

Вяра Попова

ЧЕТЕЙКИ „СКОПИЧНИТЕ РЕЖИМИ НА МОДЕРНОСТТА“ НА МАРТИН ДЖЕЙ

Vyara Popova

READING MARTIN JANE'S "SKOPIC REGIMES OF MODERNITY"

Abstract: The work builds on Martin Jane's text "Skopic Regimes of Modernity" and follows the set rhythm. Text has a fund of physical, physiological, psychological, artistic, and artistic knowledge as a broad cultural-noseological network of information tendentially put into the notes; it produces a resource for constantly correlating meaningfully and referring to it focuses on their own visual research issues. In this way, it can bring the vision of a dominant sense to perception in no way as conception, presentation, understanding of reality, and the way this visual perception is expressed in the Italian Renaissance painting and in the Flemish one from the 17th century.

Keywords: *Skopic regimes, occulrocentric, Visual Subcultures, Italian Renaissance painting, Flemish painting of the 17th century, Svetlana Alpers, Physical Light Theory: Wave and Corpuscular, Newton, Descartes, Theories of Color, Goethe, Color Science, Psychology of Color Perception, perspective, picturesque color, camera obscura.*

Текстът на Мартин Джей повдига множество въпроси. „Започвайки от Ренесанса и научната революция, модерността се смята за решително окулароцентрична“. Как следва да се разбира това? Модерността с окулароцентричния си профил започва да се оформя като такава още в Ренесанса и научната революция? Следва тогава и Ренесансът, и научната революция да се приведат като окулароцентрични или като подготвителни етапи за окулароцентризма на модерността и доминирането на зрението.

По-скоро интересна е находката по обвързването на зрителното възприятие или възприятието изобщо с определен исторически период или четенето на даден исторически период през доминиращото в него сетиво или формирането /обособяването на историческия период, от доминиращото през него сетивно, възприятие. Терминът „възприятие“ е предпочетен пред „сетиво“, за да не се ограничи процесът само до физиологичната му страна, а и за да кореспондира именно с възприемането, схващането, представянето на реалността по определен начин. Макар че, ако приложим цялата смислова палитра, целия растер от физиологията на зрението до **визуалното възприятие на действителността изобщо като културен конструкт**, ще можем да разчетем „формирането на модерността, започвайки от Ренесанса и научната революция като окулароцентрична“. В **Ренесанса** се изработва **субективната страна на зрението** чрез **наблюдението** като **приложение в живописата** – най-вече от Леонардо да Винчи. **Научната революция** с откритията си дава **обяснението** – **обективната страна на зрението**, а модерността легализира доминиращото му статуткво. И така чрез обхващането на трите периода на зрително възприятие, то се превръща в културен конструкт, или може да се говори за **трите режима**

на **визуална култура**¹. Мартин Джей разглежда модерността именно като оспорван терен на **три „скопични режима”**², три „визуални субкултури“ и така чрез обвързването им със зрението Ренесансът и научната революция воюват като **„конкурентни окулярни полета“** върху зрителния терен на модерността – „дългата и размито дефинирана епоха”.

Разработката ще се възползва от изработеното от Мартин Джей алиби за представянето на „конкурентните окулярни полета в модерната епоха“ като „твърде огрубени идеалнотипични характеристики, които лесно могат да бъдат критикувани заради очевидната им дистанция от комплексните реалности”. Могат да се оставят настрана³ тънкостите на перспективата, играта на светлина и сянка, цветовете, пространните познания за италианската ренесансова и фламандската живопис от 17 в. на експертите по изкуствознание и история на изкуството, както и физическото обяснение на светлина и цвят. Винаги обаче да се кореспондира с тях като с културен фон(д) и се осигурява **фокусирането върху възприятието като културно формование по представяне, схващане, разбиране на действителността**. Разчиства се територия за **визуалните изследвания**, които философизират за **културната менталност като възприятие** и заиграват с общия културен фон – изкуствоведски и научен. Само през такава призма може да се разбере защо Мартин Джей обвързва господстващия визуален модел с тоталната му хегемония и го идентифицира, разпознава в ренесансовата перспектива, обвързва го с „Картезианските идеи за субективната рационалност във философията“ като подготвителни етапи. Ренесансовата перспектива и картезианският модел на философстване са двете страни, аспекта в живописата и философията на доминантния визуален модел. Като за визуалните изследвания акцентът пада не върху теория и история на живописата и не върху философията като специално профилирани области, а обект на изследване става **възприятието като схващане**. Мартин Джей синтетично го наименува **картезиански перспективизъм** – всъщност и в това се изразява неговото поразително новаторство като синтез на изкуство и философия, като визуална = ментална (в случая съвпадат) нагласа, и се позовава на впечатляващото съчинение на Ричард Рорти с „Философията или огледалото на природата”(1979 г.), където избраният от него цитат удостоверява през чуждия текст основателността на обвързването на картезианството с перспективизма: „при картезианския модел интелектът **разглежда** същностите, моделирани въз основата на **ретиналните образи**. Според концепцията на Декарт – концепция, станала основна за „модерната“ епистемология – това са репрезентации, **изображения**, представи, които се намират в „ума“ (Рорти, 1979:4).

I. Картезианството с развитието на рационалния (геометричен) метод директно кореспондира с перспективата⁴. Тя в смисъла си на оптика директно заиграва с геометричния ѝ план и то съвсем пряко, тъй като класическата оптика има три дяла: 1) геометрическа⁵, 2) физическа и 3) вълнова. II.

¹ „Визуалната култура“ е израз на Майкъл Баксандал, който Светлана Алперс заимства при разглеждането на Фламандската визуална култура. Всъщност именно интерпретирането ѝ като специфична визуална култура е едно от безспорните качества на спорната ѝ книга. – Б.а. В.И.

² Терминът „скопичен режим“, както сам посочва, Мартин Джей заимства от Кристиан Мец (Christian Metz) и работата му „The Imaginary Signifier: Psychoanalysis and the Cinema, trans. Celia Britton et al.“ (Bloomington: Indiana University Press, 1982). Трите скопични режима са: италианската ренесансова живопис, Фламандската живопис от XVII век и бароквата. – Б.а. В.И.

³ Тъкмо такава оставяне настрана представляват пространните бележки, които така изтеглят навън цялото знание – физическо, физиологично, психологическо, изкуствоведско и от история на изкуствата, за да може да се осигури изчистен фокус на вниманието само към собствената проблематика на визуалните изследвания и авторовото говорене по въпроса. Така с попадането му в бележките текстът си осигурява концентрираност в строго специфичната предметна проблематика, но и постоянно кореспондиране с обрамчващата го културно-гносеологична мрежа от информация от най-различен порядък.

⁴ Латинският термин „**perspectiva**“ съответства на гръцкия „**оптика**“ (букв. „наука за зрителните възприятия“) и с него в Средновековието се обозначава математическата теория за зрението. През Ренесанса той бива пренесен в областта на изобразителното изкуство и възниква понятието „художествена перспектива“ – *perspectiva artificialis*. Чрез теоретичните разработки на Брунелески, Учело, Алберти, Филарете, Пиеро де ла Франческа, **перспективата получава математическа обосновка** и влиза в историята на изкуствата под названието „**права**“, „**централна**“ и по обясними причини „**италианска**“ **перспектива**. – Б.а. В.И.

⁵ **Геометрическата оптика** не се занимава с проблема за природата на светлината, а **се основава само на емпиричните ѝ закони**: на разпространението ѝ в прозрачна среда, отражението ѝ от огледално-отразяващи

Самата перспектива⁶ представлява вярно, т.е. геометрично-зрително отразяване на пространствени обекти. III. Ренесансовата перспектива представлява реставрация и продължение на теорията за зрителните лъчи от Античността, към която се придържа Евклид⁷ (III в. пр. Хр.) в „Оптика“-+. Евклидовата теория за праволинейното разпространение на светлината лесно се поддава на геометризация без оглед на отправната точка на лъчите – от окоето към предмета или от предмета към окоето. Геометричното/зрителното построяване придобива вид на пирамида, чийто връх се намира в окоето, а основата – на повърхността на видимия предмет. Близо 16 века по-късно Филипо Брунелски (1377–1446) довършва античната теория за зрителните лъчи, поставяйки на пътя им картинна плоскост и така прави сечение на зрителната пирамида, с което получава перспективно изображение на предмета. Оказва се, че през Ренесанса някои открития (с чисто емпиричната база на наблюдението) са щастливо попадение на изкуството, а не на науката, при все че следва да се отчита фактът, че именно тогава те не са се отличавали особено помежду си.

Тъй като става въпрос за пресъздаване на пространство при перспективата, иде реч за **разбиране, схващане за пространство**. В този план на спатилизация и взаимодействие с геометричната оптика за праволинейното движение на светлината в пространството, както само бегло беше маркирано в бележка 6, има известен разнотон в съчетаването на картезианството и перспективизма. **Картезианската⁸ физика отрича пустото пространство⁹**. Като неин теоретичен антипод, развивайки атомистическата доктрина¹⁰ за материята, **Нютон** въвежда базисните ѝ положения в съставената от него

повърхности и принципите на построяване на изображения при преминаването на светлината в оптична система, без да се отчитат вълновите ѝ свойства – т.нар. проблем за природата на светлината, който се изразява в две теории: 1/ **корпускуларната на Нютон** и 2) **вълновта на Хюйгенс**. Геометричната оптика дължи названието си на начина на разглеждане на светлината. Тя я счита за безкрайна и така **динамичната физическа задача се превръща в чисто геометрична**. – Б.а. В.И.

⁶ **Перспективата е техника на изображение на пространствени обекти върху повърхност в съответствие със съкращение на размерите им, измененията в очертанията на формите и световите отношения, които се наблюдават в натура**. Т.е. тя е изображение, което илюстративно пресъздава **триизмерното физическо пространство върху двуизмерната геометрична повърхност**. В този смисъл **перспективата е геометрическа илюзия за пространство**.

⁷ На Евклид също така се приписва и катоптриката – теория на огледалата, съхранена в обработката на Теон Александрийски. – Б.а. В.И.

⁸ Очевидно с отричането на пустото пространство Декарт (1596–1650) се причислява към древногръцките **континуалисти** (Анаксагор, Аристотел) с атрибутивното им схващане за пространство, които, без да отричат категорията „пространство“ като вместилище на материята, **не допускат възможността за съществуване на пусто пространство, в което отсъства материя**. В още един план Декарт се проявява като континуалист: в дуализма на двете независими самостоятелни начала – двата рода същности: 1) протяжна – *res extensa* и 2) мислеща – *res cogitans*.

⁹ **Декарт отрича пустото пространство**, тъй като смята, че цялото пространство е запълнено с **първоматерия** (Проблемите за **пространството** и времето още в древна Гърция са били тясно свързани с представите за **структурата на материята**. Полярността на мненията по въпроса в значителна степен се обуславя от отношението към реалността на пустото пространство – **пустотата**). Декартовата **всеперия** е неопределена, протяжна, приемаща различни форми под действието на присъщото ѝ движение. Той си я представя като абсолютно плътно тяло, всяка част на което заема част от пространството, пропорционална на величината ѝ, неспособна (неподлежаща) на разтягане или сгъване и неможеща да заема едно и също място с друга част от материята (правилото: два обекта не могат да заемат едно и също място). Т.е. според разбирането на Декарт за **всеперията**, той я **приравнява с пространството**. Декарт обяснява пространствените форми на предметите със способността на всеперията за делене под каквато и да е форма под действието на прилагана върху нея сила. Частиците на материята съхраняват формата си, от което следва, че движението им е придобито, вторично, а формата – първична. Декарт предполага, че под действието на приложената върху частиците сила първоматерията потиска ъглите си в различни кръгообразни движения. Образуващите се сфери формират вихри (за тях говори и Леонардо), а отломците запълват промеждутъците между тях. Всяко свободно от материята пространство на света Декарт запълва с невидимия ефир. Изложената система **Декарт (всеперията и невидимия ефир)** прилага и за **обяснение на светлината** и я предлага теория за светлината в „Диоптрика“ (Декарт, 1953:77).

¹⁰ **Атомистите** (Левкип, Демокрит) се придържат към **съществуването на пустотата като необходимо условие за движението на атомите**. Според тях пустотата е „сцена“, на която „атомите разиграват пиесата на Битието“. Атомистите доказват необходимостта от съществуване на пустота чрез допускане на противното: ако пустотата би отсъствала, то атомите биха се оказали плътно притиснати един до друг и това би им попречило да се движат. Разбирането на атомистите за (пустото) пространство се нарича **субстанциално**. – Б.а. В.И.

механика – **абсолютното, независимо от материята, пусто пространство** и абсолютното, независимо от материята и пространството, време. В геометричката оптика (по линия на перспективата като геометрическа илюзия по (пре)създаване на пространство) векове доминира корпускулярната (емисионната) теория за светлината¹¹ на Нютон¹² и „заглушава“ вълновата теория¹³ на Роберт Хюйгенс. През XVII век воюват много спекулативни теории за светлината : 1) на Аристотел: различните цветове са смесване на светлина и тъмнина¹⁴ в различни пропорции; 2) Декарт – различните цветове се създават

¹¹ **Корпускулярната теория** за светлината я разглежда като състояща се от малки частици (корпускули), излъчващи се от осветеното тяло. В полза на постановката ѝ за светлината говори праволинейното ѝ разпространение, на което се основава и геометричката оптика. В този смисъл корпускулярната теория с представянето на светлината като лъч, т.е. като права, е **геометрическа / пространствена**. – Б.а. В.И.

¹² Първи обяснение на причините за възникването на **видимото излъчване** дават **Нютон** (1696–1727) в „Оптика“ и **Йохан фон Гюте** (1749–1832) в „Теория на цветовете“. Още преди тях Роджър Бейкън (1214–1292) наблюдава оптичкия спектър в чаша вода. Четири века по-късно Нютън открива дисперсията (разпръскването) на светлината през призма и пръв въвежда понятието „**спектър**“ (spectrum (лат.) – виждане, появяване), когато през 1671 г. описва в печата оптичките си опити. Той открива, че когато светлинен лъч пада върху повърхността на стъклена призма под ъгъл към повърхността, част от светлината се отразява, а друга част преминава през стъклото, образувайки разноцветни ивици. Нютон предполага, че **светлината се състои от поток частици (корпускули)** и че **частиците с различен цвят се движат в прозрачна среда с различна скорост**. Той предполага, че частиците на червения цвят се движат по-бързо от тези на виолетовия и заради това червеният лъч се отклонява не така силно, както виолетовият. От това възниква **видимият спектър на светлината**. Нютон разделя светлината на седем цвята: червен, оранжев, жълт, зелен, син, индиго и виолетов. Избира числото седем от доктрината на древногръцките софисти за съществуването на връзка между цветовете, музикалните ноти, планетите от Слънчевата система и дните от седмицата. Поредното доказателство за **субективността на зрителното възприятие**: човешкото око е слабо възприемчиво към честотите на цвета индиго и затова някои хора не са в състояние да го отличат от синьото или виолетовото. Затова след Нютон възниква предложението да не бъде разглеждан като самостоятелен цвят, а само като отънък на виолетовото или синьото.

Гюте в противовес на Нютън счита, че спектърът възниква при налагането на различни съставни части на светлината. Наблюдавайки широките лъчи на светлината, той открил, че при прехода им през призма в краищата на лъчите се появяват червено-жълто-сини окончания, между които светлината остава бяла, а спектърът се появява, ако се приближат тези краища достатъчно един до друг.

| Цвет | Диапазон на дължината на вълните, нм | Диапазон на честотите, Тц | Диапазон на енергията на фоновете, еВ |
|---------------------------|--------------------------------------|---------------------------|---------------------------------------|
| Виолетов | 380—440 | 790—680 | 2,82—3,26 |
| Син | 440—485 | 680—620 | 2,56—2,82 |
| Светлосин | 485—500 | 620—600 | 2,48—2,56 |
| Зелен | 500—565 | 600—530 | 2,19—2,48 |
| Жълт | 565—590 | 530—510 | 2,10—2,19 |
| Оранжев | 590—625 | 510—480 | 1,98—2,10 |
| Червен | 625—740 | 480—400 | 1,68—1,98 |

¹³ **Вълновата теория** разглежда светлината като **вълна в невидим ефир**. Тя е просто **физикалистка** при схващането на светлината. Оponentната на Нютон (със създатели Роберт Хук и Християн Хюйгенс (1628–1695) – син на Константин Хюйгенс) вълновата оптика придобива разработен вид през XIX в. Тъй като концепцията за невидимия ефир е основополагаща за вълновата теория и е разработана и от **Декарт**, първо, следва да причислим и него към **сподвижниците на вълновата теория**. И второ, следва да проследим как изглежда тя в негова интерпретация: физикалисткото определение на ефира гласи, че той е всепроникваща среда, чиито колебания се проявяват като електромагнитни вълни. Самата концепция за светоносния ефир е разработена от Декарт през XVII в. и подробно обоняване получава във вълновата оптика и електромагнитната теория на Максвел. През 1618 г. Декарт издига хипотезата си за съществуването на **физически ефир**, изложена в „Свят, или Трактат за светлината“, по-късно развита и публикувана в „Първоначала на философията“ (1634 г.). Декарт приписва на световия ефир механични свойства на вещество, с което **възражда понятието „ефир“ в духа на Анаксагор**. Декартовата интерпретация на световия ефир се налага до началото на XX век. – Б.а. В.И.

¹⁴ Аристотел е прав само по отношение на ахроматичните цветове – бяло и черно. Сивото се получава като смес от двете в различна пропорция. Когато цветовете не са достатъчно осветени и в далечина, те губят цветността си и са разпознавани като сиви в определена степен. – Б.а. В.И.

при въртенето на световите частици с различна скорост; 3/ близкото до естествеността на практическото взаимодействие с реалността разбиране, че цветът не е атрибут на светлината, а на осветения предмет. Пред Кралското общество Нютон опровергава Аристотел и Декарт, като доказва съставността / производността ѝ, респективно, на вторичността на белия цвят, който се състои от цветови компоненти с „различна степен на праволинейност“. Тези съставни цветове са първични. Така **Нютон**¹⁵ **дава на субективното усещане за цвят обективна обосновка.**

Ако през **Ренесанса** доминира **геометрията в перспективата** и се обяснява **субективния план на зрителното възприятие**¹⁶ (Леонардо пръв установява, че небето е синьо и че предметите в далечина губят цвета си и се виждат като сивкави/сивеещи), то през **Просвещението** доминира **физиката** и предоставя **обективно обяснение на светлината**. И тъй като **корпускулярият теория на Нютон** доминира през **Просвещението** и почти до XIX век, може би е по-уместно да се говори за **Нютонов перспективизъм**. Но най-важно остава да се подчертае изработената в **Просвещението** релация **пространство-зрение**, пространството като възможностяващо и необходимо условие на зрението. Докато в **Ренесанса** фокусът попада върху **зрението** като случване в **пространството**.

¹⁵ **Нютон** създава още и математическа теория на откритите от Роберт Хук (1635–1703) интерференционни колелца, които започват да носят името му. Но най-значимият му принос е полагането на основите на **физическата (не само геометрическа) оптика** и разработването на **математическата ѝ база**, превръщайки теорията на светлината от безсистемен набор от факти в **наука** с богато качествено и количествено съдържание, експериментално солидно обосновано. Оптичните опити на Нютон стават **образец за сериозно физическо изследване**. – Б.а. В.И.

¹⁶ **Възприятието на цвета** се определя от множество фактори: **от индивидуалността на човека**, също така **от спектралния състав**, на цвета още от обкръжаващите източника на светлина – цветови и яркостен контраст, а и от несветещите обекти. **Други важни явления** са: 1) **метаметрията**: когато два оцветени образца се възприемат еднакво (оцветени) под един източник на осветление, но губят сходство при други условия на осветяване. Строежът на периферния дял на зрителния анализатор е физиологическата основа на метаметрията. При висшите гръбначни тази функция се изпълнява от мрежата във вътрешната обвивка на окото, където за възприятието на цвета отговарят фоторецепторни клетки – колбички и пръчици. Пръчиците преимуществено се намират в периферията на зрителната ябълка, а колбичките – в центъра, и тъй като са чувствителни само към изумруденозелената част от спектъра, в случая няма да им отделим особено внимание, а фокусът ще падне върху колбичките. Те са сензорни неврони, в чиито мембранни дискове се съдържат светочувствителни пигменти. При висшите примати има три типа колбички. Светочувствителните пигменти в колбичките при човека преимуществено възприемат светлината във 1/ виолетово-синята, 2) зелено-жълтата и 3) жълто-червената част на спектъра. От колбичките в главния мозък постъпва сигнал, кодиращ интегралното значение на интензивността на светлинното излъчване в съответстващата част от спектъра или се извършва преобразуване на електромагнитните лъчи в нервни импулси. Така човешкото зрение работи като тристимулен анализатор – характеристиките на цвета се изразяват в трите значения: ако светлина с различен спектрален състав въздейства върху колбичките с еднакво интегрално действие, съответстващите цветове се възприемат като еднакви. Случаи на метаметрия: при осветяване на предмет от монохроматичен източник на светлина предметът може да загуби цветовия си фон; ако осветяването става от два допълнителни монохроматични източника (двойка цветове, чието оптическо смесване води до формирането на психологическо усещане за ахроматичен цвят), смесени в пропорция, предизвикват усещане за бял цвят. И така, който и да е цвят би изглеждал неутрален както ахроматичните цветове или би имал различна светлина и наситеност на оттенъците на монохроматичните им компоненти. На метаметрията се основава възпроизвеждането на цвета в полиграфията, фотографията, киното, телевизията и живописата. 2) **Индивидуалните наследствени особености** на човешкото око също са значим фактор, определящ възприятието на цвета. 3) Съществен и определящ компонент е и **човешката психика** и изучаващата го **психологията за възприятието на цвета**. Към **науката за цвета**, анализираща процесите на възприятие и различаване на цвета на базата на **систематизирани сведения от физиката**, се включват **физиолозите с метаметрията, психолозите** и дори **етнографите** и така се осособяват дяловете, изучаващи социалната психология на цветовъзприятието, лингвистична интерпретция на имената на цветовете, ролята на културните особености във възприятието на цвета и лингвистиката; история на социокултурното възприятие на цвета, социално-културните и емоционалните особености във възприятието на цвета, влияние на цветовете при вземането на решения, цветоведение и техническа семиотика.

Изводът който се налага – цветът е усещане, при което поток светлина с един и същ спектрален състав може да предизвикава различни усещания при различните хора (едни и същи физически характеристики предизвикват различни невро-стимулативни реакции), подсилени от разликата в характеристиката на възприятието от окото. Следователно прецирните по въпроса „какъв точно е цветът са безпредметни, смислен е само измерението на това какъв е съставът на излъчването. – Б.а. В.И.

Мартин Джей е прав, първо, в обвързването на картезианството и перспективизма по отношение на „метафизическите импликации на **светлината** (светлината като божествен *lux*)“ при перспективата, която „символизира хармонията между математическите закономерности в опиката и Божията воля“ и Декартовата „интуиция на ума“¹⁷, или „естествена светлина на разума“¹⁸, и въвеждането на математическия метод¹⁹ във философията (Декарт, Лайбниц, Спиноза), което става под влияние на развиващите се естествени науки. Могъществото на човешкия разум е ограничено само от несъвършенството му в сравнение с Бога, Който е самото съвършенство. Яснотата и отчетливостта на ума са гарантирани от съществуването на Бога, Който, бидейки съвършен и всемогъщ, е вложил в човека **естествената светлина на разума**. Дотук при Декарт се наблюдава референция към платонистическото кредо за онтологическото превъзходство на умопостигаемото над сетивното и продължение на християнската традиция с абсолютизирането на Бога. С въвеждането на методологическото съмнение и извеждането на *cogito ergo sum*, обаче нещата се преобръщат: по силата на това, че ясните, отчетливи идеи са вложени в ума от Бог, Който е абсолютен, човешкият разум като произведен на Божествения, придобива Неговите атрибути – абсолютизира се и се превръща в хегемон на познанието²⁰. Точно тази доминираща моничност на Декартовия разум паралелизира на перспективата с единствената ѝ фокусна точка. Минималната разлика между Декартовия разум и перспективата се изразява в това, че тя конструира само пространството на видимото, изобразявайки го, докато разумът познава зримите и незримите неща.

Италианската перспективата, от своя страна, често и основателно е критикувана: 1) Тя справедливо е упрекувана в едноглазие – т.нар. „циклопско зрение“, докато реалният зрител възприема пространството бинокулярно. 2) За разлика от статичния, застопорен съзерцател, при нея реалният зрител възприема света в движение – движение на око и тяло. 3) Образът на реалния свят **не** съвпада с механически и физиологически обуславяния му образ в мрежата на окото, който е проекция не на плоска, а на вгъната окръглена повърхност. Независимо от това перспективната илюзия се оказва така въздействаща, че завоюва европейската култура и самата видима реалност. И така, както Нютоновата физическа теория през цялото Ново време доминира над умовете и представите на европейците, така и италианската перспектива упражнява примат над зрението и изображението. Финално остава да се подчертае, че перспективата, освен че дава закона на зрителното възприятие, най-вече **изразява определено взаимоотношение между човека и света**. Приложението на правата перспектива предоставя шанс за пробив в картинната плоскост и помага да се завоюва ново пространство – илюзативното – и утвърждава властта си върху него, поне. Така безпределното пространство бива овладяно и удържано в сътвореното човешко пространство. И в този смисъл перспективата може да се разглежда като визуален аналог на антропоцентризма на Ренесанса.

За разлика от оптико-геометрическата илюзия на перспективното пространство, фламандската живопис от XVII в. го конструира по друг начин – с играта на светлина и сянка и цветовия колорит, подсилени от факта, че бляскавото откритие на маслото като ревниво пазена тайна е фламандско – на Ян ван Айк (1400–1441). Ако италианската ренесансова живопис се мисли като „прозореча“ на Алберти, тя, бидейки миметическа, точно пресъздава реалността и картинното пространство е като умалено копие, продължение на реалното. Докато фламандското пространство е сякаш вгънато в себе си, сякаш хлътва в дълбочина. Т.е. италианското ренесансово пространство е триизмерно върху двуизмерната плоскост на картината, докато Фламандското пространство върху базата на двуизмерната

¹⁷ Интуитивното познание е „озарение на ума, посредством което умът вижда в светлината от Бога вещи, които на Бог Му е било угодно да открие на човека по пътя на прякото впечатление, на Божествената яснота на нашия разсъдък, който при това следва да се разглежда не като деятелен, а само като получващ божествените лъчи“ (Асмус, 1956 :317).

¹⁸ „Под **интуиция**, аз схващам, ... разбирането на ясения и внимателен ум, ... или **несъмненото разбиране на ясения и внимателен ум**, което се поражда **само от светлината на разума** и се явява по-прост, а значи и по-достоверен от самата дедукция“ (Декарт, 1953 :86).

¹⁹ Разумът критически оценява опитните данни и извежда от тях скритите в природата истинни закони, формулирани на математически език. – Б.а. В.И.

²⁰ Точно както светлината на слънцето осветява всички неща и ги прави видими, така и разумът осветява нещата и ги прави истинно-познаваеми. И обратът: следователно разумът е „слънце“ и е единствен в единичността и всеилието си като него. – Б.а. В.И.

картинна плоскост, която сякаш безвъпросно приема и не се фокусира (или се фокусира, но го постига по друг начин) върху създаването на оптико-геометрически илюзии, създава трето измерение, но в дълбочина, навътре като пробив, пролука в плоскостта. Как го постига?

С играта на светлина и сянка: Светлината обуславя зрението като способност и е необходимо условие на изображението. Докато сянката в изображението е просто контур, но в света на видимите форми няма контури, а рисунката абстрахира видимостта до контур. Контурът може да се интерпретира като запис на изобразителен жест и като вглъбяване, връзване в плоскостта. Контурът едновременно създава две пространства – вътрешно и външно спрямо него. В този план може да се каже, че Италианската ренесансова живопис работи преимуществено с външно-контурното картинно пространство – т.е. с първичните форми, докато фламандската живопис – с вътре-контурното потъване в плоскостта – с вторичните цветове. Чрез тях многоцветната картина изразява душевните преживявания, както коментира Вазари. В този смисъл италианската ренесансова живопис с абсолютната си идеалност и перфектност на вярното изображение е бездушна или нечовечна, докато фламандската е заземена, натуралистична и човечна – това, разбира се, се дължи на фокусирането върху битовите сцени на изображение поради забраната на протестантската църква на изображения с религиозен характер.

Във връзка със способността на цвета да изразява душевност следва да се посочи, че всъщност Гьотевата теория на светлината е много по-близка от доминиращата тогава Нютонова. Според Гьоте първичните цветове възникват от противоположността на светлина и тъмнина – жълт и син напр. Жълтият и червеният се определят като слънчеви, топли, активни, а синият и виолетовият – цветове на нощта, хладни и пасивни. Основният акцент, който Гьоте поставя, е върху въздействието на цветовете върху човешкия организъм, различавайки физиологическите и психологическите му аспекти. При все че Гьотевата теория за цветовете е лишена от научност, за разлика от Нютоновата, тя извежда важната **релация „светлина–цвет–емоция“**. Но все пак поетът поради чувствителността си дава много по вярна представа на ниво усещане и психология на цвета от учения. Следва да се отбележи, че оптичното смесване на цветове **не** съответства на смесването на боите. **Триадата основни бои** – червена, жълта, синя – **не съвпада с триадата основни спектрални цветове** – червено, зелено, синьо. Съответно, живописците извеждат по различен начин двойката допълнителни цветове, целейки опростяване състава на палитрата: червено–зелено, оранжево–синьо, жълто–виолетово, докато допълнителните спектрални цветове образуват такива двойки: жълто–зелено–виолетово, жълто–синьо, оранжево–светло синьо, червено–светло синьо–зелено. Това се дължи на разликата в подходите към цвета от науката и изкуството, но отнасяйки се към него от различни позиции, просто демонстрират, че не са равнодушни – сближава ги постоянният стремеж към систематично представяне на проблема за цвета. С цвета са свързани устойчивите признаци, по които се разпознават и различават предметите – т.нар. „предметен цвят“, и в този смисъл цветът упражнява същата функция както контура (светлина–сянка) – ограничаване, обособяване на един предмет от друг. Общоприетото делене на цветовете на топли и студени е широко разпространено и кореспондира с психологията по възприятие на цвета. Понятието „живописен колорит“ отразява разбирането за взаимоотношенията на цветовете – съгласуване и несъгласуване. Колоритът може да се определи и като принцип на организация на цветовете контрасти. Както се вижда, огромна е дистанцията от „азбуката на цветовете“ до разглеждането им като най-сложна живописна хармония. Цветоведението не може рационално да отчете цялата сума от условия, в които се изгражда колористичното образно цяло на живописното произведение. Реалният опит на живописиста превъзхожда по сложност науката за цветовете, но спрямо природата палитрата на живописиста е крайно ограничена. В този смисъл живописното изображение може да се интерпретира като превод на живия, обемен, динамичен и трансформиращ се постоянно цвят на езика на неподвижните плоски петна и двуизмерни линии. В този план живописиста по прагматистка традиция може да се разглежда като иконичен знак и като визуален език. Така се поставя и проблемът образ–слово, по отношение на който може да се припомни трезвомислието и уравновесеността на Мартин Джей с твърдението му, че все пак в образа остава нещо нередуцируемо до словото, докато обратния пренос на образ в слово остава неизбежен, когато става дума за прекалената образност на някои слова.

От друга страна, перфектната идеалност на италианската живопис води до абстрахиране и денатурализиране, докато фламандската живопис не само поради натурализма на всекидневните

житейски сцени и възходящия емпиризм, а най-вече чрез цветовия си колорит, се материализира, дори хиперматериализира. Другояче казано – формата води до абстрахиране, а цветът – до конкретна материалност.

Тук е мястото да се обърнем към позицията на познавача и експерта по Фламандска живопис Светлана Алперс, която аналогизира, заемайки коцепта на Дьорд Лукач при критиката му на литературата, **Италианската ренесансова живопис с разказа и фламандската живопис с описание-то**. Според нея италианската перспективна живопис се придържа към разказвачеството или по-скоро към историята като библейски или митологичен наратив. Това е вярно формално, понеже такива са и преимуществено сюжетите на ренесансовите картини. Но е вярно дотолкова, доколкото спрямо живописването в случая първична е историята, образът е вторичен, произведен и представлява визуален преснимък на Словото. Но технически е невярно, тъй като историята се развива във времето и представлява движение, развитие, което циклопското перспективно зрение поради статичността си не би могло да следва и да улови, при все че е намерило похвати да изразява динамиката на движението в сублимността и свръхнапрегнатостта на момента. Определянето на фламандската живопис като описание е вярно само формално: да, там има само някакви филигранно нарисувани предмети. Но съдържателно е невярно поради това, че е безчувствено и с това обездушва самата Фламандска живопис. Алперс като нагласа е близка до филма „Натюрморт“ на Харун Фароки, където се прави плавен преход от картинното – редуват се класически натюрморти от XVI–XVII в., последвани от рекламни изображения на пари, сирене, пиво ... – към реламното изображение, с което **и картинното, и рекламното изображение се поставят в един зрителен ред и се изравняват**, мислейки през призмата на привлекателното представяне, целящо да съблазни зрителя. Тогава може да се стигне до спекулативното твърдение, че фламандската живопис е инициатор и причинител на превръщането на стоките и вещите във фетиши. Вероятно такава твърде Франкфуртска интерпретация (чиито възгледи споделя и авторката) би стъписала и самата Алперс, но и определянето на фламандската живопис като изкуство на описанието има подобно разтърсващо въздействие. А и така материалистически представена чрез заимстването на описанието от възходящия тогава емпиризм е вярно формално, но погрешно съдържателно – „Холандия на Алперс“ е една Холандия без философия, без класическите традиции и без хуманизъм, което е провокативно заявление²¹. За нея светът през Ренесанса „е бил сцена, на която човешките фигури извършват смислени действия, основани на текстовете на поетите“ (Alpers, 1986: 44). Т.е. според Алперс живописът следва поезията, която се намира по-високо в йерархията на изкуствата. Самият Леонардо да Винчи я опровергава в т.нар. „Спор на живописеца с поета, музиканта и скулптора“²², с което доказва универсализма и **превъзходството на живописца над всички други изкуства** чрез възхвалните дитирамби за околното. Според Леонардо зрението сякаш сбира в себе си всички сетива и свидетелства за вселената от „първо лице“, ръководи човешкото познание. Окрилено

²¹ „Тя говори за „Холандски златен век“ без Йозеф Юстус Скалигер или Спиноза, без Питер Корнелизус Хофт или Йоста ван ден Вондел, без Халс или действително самия Рембранд. Това смело предприятие по интерпретация заслужава голямо уважение ... и трябва да се поощряват изкуствоведите да овладяват текущата работа в теория на литературата и да я прилагат към своята проблематика по интерпретация. И това трябва да стимулира много учени в други дисциплини, за да обърнат внимание на богатите текстове и картини. Това е произволно, капризно и ограничено есе, но с това не по-малко се явява оригинално противопоставяне на литературата по история на културата“ (Anthony Crafton and Thomas Da Costa Kaufmann, 1985: 246–5).

²² „Ако вие – историографите или поетите, или другите математици, не сте видели с очи вещите, то лошо ще можете да съобщите за тях в писмената. И ако, ти, поетът,образиш история посредством живописца на перото, то живописецът посредством четката ще я направи така, че тя по-леко ще удовлетворява и ще бъде по-малко скучна за разбиране. Ако ти назовеш живописца, няма поезия, то и живописца може да каже, че поезията е съпя живопис“ (Да Винчи, 1935: 61–62). „Нима не виждаш, че човешкото око обема красотата на целия свят? Той се явява начленник на астрологията, той създава космографията, той съветва всички човешки изкуства и ги поправя, движи човека в различни части на света; той се явява господар на математическите науки, неговата наука е най-достоверна; той е измерил височината и величината на звездите; той е намерил елементите и техните места. Той е направил възможно предсказанието на бъдещето посредством движението на звездите, той е породил перспективата и архитектурата, той е породил божествената живопис. О, превъзходнейши, ти си висше от всички други вещи, създадени от Бог! ... Той движи хората от изток на запад, той е избрел мореходството и с това превъзхожда природата, че простите природни вещи са крайни, а произведенията, изпълнени с ръце по заповед на околното са безкрайни, това доказва, че всички безкрайни форми са из-мисли-ца на живописеца ...“ (Да Винчи, 1935 : 73–74).

от съзнанието за могъществото си (символа на „летищото око“ на Алберти), окото превъзхожда самата природа и реализира тази си способност по изпреварване в „Божествената“ (израз на Леонардо) живопис. Одовите разсъждения на Леонардо за окото, зрението и живописата се организират в цялостна система на „философия на окото“, а живописата заема върха на „науките за зрението“. И ако окото е тази възхитителна точка, събираща в себе си всички образи на вселената, направляваната от окото живопис не е просто отражение на всички Божествени творения, но и сътворява възможни светове. Така живописата владее всичко видимо, въображаемо и мислимо, обхващайки го, което я прави **универсална**. И както зрението за Леонардо превъзхожда всички други способности на възприятията, така и **живописата превъзхожда всички други изкуства**. За Леонардо живописата е „наука“ и „универсален език“, с което релацията „слово–образ“, установена от Средните векове на превъзходство на словото над образа, кардинално се променя: ако по-рано разглеждането на живописата като „литература на неграмотните“ е било доминиращо, то за Алберти и Леонардо е безспорно, че живописата е по-висша от литературата и еднакво привлекателна и за просветени, и за неграмотни. Живописата, освен че е в състояние да изобрази всичко, е и силно комуникативна – отправена, адресирана към всеки зрител без разлика в компетността му или в липсата ѝ. Ренесансовата картина е „картина на света“ и това не бива да се схваща като фигура на речта, а следва да се възприема буквално.

Според Алперс северното изкуство потиска, заглушава наратива и текстуалната референция като отдава приоритет на описанието и визуалната повърхност. Самият Рембранд като представителна за фламандската живопис фигура задълбочено е изучавал класическата традиция и знаел наизуст всеки Библейски разказ до най-малките подробности. Той тълкува човешкия живот в светлината на християнството, като никъде не осъжда, а се отнася със симпатия към всички хора, проявява търпимост към човешката разнородност, на което се дължи и психологическата правдивост на Рембрандовите картини. Като второ възражение към Алперс относно натурализма и реализма за фламандската живопис може да се спомене широката употреба на алегорията²³ и символизма като противоположност в натюрмортите и битовите сцени с включени в тях предмети. Следва да се изтъкне, че дори и в тях да няма наратив, то те са текстуални – изразяват внушение, послание, което директно кореспондира със зрителя. А и алегорията е такъв художествен принцип, с особена очевидност изразяващ системното начало, което предполага взаимната структурна връзка на всичко, въплътено от художника в съответствие с идейната програма, опираща се на общоприетата понятийна система. Следователно фламандската живопис не е откъсната от и не negliжира ренесансовата живописна традиция, а просто изразява друг тип душевност, натюрел и менталност. Тя е по-малко ренесансова и много по-барокова, или представлява визуалната история на формирацията се барок като духовна нагласа. Просто в културния контекст на XVII век съществуват паралелно различни форми на изкуство и знание – старо и ново, професионално и любителско, сакрално и секуларно, окултно и научно. Или следва да се подчертае еквивалентността просвещение–барок, за да се избегне разнобоя. Или по-скоро в бароковото изкуство започва да се наблюдава призмата на научното знание над всички области от културата, характереното за Просвещението с неговия рационализъм – било то картезиански или емпиричен Бейкънов тип. Фламандската живопис се формира под силно въздействащото влияние на бума в развитието на естественонаучното знание, конструиращо нова картина за света. Успехите на математиката, астрономията и географията²⁴ разширяват представата за света като безгранично, променливо и противо-

²³ Пример за това са характерните за фламандската живопис натюрморти и включените в битови сцени предмети. Всеки обект върху картината изразява някакво смислово послание, т.е. е текстуален. Цветята и насекомите са традиционен символ на краткото човешко съществуване, а пеперудите и водните кончета – символ на спасението на душата, пясъчните часовници напомнят за бързо преминаващия човешки живот, букетите цветя – за увяхването/остаряването и преходността, димящите лампи и лулите – за кратковременността, а кралските регалии напомнят, че всички богатства, придобити в земния живот, не могат да бъдат взети в откъдния, човешкият череп – смъртността, тленността, разбира се, остатъците от вещи – символ на угасналия човешки живот.

²⁴ 1) През 1604 г. холандския теоретик на изкуството Ханс Вредеман де Вирс (1527–1606) публикува в Антверпен трактата „Перспектива“. Така Вирс полага началото на развитието на архитектурния жанр. 2) През 1608 г. излиза „Голям атлас на земята, морето и небето“ на холандския картограф Ян Блау, съдържащ 600 цветни карти с изображения на всички изучени до момента страни по света, планове с астрономични наблюдения и гравирани с перспективно съдържание диаграми. През 1632 г. излиза трактатът на Галилео Галилей „Диалог на двете най-главни системи на света“. 3) Холандският естествоизпитател Антони ван Льовенхук (1632–1723) изработва 250 лещи

речиво единство. За фламандската живопис най-влиятелното научно откритие е оптичното на Антони ван Льовенхук, което намира продължение в употребата на самата obscura (букв. „тъмна стая“), или т.нар. „перспективни сандъчета“ при живописването. В средата на XVII век се използва двойна леща при камера obscura, което позволява значително да се увеличат яркостта и резкостта на изображението. Именно поради употребата на камера obscura художниците изписват предметите с изкривени форми. Така се появяват холандските картини „измамници“ и се поставя началото на нов жанр – “bedrie gertie” или “trompe l’oeil” (букв. „излъган поглед“) – бароковия предтеча на фотографията. Това е външното, историко-фактологично описание на изложеното по-горе твърдение за хлътваването навътре на тримерното пространство, построяването му в дълбочина, което се постига именно с „перспективните сандъчета“ върху двуизмерна плоскост при холандската живопис от XVII век. Тъй че изразът на Кристин Бюси-Глюксман „людостта на зрението“ експресира адекватно спецификата на бароковия визуален режим, при който съзнателно се търси насладата от противоречието на повърхност и дълбочина, получено именно чрез ползването на камера obscura. Съвременен еквивалент на бароковата алтернатива може да се намери в постмодернизма: конкретно се визира концепцията за възвишеното в интерпретацията на изкуствата на постмодерна, предложена от Ж.-Ф. Лиотар за изложбата „Нематериалното“²⁵. Като интригуваща постановка следва да се посочи и книгата на Ан Фридберг „Виртуален прозорец: от Алберти до Microsoft“. Следва да се отчетат похвалният плурализъм и трезвомислещата въздържаност от крайности, които Мартин Джей проявява в края на работата си върху скопичните режими на модерността, и следва да се използват като абсолютен финал (на диспута Италианска ренесансова живопис – фламандска от XVII в. и респ. на настоящото изложение): „да признаем множествеността на скопичните режими... Вместо да демонизираме един или друг режим, може би е по-безопасно да изследваме импликациите както положителни, така и отрицателни на всеки от тях. ... можем да се научим да виждаме достойнствата на разнообразните зрителни преживявания. Можем да се научим да живеем без фиксацията за „истинското“ зрение и да се насладим на възможностите, отворени от скопичните режими, които вече сме изобретили, и от онези, днес тъй трудно представими, които несъмнено предстоят“.

ЛИТЕРАТУРА

1. **Арасс, Даниелъ. 1990.** Детайл в живопис. Санкт-Петербург: изд. гр. „Азбуки-классики“ [Arass, Daniyel'. 1990. Detayl' v zhivopis. Sankt-Peterburg: izd. gr. „Azbuki-klassiki“] – <http://london.supergardener.com/domovodstvo/go1-762.php>
2. **Асмус, В.Ф. 1956.** Декарт. М.: „Въйшшая школа“. [Asmus, V.F. 1956, Dekart. M. : „V'iysshaya shkola“] – http://platon.net/load/knigi_po_filosofii/istorija_novoe_vremja/asmus_dekart_1956/10-1-0-3964
3. **да Винчи, Леонардо. 1935.** Избрани произведения в два тома. Москва – Ленинград : Academia. [da Vinchi, Leonardo. 1935. Izbrani proizvedeniya v dva toma. Moskva – Leningrad : Academia.] – <http://iknigi.net/avtor-sbornik/54086-leonardo-da-vinchi-izbrannye-proizvedeniya-sbornik/read/page-1.html>
4. **Даниелъ, С. М. 1990.** Искусство видеть. М.: из-во „Искусство“. [Daniyel', S.M. 1990. Iskusstvo videt'. M.: iz-vo „Iskusstvo“] – http://www.koob.ru/daniel_serгей/iskusstvo_videt
5. **Декарт, Рене. 1953.** Разсъждения за метода. С приложения : Диоптрика, Метеори, Геометрия. Москва: Из-во Академия наук СССР – серия „Классики науки“. [Dekart, Rene. 1953. Razs'zhdeniya za metoda. S prilozheniya: Dioptrika, Meteori, Geometriya. Moskva : Iz-vo Akademiya nauk SSSR – seriya „Klassiki nauki“] – http://publ.lib.ru/ARCHIVES/D/DEKART_Rene/_Dekart_R.html
6. **Джей, Мартин. 1988.** Скопични режими на модерността. (Scopic Regimes of Modernity – „Vision and visualiti“. Bay Press: p. 3–23 – [http://beauty.gmu.edu/AVT307/AVT307-001/martin%20jey%20vision%20and%20visuality%](http://beauty.gmu.edu/AVT307/AVT307-001/martin%20jey%20vision%20and%20visuality%20)

и прави множество открития, в чест на което научната общност му отдава признание, избирайки го през 1680 г. за член на Лондонското нралско общество. 4) Холандският художник Карл Фабрициус (1622–1654) ползва пирамидална самата obscura. Увлечението по нея е споделяно и от ученика му Рембранд. 5) Художествените похвати на Фабрициус биват възприети и от Ян Веермер от Делфт (1632–1675). 6) През 1686 г. холандският естествоизпитател Йоханес Цан проектира първата портативна камера obscura.

²⁵ Експозицията „Нематериалното“, протича в Държавния музей по съвременно изкуство „Жорж Помпиду“ в Париж от 25 март до 15 юни 1985 г. и е предшествана от публикация през декември 1985 на „Постмодерното, обяснено за деца“.

- 20copy.pdf – ел.сп. Пирон, бр.6, 2013 – <http://piron.culturecenter-su.org/%D1%81%D0%BA%D0%BE%D0%BF%D0%B8%D1%87%D0%BD%D0%B8-%D1%80%D0%B5%D0%B6%D0%B8%D0%BC%D0%B8-%D0%BD%D0%B0-%D0%BC%D0%BE%D0%B4%D0%B5%D1%80%D0%BD%D0%BE%D1%81%D1%82%D1%82%D0%B0/>
7. **Дмитриева, А. А.** Илюзионистични похвати в холандската живопис от 17в. [Dmitrieva, A.A. Ilyuzionistichni pohvati v holandskata zhivopis ot 17v.] – <https://cyberleninka.ru/article/n/illyuzionisticheskie-priemy-v-gollandskoy-zhivopisi-xvii-v>
 8. **Дмитриева, А. А.** Картината като част от интериора. Илюзионистичните похвати в холандската живопис от 17. в. – ел. сп. Архитектон, №58, юни 2017. [Dmitrieva, A.A. Kartinata kato chast ot interiora. Ilyuzionistichnite pohvati v holandskata zhivopis ot 17v. – el. sp. Arhitekton, №58, yuni 2017] – http://archvuz.ru/2011_3/15
 9. **Дмитриева, А. А. 2014.** Холандската живопис от 17в. и камера обскура. [Dmitrieva, A.A.2014. Holandskata zhivopis ot 17v. i kamera obskura.] – <https://cyberleninka.ru/article/n/gollandskaya-zhivopis-xvii-v-i-kamera-obskura>
 10. **Кларк, Кенет. 1977.** Цивилизацията. София: Из-во „Български художник“. [Klark, Kenet. 1977. Tsivilizatsiyata. Sofiya : Iz-vo „Balgarski hudozhnik“.]
 11. **Краус, Розалинд. 2003.** Същността на авангарда и други модернистки митове. Москва : Художественъ журнал. [Kraus, Rozalind. 2003. S'shchnostta na avangarda i drugi modernistki mitove. Moskva: Khudozhestven'i zhurnal] – https://annasuvorova.files.wordpress.com/2013/12/d180d0bed0b7d0b0d0bbd0b8d0bdd0b4d0b0-d0bad180d0b0d183d181d181_d0bfd0bed0b4d0bbd0b8d0bdd0bdd0bed181d182d18c-d0b0_d0b2d0b0d0bdd0b3d0b0.pdf
 12. **Родкина, Л. Р.** Физика света. (Учебное пособие подготовленно для студентов специальностей „Художественно-военное проектирование“ и „Дизайн“). Редактор: Моисеева, Л.В. [Rodkina, L.R. Fizika sveta. (Uchebnoye posobiye podgotovlenno dlya studentov spetsial'nostey „Khudozhestveno-voyennoye proyektirovaniye“ i „Dizayn“). Redaktor : Moiseyeva, L.V.] – https://abc.vvsu.ru/books/u_fiz_tsv/default.asp.
 13. **Хегел, Г. Ф. В. 1969.** Естетика, т. 2, София: из-во БКП, превод: Генчо Дончев. [Hegel, G.F.V. 1969, Estetika, t. 2, Sofiya: iz-vo BKP, prevod: Gencho Donchev.]
 14. **Alpers, Svetlana. 1986.** The Art of Describing: Dutch art in the Seventeenth Century. Chicago : University of Chicago Press. – https://openlibrary.org/works/OL3475855W/The_art_of_describing
 15. **Crafton, Anthony and Da Costa Kaufmann, Thomas. 1985.** The review of „The Art of Describing“ by Svetlana Alpers (Journal of interdisciplinary History, XVI : 2) – <https://prelectur.stanford.edu/lecturers/alpers/describing.html>