

ISSN 2367-7031 / www.piron.culturecenter-su.org

БРОЙ # 11 / ЗИМА 2015 / ИЗКУСТВА И ПАМЕТ

URL: <http://piron.culturecenter-su.org/wp-content/uploads/2015/11/2015-11-dfilipova-sretenieto-na-jivota-metafizika-na-vizualnata-pamet-v-nantes-triptych.pdf>

## Сретението на живота: метафизика на визуалната памет в *Nantes Triptych* на Бил Виола

Диляна Филипова

**Резюме:** Изследователският фокус на предложения текст попада в интердисциплинарното поле на философията, теологията и съвременните артистични практики. Като концентрира вниманието си върху една от най-известните видео инсталации на американския визуален артист Бил Виола – *Nantes Triptych* (1991), текстът поставя проблема за възможностите и ролята на съвременните технологии в създаването на памет в преплиташите се измерения на личното, интимното и общностното. С опора в персоналистичната философия на Макс Пикар, Еманюел Левинас и богословската мисъл на Ханс Урс фон Балтазар и през възможностите на херменевтичния и феноменологичния анализ, инсталацията *Nantes Triptych* е разгледана като своеобразен високо концентриран, „сборен” пункт на няколко срещи: а) срещата на биографичното с художественото – личната памет на сина, записващ с камера предсмъртното ложе на своята майка, е из-ложе-на от артиста и споделена със зрителя; б) срещата между добре уседналата в паметта на религиозното изкуство още от средновековната епоха форма на триптиха и съвременните видео технологии; в) срещата, напомняща едно от ключовите евангелски събития – *Сретение Господне*. Евангелското събитие може да бъде определено като празник на представянето и предстоенето, на срещата лице с лице между Бога и човека, между младостта и старостта, между надеждата и нейното оправдаване, между очакването и неговото изпълване, между живота и смъртта; това е среща, при която смъртта умира в представянето си пред Бога. Предложеният текст проследява създаването на художественото *сретение* между живота и смъртта в *Nantes Triptych*, като се опитва да обоснове твърдението, че видео инсталацията на Виола отваря същата метафизическа и сотириологична перспектива, както и евангелското събитие. Инсталацията на Виола ни хилира паметта за смъртта, като „кръщелно” я „удава” в пространството между лицата на умиращата старица и изплакващия младенец.

**Ключови думи:** видео, видео инсталация, памет, звук, тишина, среща лице с лице, етика, Сретение Господне, метафизика, сотириология

Диляна Филипова е докторант в Катедра „История и теория на културата”, Философски факултет на Софийски университет „Св. Климент Охридски”. Научните и изследователските ѝ интереси са в областта на теорията и историята на религиите, философия на религията, християнско изкуство и култура, интердисциплинарното поле между богословие и съвременни артистични практики.

„Спомни си, Господи ...” (Пс. 88: 48, 51, 52)

„... Той помнеше, че те са плът, дихание,  
което отива и се не връща” (Пс. 77: 38-39)

Всяка културна епоха създава свои практики, механизми, технологии, за да подкрепи и „втвърди” неустойчивата памет *на* човека или *за* човека; тези практики и технологии могат да се отнасят както до ежедневието на отделния човек, така и до историческия хоризонт, в който се вписва съществуването на цяла общност. Разбира се, културата познава практики и технологии на заличаване на паметта – отново, паметта *на* или *за* отделен човек, така и *на* или *за* цяла общност. Разнообразието от технологии и носители на паметта е голямо, те могат да бъдат типологизирани и сравнявани по различни критерии, но винаги общото между тях ще бъде тяхното експанзиране, надграждане на човешкия психичен мир, тяхното явяване като своеобразни „продължители” на човешките психични сили и процеси. Писмената и изображенията, фиксирани в различни материални основи и среди, както и „безплътната” устна памет на митологията и фолклора съхраняват и пренасят отвъд конкретиката на *за-ложе-*ното съдържание неутолимата воля на човека да предаде, да запази, да изпрати на непознатите бъдни или направо на бога в отвъдното някаква искра из тъмните наноси на времето. Впечатляващи са мащабите на грижите и средствата, които са инвестирани например египетските фараони, за да пребъдат във вечността. Често откритите от египтолозите мумии са овъглени и лесно разпадащи се заради протичащите в погребалните повивки мощни химични процеси, активирани от преизобилното запечатване с консервационни смоли. Но без тази свръхматериалност и свръхтехнологичност тялото на починалия фараон няма да може да се превърне в убежище за душата му, което тя помни и в което може да се връща и да се свързва наново с духа-хранител Ка. Мисълта, целта и адресата, с които човекът залага някакво съдържание в механизмите и практиките на паметта, може да са най-различни, но също така може да се говори и за неинтенционално активиране на памет, за съхраняване и пренос на съдържание по невнимание, погрешка. Но може ли човекът да не създава памет, може ли неговото съществуване да не *поетира* в нещо, да не остави нито една пращинка, носител на някакво знание за него? Впрочем прахта и пепелта, тези субстанции на поетирането-като-деконструиране, са може би най-извечните носители на памет: „Виж се, значи, какво си всъщност, какво ще бъдеш само след половин век, какво ще бъдеш вечно: пепел и прах?”<sup>1</sup>. (Овъглените тела от Помпей са извънредна и трагична вариация на тази идея – една потресаващо-скулптирана *жива пепел*.) Из-пепел-ността, въ-плът-еността на човека е вече паметогенериращ фактор, човекът оставя следи *от*, смисли *за* себе си и без да желае това, – сянката, дъхът, топлината полепват по всичко и витаят в пространството; човешкото присъствие е сякаш

---

<sup>1</sup> Вл. Градев, „С цвят на пепел”, достъпно на <http://www.litclub.bg/library/fil/gradev/pepel.html>; страницата е посетена на 10.11.2015.

всеприсъствие и точно заради сянката, дъха и топлината това присъствие и всичко, което то създава, е трепетно и живо.

Към това всеприсъствие и трепетност *от* и *на* човешкото съществуване американският визуален артист Бил Виола се отнася с опиянението на поет и ласката на баща. Името на родения в средата на ХХ век Виола категорично се вписва в паметта за „раждането“ и постепенното развитие на видео изкуството от началото на 60-те години на века, нареждайки се до имената на Нам Джун Пайк и Брус Номан<sup>2</sup>. Житейският път на Виола буквално съвпада с разработването на художествените възможности на новата медия, най-важните събития от личния му живот не един път стават ключ към откриването на нов модус на работа с нея. Настоящият текст избира за свой изследователски обект една видео инсталация на Виола – *Nantes Triptych* (1991), чийто контекст на създаване позволява на артиста да достигне именно до такъв нов модус на работа с технологията на видео камерата и да обогати философските си, и в частност етически, рефлексии върху спецификата на медията. Целта на настоящата работа ще бъде, в една херменевтико-феноменологична перспектива, да артикулира механизмите и спецификите на видео технологията за създаване на памет в контекста на съвременните визуални артистични практики, както и теологическите импликации, които произтичат както по отношение на тези технологични специфики, така и на ветрилото от теми и образи в работата на Бил Виола<sup>3</sup>. Анализът ще бъде подкрепен от привличането и критическото опериране с няколко централни понятия и мотиви от персоналистичната философия на Макс Пикар, Еманюел Левинас и богословската мисъл на Ханс Урс фон Балтазар. Предметът на настоящата работа попада в по-широкото интердисциплинарно поле между философия, религия и изкуство, което е подчертано активно през последните десетилетия – появяващите се приноси изследвания осветляват връзките между посочените сфери и залозите на преплитането и диалога им в съвременния постмодерен (хипермодерен), постметафизичен, секуларен, (постсекуларен) свят.

### **Постмодерната етика: (пре-)обръщане и откровение**

Трудната назовимост на съвременната епоха, често противоречащите си понятия-емблеми, напипани от страна на хуманитарната рефлексия, са своеобразен симптом на полифонията от перспективи и роенето на експертни полета, които се произнасят от гледна точка на собствената си вътрешна позиция. Затруднено или, обратно, плеоназмено-изобилно е обговарянето на процесите в съвременното изкуство

---

<sup>2</sup> Подробно проследяване на културно-историческия път на изкуството на видеото, подкрепено с множество примери от работата на различни водещи визуални артисти, предлага изследването на С. Meigh-Andrews, *A history of video art*, London: Bloomsbury, 2013).

<sup>3</sup> На видео инсталациите на Виола са посветени множество статии в специализирани списания и академични сборници, няколко изследвания извън собствената му книга със записки и рефлексии (В. Viola/ R.Violette, *Reasons for knocking at an empty house – writings 1973-1994*, London: Thames and Hudson, 1995) и множество каталози, съпътстващи всяка изложба, в която участва неговата работа. Сред изследванията, част от които ще бъдат цитирани в настоящия текст, трябва да се споменат: В. Viola/ D. A. Ross/ L. Hyde/ P. Sellars, *Bill Viola*, Paris-New York: Whitney museum of American art in association with Flammarion, 1997; С. Townsend/ В. Viola, *The art of Bill Viola*, London: Thames and Hudson, 2004; R. Bernier, *The unspeakable art of Bill Viola: a visual theology*, Eugene: Wipf and Stock Publishers, 2014.

и на тези, касаещи позицията на религията и на богословската мисъл. Задават се крайни питання: настъпил ли е краят на изкуството (за пореден път), краят на историята, на религиите, краят на човека (този въпрос е особено актуален в контекста на екологичните проблеми), на които е опасно да се дават крайни и едностранчиви отговори, ако въобще се дават такива. Следователно много внимателно трябва да бъде начеван и интердисциплинарният дискурс, който се опитва да удържа и да мисли паралелно и диалогично включените в него полета – в случая тези на философията, религията, изкуството. В статията си, озаглавена „Постмодернизъм”<sup>4</sup>, Владимир Градев се придвижва внимателно из лабиринтите от идеи, спрямо които съвременната епоха се определя като пост-модерна. Авторът разглежда „илюзиите” и хегемониите на модерността във философията, науката, религията, изкуството, спрямо които новата епоха извърща лик и заема скептична или активно деконструираща, реакционна позиция, и от перспективата на една религиозна нагласа щрихира етическото лице на тази нова епоха. Критическият патос на статията е канализиран в усилието постмодерността да се преобърне аналитично и да се мисли отвъд доминиращите идеи за края на големите наративи, неотменимите икономически императиви, невъзможността за общностно действие, разпадането, взривяването, фрагментарността, цитатността, технокрацията. Владимир Градев опира рефлексията си върху няколко пункта, които осветляват подземните съзидателни потоци на епохата: „Постмодерните души понякога изглеждат повече задвижвани от скуката (ennui), отколкото от етиката... Дават чисто естетически отговор без моралната сила на големите естетически и етически традиции на Доброто и Красивото в платонизма и романтизма. Постмодерността, да не прибързваме обаче, дава и етически отговор: тя е преди всичко етика на съпротивата – съпротива към същото, към идентичността на същата безвъпросна идентичност на модерното обръщане към субекта, модерното свръхдоверяване в търсенето на свършен научен метод, на свършен език, модерния еволюционен наратив, където всичко в крайна сметка е до безкрайност повече или по-малко едно и също нещо”<sup>5</sup>. Тази етика на съпротивата е *бременна* с творчески потоци като: опита да се мисли немисленото, Другите, различните (излючените от големите наративи на доминиращата култура), Другостта на Бога, изригващата реалност на откровението, а не просто успокояващата модерна съобщност на религията, събитието, откровението като събитието-дар на Другия, неговото явяване, непросвещенските и негръцки извори на постмодерната философия (юдаизма, елинизма, апофатическото богословие, мистическото богословие), опита за именуване и мислене на Бога в нови форми; специално по отношение на последния ресурс на постмодерната култура Владимир Градев обобщава: „Постмодерното мислене е анти-онто-тео-логическо, то е по-скоро мистически ориентирано в усилието да преосмисли радикалността на Божественото тайнство като позитивна неразбираемост”<sup>6</sup>.

Особена дълбочина според Владимир Градев етиката на съпротивата получава във философията на **Еманюел Левинас**, която може да бъде обобщена в призива на

---

<sup>4</sup> Вл. Градев, „Постмодернизъм”, достъпно на <http://www.litclub.bg/library/fil/gradev/postmodern.html>; страницата е посетена на 10.11.2015.

<sup>5</sup> Пак там.

<sup>6</sup> Пак там.

голото и нищо лице: „Не убивай“: „лицето на другия трябва да ни отвори по-скоро към юдейските, а не елинските реалности, които изграждат нашата култура. Защото лицето на другия може да ни отвори към етическата отговорност и дори към зова на пророците за конкретно етическо и политическо, историческо действие”<sup>7</sup>. Философският проект на Левинас преобръща устойчивата нагласа за приемане на онтологията като първа философия, утвърждавайки **примата на етиката**. Началото на основното си съчинение *Тоталност и безкрайност* френският философ от еврейски произход започва с взривяващата констатация: „Истинският живот е този, който отсъства. Но ние сме в света”<sup>8</sup>. Тази основна *ситуация* у Левинас бива изразена в понятията **тоталност** и **безкрайност** – първата е „от този свят”, тя е този свят, отсамността, с нейните претенции за идентичност, тъждественост, с тематизациите, интериорността, с конфликтите, с войните; безкрайността е откровението, екстериорността, събитието, явяването, дарът, пробивът в тоталността, тя е основанието на **метафизиката** и на **трансцендирането към Другия**: „Тя [метафизиката] е обърната към онова, което е „другаде” и е „другояче”, и е „друго” [...] тя е движение, тръгващо от обитаваното „при себе си”, от „у дома” и отиващо към чуждото „отвъд себе си”, към едно „там”. Краят – другадето или другото – на това движение е наречен във възвишения смисъл на думата „Другият”<sup>9</sup>. Пробивът на Другия, респективно на безкрайността в този свят, става чрез **лицето на Другия, а срещата лице в лице** е сърцевината на битието, разбирано като етика: „... честността на отношението лице-в-лице е необходима, за да се прокара пътека, която води към Бога, а „виждането” тук съвпада с извършеното от справедливостта. Следователно метафизиката има място там, където има социална връзка – в нашите отношения с хората. Не може да има „познание” за Бога, отделено от отнасянето към хората. Другият е самият фокус на метафизическата истина [...] тъкмо чрез лицето, в което Другият е обезпътен, се проявява висотата, в която Бог се открива”<sup>10</sup>. Лицето у Левинас явява своята отвъдност и в преобръщането на репрезентативните режими – за да бъде лицето лице на Другия и метафизическа категория, то е положено в реда на **словото**, а не на **виждането**; при Левинас виждането означава все пак оставане при себе си, тематизиране и интериорност, докато словото, разговорът екстериоризират Един(н)ия и правят възможно неговото даване на Другия, срещата, любовта.

В своите разсъждения за лицето Левинас е вдъхновен от швейцарския философ **Макс Пикар**, чиито рефлексии около лицето се преплитат с една оригинална **метафизика на тишината**. В съчинението си *Светът на тишината* Пикар определя последната като „един от органите на човешкото лице”: „От двата отвора на очите блика светлина наместо език, светлина, която носи яркост в сбирането на тишината по

---

<sup>7</sup> Пак там. Във връзка с тази идея е необходимо да се подчертае, че философията на Левинас става особено близка на папа Йоан Павел II (вж. Йоан Павел II, *Да прекрачиш прага на надеждата*, София: Фондация „Комунитас”, 2011), а темата за лицето на Другия и отговорността към него като гарант за мира между хората е фокус на една от най-запомнящите се проповеди на папа Бенедикт XVI по повод 43-я Международен ден на мира (01.01.2010 г.) (вж. [www.vatican.va](http://www.vatican.va)).

<sup>8</sup> Е. Левинас, *Тоталност и безкрайност*, София: УИ „Св. Климент Охридски”, 2000, 10.

<sup>9</sup> Пак там, 10.

<sup>10</sup> Пак там, 52.

лицето. Ако не беше така, тишината би била тъмна...”<sup>11</sup>. Но тишината не извира само от човешкото лице, тя не е само из-лицето, но е и зрител, съдник на лицето: „Там, където е тишината, човекът е наблюдаван от нея. Тишината поглежда към човека повече, отколкото той към нея. Човекът не изпитва тишината; но тишината изпитва човека”<sup>12</sup>. У Пикар тишината е своеобразно *име* на Бога – тя е автономен феномен, носещ всичко у себе си, не е видима, но съществуването ѝ е напълно осезаемо; тя е безполезна, неутилитарна за света на тоталността (ако се върнем към Левинас), но тя е „помощ и лекарство” повече от всяко полезно нещо; тишината оцелостява нещата, възвръща ги от света на разсипването и разсейването; „тишината указва към такова по-*ложе*-ние, при което има само битие: по-*ложе*-нието на Божественото. Белегът на Божественото в нещата се носи от опазената връзка със света на тишината”<sup>13</sup>. Пикар причислява тишината към първичните феномени на битието – тя е от реда на любовта, предаността, живота и смъртта, но „съществува преди всички тях и е налична у всеки от тях. Тишината е първородна”; от нея, от преливането и отдаването ѝ се ражда и потича словото<sup>14</sup>. Тишината в оригиналната метафизика на Пикар е феномен отвъд времето и пространството – времето е посято в тишината, а тя е винаги при началото, където всичко може да бъде наново, може да бъде възсъздадено; тя е начинът на Бога да проговаря на човека и да го държи във връзка със себе си, в предаността и любовта си: „У отделния човек се съдържа повече тишина, отколкото може да бъде изразходена в рамките на един човешки живот. Затова всяко човешко проговаряне е обвито в тайна. Тишината у човека се разпростира отвъд границите на живота му. В тази тишина човекът се обвързва с миналите и бъдещите поколения”<sup>15</sup>.

И лицето, и тишината като метафизични категории и елементи на трансценденцията носят в себе си динамична, действена, *драматична* природа и предполагат участие, отговорност и споделеност – лицето изисква срещата с друго лице, преливащата в пълнотата си тишина се излива в слово, което се възплъщава и спасява (Синът Слово, роден от преизпълнеността на Отец с любовта). **Богочовешката драма, лицето и личността-мисия** като отговор на Божиата изкупителна инициатива са основни понятия в богословието на един от централните католически мислители на 20. век – Ханс Урс фон Балтазар. В търсене на най-подходящата методология за изразяване основните истини на християнството Балтазар поставя съзерцателното и понятийно-дискурсивното начало на втори план, за да изведе на авансцената на богословието си идеята за драмата (теодрама/теодраматика), за вечната **процесуалност и инициативност** на Бога, който в любовта си влиза в света, ражда се като човек в историята, за да победи смъртта със смъртта си. Божието откровение и възплъщение в лицето на Исус Христос са ядрото на драмата, начената с разлъката на човека и Бога в началото на *Битие*, те са отговорът на Бога като баща, а не като съдия. У Христос Бог, Другият, става малко по-отсамен, истинският живот при-*със*-тва близо до човека. **Кеносисът-участие** на Бога в историята, *вместяването* на Безкрайния в

---

<sup>11</sup> М. Picard, *The world of silence*, Chicago: Henry Regnery, 1952, 88.

<sup>12</sup> Пак там, 1.

<sup>13</sup> Пак там, 3, 4.

<sup>14</sup> Пак там, 5.

<sup>15</sup> Пак там, 5.

рамките на крайния свят, е доказателство за икономията на любовта, за същността на Бога като динамична любов-общение и вечно взаимно съзерцание в слава на лицата в Светата Троица. В петия финален том на своята *Тео-драматика*, озаглавен *Последното действие*, Балтазар концептуално построява *триптих* или **трилогия на откровението** на Бога в Сина, като всеки етап от трилогията е *потопен* в различна субстанция: отначало е водата, побираща Въплъщението и Кръщението, в средата е кръвта – тя е етапът на Кръста и Евхаристията, накрая идва Духът – дарът на Възкресението<sup>16</sup>. Драматичното участие на Бога в историята става възможно заради любовта, която е *отговор*-на, лицето на Христос и личността му са отговорът на Бога на човешката надежда, че Бог ще си спомни и ще съхрани живота за вечността. Спасението и обръщането на падналото и опетненото не може да стане из самото него – затова откровението на Бога в света е най-големият пробив, най-голямото събитие-дар.

### **Звуковата природа на визуалното: технология на живата пулсация**

Един от съществените дебати на постмодерната култура се оформя около въпроса за това дали съвременното изкуство може да бъде все още определяно като свещено. Тук е мястото да се подчертае, че третирането на религиозни теми, използването на религиозни образи и символи в нечие изкуство не означава автоматично, че това изкуство е религиозно или свещено. Съвременният историк и теоретик на изкуството Джеймс Елкинс споделя във връзка с предложеното твърдение: „Светът на изкуството може да приеме като „религиозно” изкуство много неща, създадени от хора, които ненавиждат религията, от хора, които нямат твърди убеждения за нея, от недоволните, безчувствените и скептиците”<sup>17</sup>. Продуктивен отговор на въпроса за свещеността и религиозността на дадено изкуство, надрастващ рамкирането в конкретни културно-исторически епохи, дава Владимир Градев в статията си „Свещено ли е още изкуството?”. Авторът обвързва дейността на художника, артиста с философско-теологическото понятие **„продължаващо творение”**, което изразява паметта на човека за неговия Отец като творец и създател на всичко видимо и невидимо, както и акцентира свободата и дара на човека да бъде сътрудник на Бога в изкупителния му план за света: „Художникът е човекът на „продължаващото творение”: той е човекът на обновлението, на преобразяването на света [...] Евангелската сцена на Преображението, когато апостолът възкликва: „хубаво е да бъдем тук”, разкрива званието на християнската *poiesis*, която в своята вътрешна динамика се стреми да преобрази света, да го отведе към неговото винаги идващо начало, защото самото начало е преображение, едно винаги възможно бъдеще, *eschaton* [...] Човекът има своята особена, единствена по рода си роля: той трябва да продължи по някакъв начин делото на творението. Ето го истинският източник на свещеното в

---

<sup>16</sup> H. U. von Balthasar. *Theo-drama. Theological dramatic theory. The last act*, Vol.5, San Francisco: Ignatius press, 1998, 428.

<sup>17</sup> R. Bernier, *The unspeakable art of Bill Viola*, 3.

изкуството и затова не мисля, че съществува свещено изкуство като отделен сектор. Ако изкуството е изкуство, то е свещено, инак просто не е изкуство”<sup>18</sup>.

Ако приведеното определение за свещено изкуство се приложи към работата на Бил Виола, смятам, основателно видео инсталациите му могат да бъдат определени като свещено изкуство, продължаващо творението и съхраняващо усета за обвитост на битието в тайна. Работата на този американски артист е изключително подходяща за опора във връзка с проблематиката за свещеността на изкуството именно поради това, че не подчертаното третиране на религиозни теми и образност е в основата на тази свещеност, а по-скоро дълбокото рефлексивно потапяне в медията, което Виола философски въздига до метафизика, и именно проследимостта на идеята за „продължаващо творение”. Така спрямо своята артистична медия Виола се отнася едновременно като дете и като родител, като поет и като учен, като съвременен артист, но и като артист от времето на Средновековието и Ренесанса. Тази деликатна диалектика, тази софистицирана рефлексивност по отношение на видео камерата Виола разгръща във връзка с няколко свои **фундаментални убеждения**: на първо място културните артефакти като цяло имат силата да удържат в себе си човешкото присъствие, според Виола във всички вещи, които създаваме, включително и по отношение на дигиталните светове, буквално се съдържат частици от нас самите; според Виола камерата е „хранилище на души”, на спомени и на памет – тази *епифания* на видео камерата артистът получава именно в момента, когато моли близките си да му разрешат да снима предсмъртното ложе на майка си; съвременните технологии артистът определя като разширяващи нашите сетива, като преодоляващи време-пространствените ограничения, като буквално екзистиращи хипер-реалности – такива, чрез които човекът надскача себе си, отива отвъд собствената си телесност, интензифицира максимално опита си; видео камерата може едновременно да разшири нашите сетива, но може и да ги концентрира невъобразимо върху определен детайл, като стесни фокуса<sup>19</sup>. В най-голяма степен обаче философско-изследователското отношение на Виола към видеото се проявява в своеобразната **метафизика на медията**, която оригинално формулира: „Видеото реално представлява поток от електрони; на екрана не виждаме даден обект, а последователност от импулси. Това са същите импулси, които задвижват нашите мозъци, когато разговаряме, когато движим ръцете си, лицето си, за да общуваме”<sup>20</sup>. В книгата си със записки от работния процес по различни инсталации Виола осветлява подробно същинската скрита природа на видеото – въпреки че като краен резултат този тип технология създава преди всичко движещи се визуални образи, всъщност нейната природа се крие в звуковата вибрация, която е жива: „технологично видеото произлиза от звука (електромагнетизъм) и асоциирането му с киното е подвеждащо [...] видео камерата преобразува физическата енергия в електрически импулси”<sup>21</sup>. Фундаменталността на звуковото начало на видеото Виола подчертава чрез припомняне на възгледите за мирозиданието в

<sup>18</sup> Вл. Градев, „Свещено ли е още изкуството?”, *Архив за средновековна философия и култура*, Свйтък XIV, София: Изток-Запад, 2008.

<sup>19</sup> Интервю с Бил Виола, *Cameras are soul keepers*, достъпно на <www.youtube.com> сайтът е посетен на 09.07.2014.

<sup>20</sup> Пак там.

<sup>21</sup> В. Viola/ R. Violette, *Reasons for knocking at an empty house*, 158 и сл.



хиндуистката култура и в християнството – макар и с различна образност и различна концептуалност, двете религиозни традиции сближават представите си за началото на битието в принципа на звука. А звукът, словото са драматични – те са знакът за Божието действие, откриване, ангажиране със света.

Усетът за поток, за насочено движение на частици, сензитивността по отношение динамичния характер както на медията, така и на психо-физическото единство на човека биват кодирани в работите на Виола в лайтмотива на **водата**. Водата е „околоплодната” субстанция, която хранва и в която протича изкуството на Виола – по-често тя присъства буквално и може да представлява отприщена вълна, която залива внезапно група хора, равномерна, тънка стена, спускаща се незнайно откъде и изтичаща незнайно накъде, церемониално-бавно пронизвана от голи човешки тела, може да изпълва цял басейн, из който се *рее* човешка фигура или в който пада такава, все с кръстно разперени ръце, в една страховита смесица от изумление и покой. Независимо от това дали в някоя от видео инсталациите присъства стихията на водата, или не, в логиката на метафизичното разбиране за характера на медията може да се каже, че всяка работа на Виола препраща към един архетипен *момент от времето*, когато собствено потокът на времето тепърва се отключва. Става въпрос за един централен стих от самото начало на старозаветната книга *Битие*, към който Виола проявява подчертан интерес: „... и Дух Божий се носеше над водата”. Водата има своето ключово място в биографията на артиста; когато е на 6-годишна възраст бива спасен от удавяне – опит, който остава амбивалентно присъстващ в съзнанието на Виола като среща със смъртта, но и среща с удивителния свят на водната глъбина, с нейните металически отблясъци, с пречупването на звуците, с успокоеното реещо се движение на телата в тази *утробна* среда. При по-късното връщане и осмисляне на този уникален опит от детството Виола смята, че до известна степен именно тогава получава своето творческо кръщение, защото опасно се доближава до границите на различни светове, измерения, среди, онтологични редове.

### **Метафизиката като етика**

Виола споделя, че една мисъл, изразена в изследване на теоретика на религиите Хюстън Смит, го поразява силно и става част от творческата му философия – според Смит две са силите, които в най-голяма степен са оформили човешките същества: **технологията и откровението**. Виола превежда тази идея в разбирането, че пълнотата на света се съдържа именно в комбинацията от физика и метафизика, материално и духовно, видимо и невидимо, софтуер и хардуер. В случая на Бил Виола подчертано съвременната медия на видеото попада в съзнанието и в ръцете на артист, който от една страна, я открива с непосредствена, детска искреност и фасцинация, но от друга страна, я удържа философски в зона на критическа и високорефлексивна дистанция. Чрез камерата по думите на Виола „мога да проследя вълненията на душата, изразени върху човешкото лице, но мога и да затъмня това лице, мога да го изтрия”<sup>22</sup>. Сякаш

---

<sup>22</sup> Интервю с Бил Виола, *The movement in the moving image*, достъпно на <[www.youtube.com](http://www.youtube.com)>; сайтът е посетен на 09.07.2014

препрещайки към мисълта на Дерида, споделена в книгата му *Вяра и знание*, че съвременният човек „контролира небето с пръсти и очи”<sup>23</sup>, Виола често демонстрира в интервюта ясното съзнание за **диалектичката природа на технологиите**: „Само с мускула, стоящ в основата на показалеца ми, мога да натисна копчето на атомна бомба или спуська на пистолет. Това е огромна опасност, именно това правят съвременните технологии. Но със същия този пръст мога да погоя любим човек, да науча малкото си дете на цифрата едно, да масажирам болно място, за да го облекча. Така че съществуват две възможности: технологиите могат да бъдат както благотворни, така и унищожителни, в зависимост от намерението на създателите си”<sup>24</sup>. Необходимостта от формулиране на една „**етика на техниката**” и осъзнаване на новите отговорности, с които се натоварва съвременният човек при боравенето с новите технологии, е обговорена от Ханс Йонас в статията му „Защо модерната техника е предмет на етиката”. Според Йонас съвременните технологии акумулират огромни и невиджани досега запаси от сила, тяхното влияние върху времето и пространството се оказват безпрецедентни, поради което „изискванията към отговорността растат пропорционално на проявленията на силата”<sup>25</sup>. Тук е мястото да се припомни, че името на медията на Виола дава **латинският глагол *video***, чиито значения са: виждам, гледам, забелязвам, разбирам, наблюдавам, *внимавам*, обсъждам, обмислям, предвиждам, *грижа се*<sup>26</sup>. Етичката творческа *хигиена* на Виола отлично кореспондира със значенията на *video* – в отношението на Виола към живота и към неговото преображение в изкуството сякаш се долавя отзвукът от призива на свещеника по време на литургия: „Да внимаваме!”

В режима на интензивната си авторефлексивност Виола често обговаря **ролята на изкуството**, в частност на своето визуално изкуство, **в съвременния свят**. С това допълнително прибавя към публичния си образ щрихите на башинската загриженост и отговорност и тревогата на създаващия човек, на артиста, който участва, ангажира се, за да продължи творението – щрихи, до голяма степен нетипични и *обсценни* сред артистичните прояви на ХХ-то столетие, интенционално ориентирани към гордото отрицание, често самоцелното предизвикване на шок и погнуса, на страх и трепет, примесени с удоволствие или с ирония. От една страна, съвременният свят е определен от артиста като непредсказуем, бурен, несигурен, разпадащ се, свят, изпълнен с множество конфликти, но от друга страна, това е същият, извечно познат времеви свят, свят на смъртни същества, на хора, които копнеят да продължат присъствието си в нещо, да впишат паметта за битието си в някакъв по-траен от житейското им време носител. Според Виола съвременните артисти би трябвало да „детоксикират” средата, в която живеем, да създават пространства на яснотата, на избистрянето на съзнанието и смисъла. Американският християнски философ Хюго Тристрам Енгелхард-младши определя културата на съвременния свят като „постхристиянска, постметафизическа, посттрадиционна”, като „култура на смъртта, утвърждаваща аборта и медицински

<sup>23</sup> Ж. Дерида, *Вяра и знание*, София: Лик, 2001, 40.

<sup>24</sup> Лекция на Бил Виола пред студенти от Бостънския университет, *The movement in the moving image* [www.youtube.com](http://www.youtube.com); посетен на 03.10.2014.

<sup>25</sup> Статията е налична на сайта <[www.philosophia.bg](http://www.philosophia.bg)> посетен на 05.11.2014.

<sup>26</sup> *Латинско-български речник*, София: Наука и изкуство, 1980, 779-780.

асистираното самоубийство”<sup>27</sup>. Така според философа „вследствие от метафизическа и историческа загуба на ориентация обществото ни не притежава едно единно сетиво за участта или целта на човечеството. В резултат на тази загуба ние имаме възможност за алтернативни истории и съперничаещи си морални наративи на фона на изникващия призрак на nihilизма”<sup>28</sup>.

### Религиозният усет за виждането като спасение

Без да бъде последовател на никоя от големите монотеистични религии, по-близък в светоусещането си до будизма и до мистичните религиозни традиции, все пак Виола категорично посвещава интелектуалните си усилия на генерирането на тотален опит за Другото, за невидимото, трансцендентното. Изкуството на Виола без преувеличение може да бъде определено като високо софистицирано, защото по оригинален начин успява да отвори метафизична пролука, успява, подобно на иконите в Православието, да генерира „места за „фании”<sup>29</sup>, като черпи от различни културни и религиозни контексти, без да изпада в богословски противоречия или необосновани амалгами. Комбинирането на визуални и звукови образи в екрани с големи размери, често поставени нависоко по стените на затъмнени помещения, дава основание за работите на Виола да се употребяват изрази като „**тотална среда**”, като „цялостно обгръщане на зрителя”. Високо поставените екрани в тъмните помещения функционират анагогически и светлинно-ревелационно, допринасяйки за разгръщането на метафизическите потенци на медията. Виола проявява афинитет към близките планове, което създава особено усещане за грандиозност и възвишеност при прожектирането на видеата върху огромните екрани. Технологично опосреденото присъствие на телата и лицата при Виола по осезаем начин налага съзнанието за значимостта на присъствието и наличието; представени в тяхната отделеност, *защитеност* в екраните, те сякаш поставят зрителя на границата между осъзнаването на това опосредено общуване и потапянето в живата среща лице с лице.

Работите на Виола са традиционалистки и метафизични в перспективата на това, че интезивно удържат фокуса си върху тайната на човешкото съществуване и отказват да бъдат съвременни и да се впишат в „културата на смъртта” по определението на Енгелхард-младши. Православният богослов Жан-Франсоа Колосимо изразява идеята, че за да има съвременният човек идентичност и надежда, трябва да се актуализира **връзката между култ и култура**; в този смисъл той разглежда съвременните процеси на секуларизация, особено на Запад, като вид „културна амнезия”<sup>30</sup>. В обгърнатите от вода и дух работи на Виола като че ли е заложен един трансрелигиозен, транскултурен култ към трансцендентното, безкрайното, пробива, събитието, чрез които на човека е даден живот и присъствие, дадено му е време, за да опита света, да се срещне с него, да го чуе, да го докосне, дадена му е светлина, за да види другия човек, и полумрак, за да

<sup>27</sup> Х. Т. Енгелхард-младши, „Живот и смърт след християнството”, *Християнство и култура*, 8, 2010, 72.

<sup>28</sup> Пак там.

<sup>29</sup> П. Евдокимов, *Православието*, София: Омофор, 2006, 283.

<sup>30</sup> Ж.-Ф. Колосимо, „За завръщането на религиите, демокрацията и тео-демокрацията”, *Християнство и култура*, 5, 2012, 8.

потърси дълбините на собственото си съзнание, да се срещне със себе си, дадено му е пространство за разгръщане на ветрилото от емоции и съпътстващи ги мимики и жестове; в бавния поток на видеата Виола отделя време на човека да се роди, да умре, да види, да чуе, просто да бъде. Това е времето както на/за творбата, така и на/за зрителя – по думите на Пикар, „време, посято в тишината”.

Роналд Берние определя изкуството на Виола като „визуална теология” и разгръща интерпретациите си чрез концептуалните инструменти на *невижданото*, *неизразимото* и *апофатическото*<sup>31</sup>. Берние заявява изследователското си намерение да разглежда работите на американския артист в перспективата на „феноменология на надеждата [...], свързана с обещанието за „появата” на Бога”<sup>32</sup>. Тук е мястото да бъде споменато още едно ключово понятие, част от концептуалния апарат на Виола – става въпрос за индуисткото понятие „даршан/даршана”, което означава „да видя и да бъда видян от Бога”. Виола обговаря значенията, които извлича от това понятие, във връзка с „усещането, че някой присъства с теб и те наблюдава; а какво означава някой да те наблюдава – означава, че тогава човек прави най-доброто, на което е способен, защото не е сам, защото някой го гледа”<sup>33</sup>. Светото писание от своя страна представя Богочовешката драма като драма на откритите или отвърнати лица – лицето на Бога, лицето на човека; същността на драмата е именно в дара на свободата и избора – онзи, който избере Бога и обърне лицето си към него, ще го види лице с лице в цялата му слава при края на времената – това е есхатологичната надежда на християните.

По-горе беше споменато, че комбинирането на визуални и звукови образи, представени на големи по размери екрани и разположени в различни конфигурации в пространството, създава усещането за цялостна, тотална среда, която обгръща зрителя. По отношение на звуковата среда Виола отново се обръща към културата на индуизма, според който „космосът е петият елемент, обгръщащ водата, земята, огъня и въздуха; космосът може да се разбере само чрез слуха – нужно е човек да пази тишина”<sup>34</sup>. Според Виола всичко в света има своя „битийна, жизнена тоналност”, а **звукът**, подобно на Прометей или на ангелите, е посредник между физическото и метафизическото<sup>35</sup>. Във връзка с **комбинирането на визия и звук** в работите си Виола прави една съществена забележка. Въпреки че е визуален артист, все пак за него не визуалният образ е най-важният, а комбинацията от визия и звук<sup>36</sup>. Артистът уточнява, че има звук дори в работите му, в които доминира тишината – нарича го „undersound”, един подлежащ, скрит звук, „невидима музика”<sup>37</sup>. Освен водата, всеприсъстваща в работите на Виола е и **тишината** – инсталациите му не са „бъбриви” нито като собствена звукова среда, нито като технологична сложност (Виола не използва специални ефекти и не дообработва софтуерно видеата си, разчита на естествени светлинни/звукови ефекти, на преливане на среди), нито като „драматургия” –

---

<sup>31</sup> R. Bernier, *The unspeakable art of Bill Viola*, 9.

<sup>32</sup> Пак там, 9.

<sup>33</sup> Интервю с Бил Виола, *The tone of being*, достъпно на <www.youtube.com> посетено на 09.072014.

<sup>34</sup> Пак там.

<sup>35</sup> Пак там.

<sup>36</sup> Пак там.

<sup>37</sup> Пак там.

съприсъствието, заедността, срещата, срещата като вълнение, вълнението на живота са основният *драматургичен* ход във видеата.

### Сретението в *Nantes Triptych*

Ненатраплива, близка до тишината, е и звуковата среда в *Nantes Triptych (1991)*. В приглушената ѝ полифония се долавят плачът на новородено, угасващият дъх на умираща старица (майката на Виола) и плисък на вода. Работата е изградена от три обединени и еднакво големи видео панела, а времетраенето ѝ е малко под тридесет минути. И трите видеа не са снимани специално за *Nantes Triptych* – раждането от левия панел е заснето в болница в Калифорния и е вдъхновено от появата на първия син на Виола през 1988 г. Видеоето е използвано и в други работи на артиста. Средният панел представлява носещо се свободно във воден басейн тяло, като това видео Виола заснема за по-ранната работа *The Passing (1987-88)*. Десният панел представлява видео, което Виола прави при последните дни от живота на майка си през 1991 г. *Nantes Triptych* не е предварително обмисляна работа, Виола трудно взема решението да включи интимния си свят (видеозаписа на умиращата си майка) в артистична, публична среда. Като контрапункт на постмодерния отказ от големите наративи и разпадането на дискурсивността и образа във фрагменти, тази работа на Виола създава възможността разпръснатите събития да се пронижат от една обща нишка, да бъдат положени в един общ разказ, да изградят една обща история, да съшият раната-раздяла, да преодолеят онтологичния разлом, който отваря смъртта всеки път и неизбежно за всеки човек, който обича. Това, което прави възможна появата на триптиха, е именно опитът на Виола да премине през болката от загубата чрез изкуството си, като осигури памет, спасение, живот за своята майка, вписвайки видеоето, хранилище на душата ѝ, в триптихната *векторност* на представяне, предстоене, виждане, чуване, биване видян, чут. Настоящият текст се спира на *Nantes Triptych* в опит да проследи отварянето на метафизическа пролука чрез възможната алюзия на едно от основните евангелски събития – *Сретение Господне*, което в известна степен може да бъде разглеждано като отразяващо в себе си и индуисткия концепт *даршан*, споменат от Виола. Втора глава на *Евангелието от Лука* разказва за онзи момент от живота на младенца Христос, в който той е заведен в храма четиридесет дни след рождението си, за да бъде представен на Бога според Моисеевия закон: „... както е писано в закона Господен, че всяко мъжко, което разтваря утроба, ще бъде посветено Господу”<sup>38</sup>. Но „драматургията” на епизода намесва един персонаж, който преобръща като че ли „векторите” на представянето: „Тогава имаше в Иерусалим един човек на име Симеон; и този човек беше праведен и благоговееен, и чакаше утехата Израилева; и Дух Светий беше върху него. Нему бе предсказано от Духа Светаго, че няма да види смърт, докато не види Христа Господен. И дойде по вдъхновение в храма. И когато родителите донесоха Младенеца Иисуса, за да извършат на Него обичая по Закона, той Го прегърна, благослови Бога и рече: сега отпускаш твоя раб, Владико, според думата Си, смиром; защото очите ми видяха твоето

---

<sup>38</sup> Лука, 2:23.

спасение<sup>39</sup>. Метафорично нареченото „векторно“ преобръщане на представянето и предстоенето е свързано с факта, че Младенецът е самият Бог в лицето на Иисус Христос. Намесата на Симеон, реализираща предсказанието, преориентира представянето – сега дете (син Божий) става възрастният Симеон, който се представя, вижда и бива видян от Бога, от своя отец в лицето на Младенеца Иисус. Евангелският разказ ясно поставя знак за равенство между **виждането и спасението**. Символната стойност, която богословието придава на този епизод от живота на Христос, е свързана най-вече с изпълването на *Стария Завет* и *раждането на Новия завет* между Бога и хората. Отглас от този празник се открива в акта на кръщението, при което на Бога се отдава това, което той сам е дал преди това, – така родителите представят детето на Бога, с което изразяват надеждата си за спасение, тоест за вечен живот у Бога. Спасението е събитие-дар, проявление на Бог в словото, в срещата, в отдаването във водата, кръвта и Духа; „вярващият не е артист на умирането, там, където той е напълно безсилен, там е силата на неговия Господ. Спасението е [...] преобразуване на „болката за умирање“, на греха, на непобедимото погубване. Спасението е благодат: никой не може да се възкачи до Бога, но Бог може да слезе при нас“<sup>40</sup>.

### **Трепетът на триптиха: убежище и утроба**

Често в своите работи Виола използва няколко екрана едновременно, разположени в различни конфигурации, но рядко те са скачени, за да образуват една цялост като полиптих. Като диптих например е определена една по-късна работа на Виола – *Dolorosa* (2000). Жанровото определяне на разглежданата тук работа от 1991 г. като триптих е силно семантично натоварен елемент. **Триптихът** е познат още на раннохристиянското изкуство, но е характерен най-вече за Средновековието, и на Изток, и на Запад, като част от олтарната среда или иконостаса. Ренесансовата епоха бележи сериозен интерес към рисуването на триптихи, профилира се и традицията на нидерландските художници от XV и XVI век, сред които основно е името на Йеронимус Бош с триптихите *Градината на земните удоволствия*, *Искушението на Св. Антоний*, *Каруцата със сеното*. Виола е задълбочен изследовател на споменатите две културни епохи и черпи вдъхновение от тях за редица свои работи. Както споменах, *Nantes Triptych* се отличава от повечето работи на Виола преди всичко по жанровото си определение, но до голяма степен и по **името си** – приема се, че твърбата носи името на пристанищния френски град, защото именно там е показана за първи път през 1991 година.

В публикуваното само преди две години изследване на Лин Джейкъбс *Разтварящи се врати: семантика на раннонидерландския триптих*<sup>41</sup> авторката проследява терминологичния апарат и семантиката, използвани във връзка с формата на триптиха. Така в чисто прагматичен план двата странични панела, които са по-малки от централния и често в документите от епохата са назовавани *крила*, служат, за да

<sup>39</sup> Лука, 2: 26-30.

<sup>40</sup> Вл. Градев, „С цвят на пепел“.

<sup>41</sup> L. F. Jacobs, *Opening doors: the early Netherlandish triptych reinterpreted*, University Park: Penn State Press, 2012, 1.

предпазват основния среден панел от прах и нараняване при пренасяне. От друга страна, извън сферата на прагматиката, структурата на триптиха позволява създаването на по-плътен и цялостен визуален наратив, който може лесно да се променя в зависимост от положението на страничните панели. Лин Джейкъбс подчертава, че е съществувало трайно приемане на формата като символичен израз на единството на трите Лица на Светата Троица<sup>42</sup>. Лин Джейкъбс споменава подобното на нейното, но по-ранно изследване на Клаус Ланкхайт от 1959 г., в което авторът разглежда формата на триптиха като смислоопределяща, наричайки го „**pathos formula**”<sup>43</sup> – аналогично наименование, което Ренесансовите художници заели от античното изкуство, за да повишат изразния потенциал на творбите си<sup>44</sup>. Освен това Ланкхайт подчертава, че централният панел има водеща роля в структурно отношение, а страничните панели (крилата) – подчинена роля. Лин Джейкъбс цитира и изследването на Мариус Римеле от 2010 г. върху нидерландските триптихи, което в по-голяма степен се доближава до тезите, изложени в собствената ѝ книга – Римеле поставя акцент не върху йерархичните отношения между панелите на триптиха, а върху неговата роля като „място на „фании” по споменатото вече определение на Павел Евдокимов: важно е как триптихът „чрез отварянето на крилата си, структурно възплъщава понятията за епифания и откровение”<sup>45</sup>. Лин Джейкъбс проследява и терминологичните вариации при назоваването на страничните панели в документи от епохата, за да подчертае структурната и функционална значимост на триптиха: най-често последният е наричан „картина с врати”, като латинският термин, използван през XV/XVI век, е *januae* – видно е, че думата има същия корен като името на двуликия римски бог Янус, покровител на входовете и изходите, изобразяван над вратите, управител на всяко начало и всеки край. Вариант за назоваване на страничните панели на триптиха е и думата „листа”, препращащи към идеята за триптиха като книга, с разгърнати страници. Като концентрира търсенията си около понятието за врати, Джейкъбс обобщава семантичните линии в интерпретирането на формата и функцията на триптиха: акцентирани са значенията на отваряне, затваряне, на граница и праг; става възможно представянето на различни пространства и времеви измерения, на различни онтологични редове и на персонажи с различен статус; прокаран е паралел между вратите на триптиха и ролята на вратите в ритуалите на прехода, изследвани по-подробно от антрополога Арнолд ван Женеп<sup>46</sup>.

Както беше споменато по-горе, името на триптиха също представлява интерес, защото е конкретен топоним и рязко се отличава от останалите заглавия на работите на Виола (например *Room for St. John on the Cross* (1983), *The Crossing* (1996), *The Messenger* (1996), *Man of sorrows* (2001), *Catherine's room* (2001), *The Quintet of the astonished* (2000), *Five Angels for the Millennium* (2001), *The Passions* (2000-2001), *The Encounter* (2012), *Inner passage* (2013), *The dreamers* (2013), *Man searching for*

---

<sup>42</sup> Пак там, 1.

<sup>43</sup> Ключово понятие на германския историк на изкуството от средата на XIX и началото на XX век Аби Варбург – за същността на понятието вж. N. J. Spivey, *Enduring creation: art, pain, and fortitude* (Berkeley: University of California press, 2001, 118.

<sup>44</sup> L. F. Jacobs, *Opening doors: the early Netherlandish triptych reinterpreted*, 1.

<sup>45</sup> Пак там, 2.

<sup>46</sup> Пак там, 3, 4.

*immortality, Woman searching for eternity* (2013), *Angel at the door* (2013)). Дали Виола оставя заглавието на този спонтанен сякаш триптих на случайността? Триптих, чиито крила/врати отварят пролука към най-голямата радост и най-голямото страдание на Виола – спомена за раждането на сина му и спомена за умиращата му майка. Може би наистина заглавието е избрано случайно, защото раждането и смъртта, входът и изходът, вратите към средината на земното битие се отварят и затварят навсякъде и за всекиго. Ще си позволя обаче да предложа няколко интерпретативни линии във връзка с това особено заглавие, произтичащи от звуковото сходство между името на града и няколко латински глагола. Името на града Nantes произлиза от името на келтското племе *Namnetes* (намнети) и по звуков състав името е сходно с думи като *nanciscor* – придобивам, получавам, намирам, като изразът *nanciscor spatium* означава „печеля време“; *narro* – разказвам, съобщавам, казвам, говоря; *nascor* – раждам се, произхождам, започвам, появявам се; *nassa* – кош за ловене на риба, примка, капан, опасно положение; *nato* – плавам, вълнувам се, клатя се, движа се, плувнал съм<sup>47</sup>. Като се вземат предвид горепосочените бележки във връзка с формата и функционалността на триптиха и ако се приемат за възможни подобни звукови успоредявания между името на града и посочените глаголи, то би могло да се заключи, че Виола избира като че ли най-подходящата форма и заглавие, за да създаде място на памет за живота, за да отвори метафизическа пролука към Другото, трансцендентното, за да разкаже за срещата лице с лице, за взаимното представяне и вглеждане един в друг на крайността и тварността на човека и вечността на Бога. В триптиха на Виола няма субординация и йерархия на панелите – раждането и умирането, идването и отпътуването, входът и изходът преливат един в друг, двете лица на бог Янус попадат апокалиптично в клопката на *darshan*. Изумлението от двете успоредени естествени и най-обичайни събития – на раждането и смъртта – прелива в неартикулирания, невремеви, утробен, в-тишинен и у-топичен наратив на носещото се във водата тяло. Дали триптихът затваря цикъла на един живот, или по-скоро превърта цялото време и човешката история с всички раждания и умираания назад, до времето на сътворението, или още по-назад, до онзи пункт, в който светът е бил само мисъл в любящата майчина утроба на Бога. Според византолога Сергей Аверинцев „думата, която във Ветхий завет обозначава Божията милост, е образувана от корен, който означава собствено майчина утроба“<sup>48</sup>. Разгръщайки твърдението си, изследователят припомня, опирайки се на *Книгата на пророк Исаия*, че „сред всички пророци [като] пророк на милостта, прибъгва отново и отново към метафората на майчинството, за да опише Божията ласка [...] А Сион казваше: „Остави ме Господ, и Бог мой ме забрави!“ Ще забрави ли жена кърмачето си, не ще пожали ли сина на утробата си? Но ако би и забравила тя, Аз няма да те забравя” (49: 13-15), „На ръце ще ви носят и на колене ще ви галят; както утешава някого майка му, тъй ще ви утеша и Аз” (66: 12-13)“. Следователно „Божията милост според Исаия е майчинска и дори по-майчинска от майчината“<sup>49</sup>.

<sup>47</sup> *Латинско-български речник*, София: Наука и изкуство, 1980, 439-441.

<sup>48</sup> С. Аверинцев, „Брак и семейство: несвоевременен опит за християнски поглед върху нещата“, *Християнство и култура*, 5, 2008, 19-32.

<sup>49</sup> Пак там, 25.



В разглеждания триптих като че ли се съдържа още и **скрита памет за иконографската типология на Богородица с младенца** (православните икони представляват важен източник на вдъхновение и рефлексия за Виола). Основният иконографски тип, наречен *Елеуса* (от гръцки – *Милваца, Милостива*), се разпознава по обърнатостта едно към друго и нежното допиране на лицата на Богородица и малкия Иисус. Този основен тип се разклонява на различни подтипове, открояващи вариациите на нежността и грижата в отношенията между майката и сина: *Богородица непресъхващ извор, неизгаряща къпина, неувяхващ цвят, млекопитателница, играеща, катафиги* (от гръцки – *убежище*). Психолозите и теолозите персоналисти са единодушни по отношение фундаменталната роля на майчиното лице за посрещането на новороденото в този свят и за изграждането на чувство за сигурност и защитеност. Доналд ДеМарко пояснява: „В примера с Мария, вгледана в лицето на сина си, откриваме прототип – или образец – на един човек, виждащ лицето на Бога у друг човек [...] Мария е първата, която вижда лицето на Бога-станал-човек в нежния малък плод на утробата си. Аналогично, първото лице, което детето вижда, е майчиното и именно това вглеждане е решаващо за бъдещото му отношение с Бога”<sup>50</sup>.

Ако се продължи още малко нишката на работа с името на града Нант, трябва да се посочи, че това е именно пристанищен град – място на **убежище**, на подслон, на застопореност и покой сред непрестанно възбудената, вибрираща вода. И *Nantes Triptych* разгръща своя визуален наратив в конфликта между раздвижената, неспокойна, бременна с потенции вода и оброчеността ѝ, прихванатостта ѝ зад вратите на трите панела. Лицата на старицата и на младенца се изправят едно срещу друго, срещат се, звукът на последното дихание се влива и разтапя в усиливащото се мощно ридание на младенца, жаден за всяка глътка въздух. Триптихът на Виола се превръща сякаш в инвариант на Ноевия ковчег, призван да спаси живота, да го преведе през бездните на границите и праговете и да запази непрекъснатостта му. Такава е надеждата на молещия се в Псалтира: „Спаси ме, Боже, защото водите стигнаха до душата ми” (68: 1), както и на пророк Йона: „... към Господа извиках в моята скръб, – и Той ме чу; извиках из утробата на преизподнята, – и Ти чу гласа ми. Ти ме хвърли в дълбинето, в сърцето на морето, и струи ме обиколиха, всички Твои води и Твои вълни минуваха над мене” (Йона, 2: 1-8). Водата обаче сякаш е неукротима, рамката, съсъдът на триптиха не могат да я удържат, тя ги разпуква, подобно на напора на безкрайността, и, бидейки рана, напуска тялото на старицата, прокарва пътя на младенца, носи в утробата си целия свят, носи сякаш самия триптих и с това напомня така важния за Виола стих: „... и Дух Божий се носеше над водата”. Диалектиката **тяло-дух-рана** е прекрасно обговорена от Жан-Люк Нанси в *Corpus*: „Синът е Тялото на Духа, отделящ се пред лицето на Башата, разсейващ се към Него в излъчванията и потоците на жертвоприношението, което го осветява: пот, вода и кръв, сълзи, въздишки и виковете. Тук духът, който се отделя, излага по най-подобаващ начин собственото си тяло: Ессе homo. Но така се разкрива това, което го прави наистина тяло (на) дух(а): това е една рана, това тяло е преминало в раните си”<sup>51</sup>. Статиката и движението, Духът и дъхът,

<sup>50</sup> D. DeMarco, *Social justice and the human face*, достъпно на <[www. socialjusticereview](http://www.socialjusticereview.com)>; посетено на 20.05.2014.

<sup>51</sup> Ж.-Л. Нанси, *Corpus*, София: ЛИК, 2003, 74.

началото и краят, младостта и старостта, визията и звукът – в продължителността на видеата всичко се слива ведно, прибира се в метафизичната първична тишина и се превръща в спасителната, вечно жива, неартикулирана утроба на самия Бог: „Славя те, защото съм дивно устроен. Дивни са твоите дела, и душата ми напълно съзнава това. Не са били скрити от тебе костите ми, когато съм бил създаван тайно, образуван в дълбочината на утробата. Твоите очи видяха зародиша ми; в твоите книги са записани всичките назначени за мене дни, когато нито един от тях още не съществуваше” (Пс. 138: 1-18).

Ако си послужим с израз на Жорж-Диди Юберман, *Nantes Triptych* на Бил Виола „неизбежно разцепва виждането”, като прави от неговия опит „упражнение по вяра”<sup>52</sup>. Разглежданата работа на Виола не е визуална памет за една смърт, успоредена с едно раждане, тя е памет за преливането и непрекъснатостта на живота в срещата, в предстоенето, за неизбродимостта на утробната му бездна. Технологията на медията, тази „култура на живота” в ръцете на Виола, прави възможен пробива, блясъка, фанията на едно необходимо сретение, което е преливане и отливане във вечност, закодирана в безкрайността на редицата от врати на триптиха: „Господ ще пази твоето изливане и твоето влизане отсега и довека”<sup>53</sup>.

---

<sup>52</sup> Ж Диди-Юберман, „Неизбежното разцепване на виждането”, *Следистории на изкуството*, София: Фондация „Сфрагида”, 2001, 226.

<sup>53</sup> Пс. 120: 8.