michael. *Painting and Experience in Fifteenth-Century Italy*. Oxford UP, ²1988.

Belting 1990: Belting, Hans. *Bild und Kult. Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst*. Verlag C.H. Beck, München, 1990.

Belting 2010: Belting, Hans. *Spiegel der Welt. Die Erfindung des Gemäldes in den Niederlanden*. Verlag C.H. Beck, München, ²2010.

Bocken 2010: Bocken, Inigo. „Sehen und gesehen werden. Unendlichkeit und Sinnlichkeit im 15. Jahrhundert“, in: *Kann das Denken malen? Philosophie und Malerei in der Renaissance*, hg. v. Inigo Bocken und Tilman Borsche, Wilhelm Fink Verlag, München, 2010, 95-108.

de Mey 2012: de Mey, Marc. „Sehen und Perspektive von van Eyck bis Velasquez“, in: *Spiegel der Seele. Reflexion in Mystik und Malerei*, hg. v. Elena Filippi und Harald Schwaetzer, Aschendorff Verlag, Münster, 2012, 35-56.

de Mey 2012: de Mey, Marc. „The Ghent Altarpiece and Performative Painting“, in: *Kann das Denken malen? Philosophie und Malerei in der Renaissance*, hg. v. Inigo Bocken und Tilman Borsche, Wilhelm Fink Verlag, München, 2010, 73-94.

⁵ Като в случая оставим настрана незначителната работа на рамките в тези изображения.

- Didi-Huberman 2009: Didi-Huberman, Georges. *Beato Angelico. Figure del dissimile*. Abscondita, Milano, 2009.
- Kruse 2010: Kruse, Christiane. „Schatten an der Wand – oder: Was ist und leistet ein Bild? Bildkonzepte der Malerei von Platon bis Boccaccio”, in: *Kann das Denken malen? Philosophie und Malerei in der Renaissance*, hg. v. Inigo Bocken und Tilman Borsche, Wilhelm Fink Verlag, München, 2010, 275-298.
- Scherer 2012: Scherer, Johanna. „Der Maler als Spiegel? Zum Verhältnis von Malerei und Spiegel in der Renaissance”, in: *Spiegel der Seele. Reflexion in Mystik und Malerei*, hg. v. Elena Filippi und Harald Schwaetzer, Aschendorff Verlag, Münster, 2012, 71-85.
- Schneider¹ 2012: Schneider¹, Norbert. „Zum Motiv des Spiegels in der Malerei des Spätmittelalters und der Frühen Neuzeit”, in: *Spiegel der Seele. Reflexion in Mystik und Malerei*, hg. v. Elena Filippi und Harald Schwaetzer, Aschendorff Verlag, Münster, 2012, 19-33.
- Schneider² 2011: Schneider², Wolfgang Christian. „Betrachtung, Aufstieg und Ordnung im Genter Altar”, in: „*videre et videri coincidunt*”: *Theorien des Sehens in der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts*, hg. v. Wolfgang Christian Schneider, Harald Schwaetzer, Marc de Mey und Inigo Bocken, Aschendorff Verlag, Münster, 2011, 209-236.
- Schwaetzer/ Hasler/ Filippi 2012: Schwaetzer, Harald, Stefan Hasler, Elena Filippi. *Raffaels Sixtinische Madonna. Eine Vision in Dialog*. Aschendorff, Münster 2012.
- Yiu 2005: Yiu, Yvonne. „Der Spiegel: Werkzeug des Künstlers oder Metapher der Malerei? Zur Deutung des Spiegels in Produktionsszenarien in der nordischen Malerei des 15. und frühen 16. Jahrhunderts”, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 68 (2005) 475-488.
- Манова 2007: Манова, Ива. „Ренесансовата учение за перспективата и новият светоглед: per speculum in aenigmate”, в: *Алтера Академика* I/4 (2007/2008) 56-60.