

транството и светлината, а да се заставят да говорят пространството и светлината, които са тук. Нескончаем въпрос, защото самото виждане, към което е агресивен, е въпрос. Всички смятани за приключени изследвания се отварят отново. Какво е дълбочината, какво е светлината, *τί το όν*³¹ - какво са те не за духа, обособен от тялото, а за този, за който Декарт казва, че се разпростира в него - и накрая не само за духа, но за самите тях, защото те ни пронизват и обгръщат?

Обаче, точно тази философия, която трябва да се създаде, вдъхновява художника - не когато той изказва мнения за света, а в момента, когато неговото виждане се превръща в жест, когато, ще каже Сезан, той „мисли в живопис“³².

IV

Цялата съвременна история на живописата, нейното усилие да се освободи от илюзорността и да постигне собствени си мащаби имат метафизическо значение. И дума не може да става това да бъде доказано. Не поради основания, извлечени от границите на обективността в историята и неизбежната множественост на интерпретациите, която не би допуснала свързването на една философия и едно събитие: въпросната метафизика не е корпус от отделни идеи, за който бихме търсили индуктивни потвърждения в емпирията, а в плътта на случайното има една структура на събитието, едно характерно за сценария свойство, които не пречат на множествеността на интерпретациите и даже са нейно дълбоко основание, тъй като превръщат събитието в трайна тема на историческия живот и те имат право на философски статут. В някакъв смисъл, всичко, което е можело да се каже и което ще се каже за Френската революция, винаги е било и е в нея, в тази вълна, обрисуваша се на фона на разпокъсаните факти, с пияната от миналото и гребена на бъдещето, и нейните нови представяния винаги се дават и ще се дават *чрез внимателно разглеждане на нейното развитие*. Що се отнася до историята на творбите, поне на великите, смисълът, който по-късно им се придава, се извлича от самите тях. Самата творба е открила полето, в което изниква под нов облик,

тя самата се преобразява и става продължението; нескончаемите реинтерпретации, на които тя е *легитимно* податлива, я променят само в самата нея и ако под явното съдържание историята открива добавката и пласта от смисъл, текстурата, подготвила дългото и бъдеще, то този активен начин да бъде, тази възможност, която той разкрива в творбата, този монограм, който той открива в нея, са основа за една философска медитация. Но тази работа изисква дългогодишна близост с историята. За да я изпълним, не ни достига нито компетентност, нито място. Тъй като мощта или плодovitостта на творбите надхвърля всяка позитивна връзка на причинност и приемственост, допустимо е някой профан, позовавайки се на спомена за няколко картини или книги, да каже как живописата се вместила в неговите размишления и да отбележи чувството си за дълбока дисхармония, за разместване във връзките на човека и Битието, когато противопостави цяло вселената на класическата мисъл с търсенията на модерната живопис. Един вид история чрез пряк досег, която може би не надхвърля границите на една личност, но все пак дължи всичко на общуването с другите ...

„Мисля, че Сезан е търсил дълбочината през целия си живот“ - казва Джакомети³³, а Робер Делоне: „Дълбочината е новото вдъхновение“³⁴. Четири века след „решенията“ на Ренесанса и три века след Декарт, дълбочината е все така нова и изисква да бъде търсена не „веднъж в живота“, а цял живот. Не може да става въпрос за лишения от загадъчност интервал между близките и далечните дървета, който бих видял от самолет. Нито пък за припокриването на нещата, което една перспективна рисунка ми показва ясно: тези два изгледа са твърде експлицитни и не поставят никакъв въпрос. Загадката е в тяхната връзка, в онова, което е между тях, в това, че виждам нещата всяко на неговото място точно защото се засенчват едно друго, в това, че си съперничат пред моя поглед точно защото всяко е на своето място - в тяхната екстериорност, откривана в затвореността им, и във взаимната им зависимост, откривана в тяхната автономност. За така разбираната дълбочина вече не може да се каже, че е „третото измерение“. Преди всичко, ако тя беше едно от измеренията, щеше да е първото: определени форми и равнини има

само ако е уговорено на какво разстояние от мен се намират различните им части. Но едно първо измерение, което съдържа другите, не е измерение, поне в обикновения смисъл на *някакво отношение*, според което се мери. Така разбираната дълбочина е по-скоро опитът на обратимостта на измеренията, на една глобална „локалност“, където всичко е наведнъж, с абстрактни височина, ширина и разстояние, с обемност, изразявана в една дума, като се каже, че нещото е тук. Когато Сезан търси дълбочината, той търси именно това възпламеняване на Битието, което е във всички модуси на пространството, а също и във формата. Сезан вече знае онова, което кубизмът ще каже отново: че външната форма, обвивката е вторична, производна, че не поради нея нещата са оформени, че трябва да се разбие тази черупка на пространството, да се строши съдът - и вместо това да се рисува какво? Кубове, сфери, конуси, както веднъж казва той? Чисти форми, притежаващи солидността на онова, което може да бъде определено чрез вътрешния закон на конструирането, и които, събрани заедно като следи или сечения на нещото, го оставят да се появи между тях като лице между тръстиките? Това би било да се постави солидността на Битието от една страна и многообразието му от друга. Сезан вече е правил подобен експеримент в средния си период. Пристъпвайки направо към твърдостта, към пространството, той установява, че в това пространство - твърде просторно за тях кутия, нещата започват да разместват цветовете си, да се преливат в нестабилността.³⁵ Следователно пространството и съдържанието трябва да бъдат търсени заедно. Проблемът се обобщава, той вече не е само за разстоянието, за линията, за формата, но и за цвета.

Цветът е „мястото, където нашият мозък и вселената се съединяват“, казва той с онзи превъзходен език на майстор на Битието, който Клее обичаше да цитира.³⁶ Заради цвета трябва да разчупим формата-спектакъл. Следователно не става въпрос за цветовете, „подобия на цветовете от природата“³⁷, а за измерението на цвета, онова, което създава от себе си и за себе си, идентичности, различия, текстура, материалност, нещо... При това решително не съществува рецепта на видимото и тя съвсем не е единствено в цвета, не повече откол-

кото в пространството. Завръщането към цвета има достойнството, че доближава до „сърцето на нещата“³⁸, но то води отвъд цвета-обвивка, както и отвъд пространството-обвивка. „Портрет на Валие“ оставя между цветовете бели полета, предназначени вече да фасонират, да изсекаят едно битие по-общо от биването жълт, зелен или син - както в акварелите от последните му години, пространството, което се смята за самата очевидност и за което въпросът „къде“ не се поставя, се излъчва около плоскостта, която не са в никое обозначимо място, „суперпозиция на прозрачни повърхности“, „плавно движение на припокриващи се, напредващи и оттеглящи се цветни равнини“³⁹.

Както се вижда, вече не става въпрос да се добави ново измерение към двете измерения на платното, да се организира една илюзия или възприятие без обект, чието достойнство е, че наподобява, доколкото е възможно, емпиричното виждане. Картинната дълбочина (а също нарисуваните височина и ширина) се появява незнайно откъде, покълва върху платното. Виждането на художника вече не е поглед към едно „вън“, не е само „физическо-оптическо“⁴⁰ отношение със света. Светът вече не е пред него чрез репрезентирание: по-скоро художникът се ражда в нещата чрез концентриране и довеждане до себе си на видимото, а картината в последна сметка се отнася към което и да е от емпиричните неща само при условие, че поначало е „автофигуративна“; тя е зрелище на нещо само бидейки „зрелище на нищо“⁴¹, съдирайки „кожата на нещата“⁴², за да покаже как нещата стават неща и светът - свят. Аполинер казваше, че в една поема има фрази, които изглеждат не са били *създадени*, а са се *формирали*. А Анри Мишо - че понякога цветовете на Клее изглеждат родени бавно върху платното, еманирани от някакъв първична основа, „разляти на подходящото място“⁴³ като патина или плесен. Изкуството не е конструиране, хитруване, старателно отнасяне към едно външно пространство и един външен свят. То наистина е онзи „нечленоразделен вик“, за който говори Хермес Трисмегист, „наподобяващ гласа на светлината“. И щом се появи, то разбужда гремещите в обикновеното виждане сили, тайната на предсъществуването. Когато през обема на водата виждам настилката на дъното на басейна, аз я виждам не въпреки вода-

та и отблясъците, а през тях, чрез тях. Ако ги нямаше тези изкривявания, тези шарки от слънцето, ако виждах геометрията на настилката без тази плът, щях да престана да я виждам каквато е, където е, а именно: по-далеч от истинското ѝ място. За самата вода, акватичната сила, сиропения и отразяващ елемент, не мога да кажа, че тя е в пространството: тя не е другаде, но не е и в басейна. Тя го обитава, материализира се в него, ала не се съдържа там, и ако вдигна очи към оградата от кипариси, където играе мрежата на отблясъците, не мога да отрека, че водата посещава и нея или поне ѝ изпраща своята активна и жива същност. Именно това вътрешно одушевяване, това излъчване на видимото художникът търси под имената дълбочина, пространство, цвят.

Като се замисли човек, учудващ е фактът, че често добрият художник прави както добри рисунки, така и добри скулптури. Тъй като нито изразните средства, нито жестовете са сходни, това е доказателство, че има система на еквивалентности, Логос на линиите, на светлините, на цветовете, на релефите, на обемите, неконцептуално представяне на универсалното Битие. Усилията на модерната живопис са се състояли не толкова в избора между линията и цвета, нито даже между изобразяването на нещата и сътворяването на знаци, колкото в увеличаването на системите от еквивалентности, в разкъсването на връзката им с обвивката на нещата, което може да изисква създаването на нови материали или нови изразни средства, но понякога се прави чрез преразглеждане и ново прилагане на вече съществуващите. Имало е например една прозаична концепция за линията като позитивен атрибут и свойство на обекта в себе си. Контурът на ябълката или границата между разораното поле и поляната се считат присъстващи в света - нещо като пунктури, по които моливът или четката остава само да минат. Този род линия е оспорена от цялата модерна живопис, а вероятно от цялата живопис, защото да Винчи в *Трактат за Живописата* говори за „откриването във всеки обект... на особения начин, по който се насочва през цялата му протяжност... някаква гъвкава линия, която е нещо като негова генерираща ос“. ⁴⁴ Равесон и Бергсон са доловили тук нещо важно, без да посмеят да разтълкуват оракула докрай. Бергсон търси „индивидуалната

серпентина“ само при живите същества и твърде плахо изтъква, че вълнистата линия „може да не е никоя от видимите линии на фигурата“, че „тя не е повече тук, отколкото там“ и все пак „дава ключа за цялото“ ⁴⁵. Той е на прага на това поразително откритие, вече познато на художниците, че няма видими в себе си линии, че нито контурът на ябълката, нито границата на нивата и ливадата са тук или там, че те са винаги отсам или отвъд точката, в която се гледа, винаги във или зад онова, което се фиксира, посочвани, имплицирани и дори съвсем настойчиво изисквани от нещата, но без самите те да са неща. Смятало се е, че те очертават ябълката или полето, ала ябълката или полето „се формират“ от само себе си и се спускат във видимото, сякаш дошли от един отвъден, допространствен свят... Обаче отхвърлянето на прозаичната линия изобщо не изключва всяка линия от живописа, както може би са смятали импресционистите. Въпросът е само тя да се освободи, да се възроди конституиращата ѝ мощ, така че без никакво противоречие я виждаме да се появява отново при художници като Клее или като Матис, които са вярвали повече от всички останали в цвета. Защото отсега, по думите на Клее, тя вече не имитира видимото, тя „прави видимо“, тя е планът на един генезис на нещата. Може би никога преди Клее не е била „оставяна една линия да мечтае“ ⁴⁶. Началото на прокараната черта установява определено ниво или модус на линейното, определен начин линията да бъде и да се прави линия, „да върви линия“ ⁴⁷. Спрямо него, всяка следваща инфлексия ще има квакритична стойност, ще отнася линията към самата нея, ще формира приключение, история, смисъл на линията, с оглед на това, дали ще се отклонява повече или по-малко, повече или по-малко бързо, повече или по-малко фино.

Бродейки в пространството, тя същевременно уронва прозаичното пространство и неговото *partes extra partes*, развива начина активно да се шири в пространството, същия, който поддържа обемността на всяко нещо, било то ябълка или човек. Само че за да даде генериращата ос на един човек, казва Клее, художникът „ще има нужда от толкова объркана мрежа от линии, че вече не може да става въпрос за наистина елементарно представяне“ ⁴⁸. Тогава няма голяма разлика дали

той ще реши като Клее да се придържа строго към принципа на генезиса на видимото, на фундаменталната, индиректна или, както би казал Клее, абсолютна живопис - оставяйки на *заглавието* грижата да обозначи с прозаичното си име така конституираното битие, за да остави живописца да функционира по-чисто като живопис - или, напротив, като Матис в своите рисунки ще сметне, че може да включи в една-единствена линия както прозаичното обозначаване на битието, така и скритата операция, която композира в него мекостта или инерцията и силата, за да го конституира *гало, лице* или *цвете*. Има две листа от чимшир, които Клее е нарисувал по най-фигуративен начин и които първоначално са напълно неразбираеми и до края остават чудовищни, невероятни, фантоматични именно *поради „точността“*. И жените на Матис (да си спомним сарказмите на съвременниците) не бяха непосредствено жени, а станаха такива: Матис ни научи да виждаме техните контури не по „физико-оптически начин“, а като жилки, като осите на една система на плътска активност и пасивност. Фигуративна или не, линията във всеки случай вече не е имитация на нещата, нито е нещо. Някакво неравновесие, устроено в безразличността на бялата хартия, някакъв пробив през битието в себе си или някаква конституираща празнота, както безапелационно показват статуите на Мур, носи мнимата позитивност на нещата. Линията вече не е появяване на някакво битие върху празнотата на фона, както в класическата геометрия, а както в съвременните геометрии тя е ограничение, сегрегация, модулация на една предварителна пространственост.

Създавайки латентната линия, живописца си придава едно движение без преместване, чрез вибрация или излъчване. Тъй като се прави върху платно или хартия и няма средството да произведе движещи се неща, то все пак се налага, защото, както се казва, живописца е изкуство на пространството. Но неподвижното платно би могло да внушава промяна на мястото, както следата на падащата звезда върху моята ретина ми внушава един преход, едно движение, което не се съдържа там. Картина би предоставила на очите ми почти същото, което им предоставят реалните движения: една поредица от подходящо замазани моментни изгледи и ако става въпрос

за живо същество, нестабилните положения, висящи между „преди“ и „после“ - накратко външното от промяната на мястото, което зрителят би разчел в неговата следа. Тук добива значимост прочутата забележка на Роден: моментните изгледи, нестабилните положения вкаменяват движението - както показват толкова фотографии, в които атлетът е замръзнал завинаги. И той няма да бъде размразен, умножавайки броя на изгледите. Фотографиите на Маре, кубистките анализи, „*Младоженката*“ на Дюшан не помръдват: те предават един зеноновски сън за движение. Вижда се как едно твърдо като броня тяло, което използва подвижните си връзки, магически е тук и е там, но не *отива* от тук до там. Киното предава движението, *но как?* Дали, както се смята, копирайки промяната на мястото съвсем детайлно? Може да се приеме, че е така, тъй като при забавяне се получава едно тяло, плаващо между предметите като водорасло, което не се *движи*. Това, което предава движението, казва Роден⁴⁹, е образ, в който ръцете, краката, трупът, главата са взети всяко в различен момент - и следователно представя тялото в стойка, която то не е имало в никой момент - и който налага между частите фиктивни връзки, като че ли единствено и само този сблъсък на несъчетаемости би могъл да накара преходът и траенето да бликнат в бронза и върху платното. Моментните снимки на едно движение са успешни единствено когато се доближават до това парадоксално подреждане, когато например ходещият човек е хванат в миг, в който двата му крака докосват земята: защото тогава почти е налице времевата вездесъщност на тялото, чрез която човекът *прекрачва* пространството. Картина не дава да видим движението чрез вътрешната си несъгласуваност; положението на всеки член е датирано другояче именно защото според логиката на тялото е несъвместимо с това на останалите и тъй като всички видимо остават в цялостта на едно тяло, именно то прекрачва траенето. Неговото движение е нещо, което е било подготвено в един виртуален фокус сред краката, трупа, ръцете, главата, и после избухващо в промяната на мястото. Защо конят, заснет в момент, когато не докосва земята - и следователно е наскоро движението - с почти свити под него крака, изглежда, че скача на място? И защо, напротив, конете на Же-

рико препускат по платното, макар да са в стойка, която никой галопираш кон никога не е заемал? Защото конете от „Дерби в Епсом“ ми позволяват да видя залавянето на тялото към земята и по една добре позната ми логика на тялото и на света това залавяне към пространството е също така и залавяне към траенето. Тук Роген е изказал една дълбока мисъл: „Художникът е правдив, а фотографията е лъжовна, защото в действителността времето не спира“.⁵⁰ Фотографията задържа отворени миговете, които поривът на времето затваря веднага, тя разрушава отминаването, настъплението, „метаморфозата“ на времето, което живописът, напротив, прави видими, защото конете, имайки по един крак във всеки момент, имат в себе си „напускане тук, пристигане там“⁵¹. Живописът не търси външното на движението, а тайните му шифри. Сред тях има по-фини от онези, за които говори Роген: всяка плът; дори тази на света, се излъчва около себе си. Независимо дали, според епохите и школите, живописът се свързва предимно с проявеното движение или с монументалността, тя никога не е напълно извън времето, защото винаги е в плътското.

Може би сега по-добре се усеща всичко, което носи тази малка дума: виждам. Виждането не е някакъв модус на мисленето или присъствие за себе си: то е средството, дадено ми, за да бъда отсъстващ от самия себе си, да асистирам отвътре на разцепването на Битието и едва след завършването му аз се затварям връз себе си.

Художниците винаги са го знаели. Да Винчи⁵² се позовава на една „картинна наука“, която говори не с думи (и още по-малко с числа), а с произведения, които съществуват във видимото подобно на естествените неща, и която все пак чрез тях се предава „на всички поколения във вселената“. Тази мъчалива наука, която - Рилке ще го каже по повод на Роген - прехвърля в произведението „неразпечатаните“⁵³ форми на нещата, идва от околното и се обръща към околното. Околното трябва да се разбира като „прозорец на душата“. „Околното... чрез което красотата на вселената се разкрива за нашето възхищение, е с такова съвършенство, че който би се примирил с неговата загуба, ще се лиши от познаването на всички онези произведения на природата, чиято гледка кара душата да остава дово-

на в затвора на тялото благодарение на очите, които ѝ представят безкрайното разнообразие на творението: който ги загуби, изоставя тази душа в мрачен затвор, където секва всяка надежда да бъдат видяни отново слънцето, светлината на вселената.“ Околното извършва чудото да открие за душата онава, което не е душа, блажените селения на нещата и техния бог - слънцето. Един картезианец може да вярва, че съществуващият свят не е видим, че единствената светлина е от духа, че всяко виждане става в Бога. Един художник не може да се съгласи, че нашата отвореност към света е илюзорна или индиректна, че това, което виждаме, не е самият свят, че духът има работа само със своите мисли или с друг дух. Той приема мита за прозорците на душата с всичките му трудности: това, което е без място, трябва да бъде ограничено до едно тяло, нещо повече: чрез него да бъде приобщено към всички други тела и към природата. Трябва да се приеме буквално онава, на което ни учи виждането: че чрез него ние докосваме слънцето, звездите, едновременно сме навсякъде, еднакво близки до отдалечените неща, както до околните, и дори способността ни да си въобразяваме, че сме другаде - „Аз съм в Петербург в леглото си, в Париж, очите ми виждат слънцето“⁵⁴, - да си представяме свободно реални същества, където и да са те, също е заимствана от виждането и използва средствата, които дължим на него. Само то ни учи, че различните, „външни“, чужди едно на друго същества са при все това абсолютно *заедно*, „едновременността“ - загадка, с която психолозите боравят, както дете с експлозиви. Робер Делоне казва кратко: „Релсите на железницата са образ на последователното, който се доближава до паралелното: равенството на релсите“.⁵⁵ Релсите, които се събират и не се събират, които се събират, за да останат еквилибристични, светът, който е по моята перспектива, *за да бъде* независим от мен, който е за мен, *за да бъде* без мен, да бъде свят. „Визуалното quale“⁵⁶ ми дава и единствено то ми дава присъствието на това, което не съм аз, на това, което просто и изцяло е. Прави го, защото като текстура то е конкреция на една универсална видимост, на едно-единствено Пространство, което разделя и обединява, което поддържа всяка свързаност (и дори тази на миналото и бъдещето, защото нямаше да я има, ако те не бяха части от

едно и също пространство). Всяко едно видимо нещо, при цялата си индивидуалност, функционира също и като размерност, защото се явява като резултат от едно разпукване на Битието. Накрая, това ще рече, че на видимото е присъща подплата от невидимо в строг смисъл, което то прави присъстващо като определено отсъствие. „В своето време, вечерните ни антиподи, импресионистите, имаха пълно право да построят своята сграда сред къновете и гъсталаците на всекидневния спектакъл. Колкото до нас, сърцето ни тегли към дълбините... Тези странности ще станат... реалности... Защото вместо да се ограничат с различни степени на интензивност при възстановяване на видимото, те добавят към него и части от схванатото окултно невидимо.“⁵⁷ Има нещо, което стига до омото направо, и това са фронталните свойства на видимото, но също и нещо, което го достига отдолу, и това е дълбоката телесна латентност, когато тялото се надига, за да види; а има и нещо, което достига до виждането изотгоре и това са всички феномени на полета, на плаването, на движението, където виждането участва, но вече не в притеглянето към основите, а в свободните реализации⁵⁸. Така чрез него художникът се докосва до двете крайности. В незапомнената дълбина на видимото нещо е шавнало, припламнало е, завладяло е тялото му и всичко, което той рисува, е отговор на тази побуда, ръката му е „само инструмент на една далечна воля“. Виждането е среща на всички аспекти на Битието като на кръстопът. „Някакъв огън се стреми да живее, събужда се; воейки се по дължината на провеждащата ръка, достига повърхността и я обхваща, после, сякаш прескачаща искра, затваря кръга, който трябва да очертае: завръщане към омото и отвъд“⁵⁹. В този кръг няма никакъв разрыв, невъзможно е да се каже къде свършва природата и започва човекът или експресията и така тук нямото Битие разкрива собствения си смисъл. Ето защо дилемата за фигуративността и нефигуративността е зле поставена: едновременно и без противоречие е вярно, че никое грозде никога не е било онова, което е в най-фигуративната живопис, и никоя живопис, дори абстрактната, не може да отбегне Битието; че гроздето на Караваджо е самото грозде⁶⁰. Тази прецесия на онова, което е, спрямо онова, което се вижда и показва; на онова, което

се вижда и показва, спрямо онова, което е - това е самото виждане. И за да дадем онтологическата формула на живописата, едва ли трябва да насилваме казаното от художника, тъй като на тридесет и седем години Клее е написал тези думи, които са гравирани на гроба му: „Аз съм неуловим в иманентността...“⁶¹.

V

Тъй като дълбочината, цветът, формата, линията, движението, контурът, физиономията са разклонения на Битието и всяко от тях може да възстанови целия сноп, в живописата няма отделни „проблеми“, нито наистина противоположни пътища, нито частични „решения“, нито напредък чрез натрупване, нито необратими избори. Никога не е изключено художникът да се върне към някоя от емблемите, които е изоставил, разбира се, карайки я да говори другояче: контурите на Руо не са контурите на Енгр. Светлината („стара султанка - казва Жорж Лембур, - чиито прелести са увехнали в началото на този век“⁶²), отначало прогонена от художниците вън от материята, се появява отново при Дюбуфе като един вид текстура на материята. Няма спасение от такива обрати, нито от най-неочаквани сближавания: има фрагменти на Роген, които са като статуи на Жермен Рише, *защото те са скулптори*, т.е. свързани са с една и съща мрежа на Битието. „Разработвайки“ някой от любимите си проблеми, било за велура или за вълната, истинският художник разбърква неусетно даденото от всички останали. Дори когато изглежда, че неговото търсене е частично, то винаги е тотално. В момента, когато е възприел една техника, той забелязва, че е открил ново поле, където всичко, което е можел да изрази преди това, трябва да бъде казано другояче. Така, той още не притежава намереното, още трябва да го търси, самото намиране извиква нови търсения. Идеята за една универсална, тотална, докрай реализирана живопис е лишена от смисъл. Дори да трае още милиони години, светът, за художниците, ако останат такива, ще има още да се рисува и ще свърши, без да бъде завършен. Панофски показва, че „проблемите“ на живописата, онези,

които насочват нейната история, често са решени заобиколно, не в линията на изследванията, които първоначално са ги поставили, а напротив, когато художниците в гъното на безизходицата като че ли ги забравят, оставят се да бъдат привлечени другаде и, разсеяни, внезапно ги преоткриват погледом и преодоляват препятствието. Тази смътна историчност, която напредва в лабиринта с криволичения, приливи, заблудяване и внезапни тласъци, не означава, че художникът не знае какво иска, но че това, което иска, е отсам целите и средствата и тя направлява свише цялата ни *палезна* активност.

Ние сме толкова облагани от класическата идея за интелектуалната адекватност, че тази няма „мисъл“ на живопис-та понякога ни оставя впечатлението за празен водовъртеж на значенията, за едно парализирано или прекъснато слово. И ако се отговори, че никоя мисъл не е напълно откъсната от някакъв носител, че единственото преимущество на изречената мисъл е, че е направила своя носител удобен, че фигури-те на литературата и философията наистина не са окончателно установени, не повече от тези на живопис-та, и те не се натрупват в трайно съкровище, че дори науката се учи да признава една зона на „фундаменталното“, населена с плътни, отворени, разпокъсани същества, за които не става и въпрос да бъдат третираны изчерпателно, както „естетическата информация“ на кибернетиците или математико-физическите „групи операции“, и че накрая никъде не сме в състояние да представим обективна равностметка, нито да мислим някакъв прогрес сам по себе си, и че така е с цялата човешка история, която в някакъв смисъл е стационарна, тогава разсъдъкът ще каже, както казва Ламуел⁶³: и това ли е всичко? Дали най-висшата точка за разума е да констатира това изплъзване на почвата под краката ни, помпозно да нарича разпукване постоянното състояние на смайване, изследване - обикалянето в кръг, Битие - това, което никога не е изцяло тук?

Но това разочарование идва от въображаемата заблуда, която изисква една напълно изчерпателна позитивност. Това е съжалението, че не си всичко. Съжаление, което дори не е съвсем обосновано, защото, ако нито в живопис-та, нито пък другаде можем да установим йерархия на цивилизациите или да говорим за прогрес, това не е съдба, която ни спъва, а по-ско-

ро защото в някакъв смисъл още първата живопис стига до дълбината на бъдещето. Щом никоя живопис не завършва живопис-та, щом дори никое произведение не е абсолютно завършено, то всяка творба променя, изменя, осветява, заглъбочава, утвърждава, екзалтира, пресъздава или предсъздава всички останали. Ако творбите остават неустановени, то е не само защото и те, както всички неща, са преходни, но и защото почти целият им живот е пред тях.

Толоне, юли - август 1960

БЕЛЕЖКИ

¹ Artificialisme - термин, въведен от Жан Пиаже (1950) за обозначаване на прилагането на модела на художественото или инженерното творчество към теорията на сътворението. (б.пр.)

² Културализъм - етнологическо и социологическо направление, развивано в Съединените щати през 50-те години. (б.пр.)

³ подходящ за манипулиране (б.пр.)

⁴ философска доктрина, близка до прагматизма. (б.пр.)

⁵ Пещера във Франция, известна с доисторическите си рисунки. (б.пр.)

⁶ G. Charbonnier, *Le Monologue du peintre*, Paris, 1959, p. 172.

⁷ ἰδίος κόσμος, κοῖνος κόσμος (ст.гр.) - индивидуален космос, общ космос. (б.пр.)

⁸ Популярно название на картина на Рембранд (1642). (б.пр.)

⁹ G. Charbonnier, *id.*, p. 34.

¹⁰ G. Charbonnier, *id.*, pp. 143-145.

¹¹ Claudel, *Introduction à la peinture hollandaise*, Paris, 1935.

¹² P. Schilder, *The Image and appearance of the human body*, New York, 1935.

¹³ Robert Delaunay, *Du cubisme à l'art abstrait*, Paris, 1957.

¹⁴ роман на Жан-Пол Сартър (1938) (б.пр.)

¹⁵ *Dioptrique*, Discours VII, Édition Adam et Tannery, VI, p. 165.

¹⁶ Descartes, *Discours I*, éd. cit., p. 83.

¹⁷ *Ibid.*, p. 84.

¹⁸ *Ibid.*, IV, pp. 112-114.