

Передмова редакторки

Історія книжки британського арткритика Джона Берджера «Як ми бачимо» почалася з однойменної телевізійної програми на BBC у 1972 році. Продюсери каналу раділи приголомшливому успіху документального серіалу про мистецтво «Цивілізація», який 1969 року вів авторитетний мистецтвознавець Кеннет Кларк із поглядом «великого білого чоловіка» на історію мистецтва. Його розповіді базувалися на іменах геніїв-художників й оминали вплив владних і політичних сил на мистецтво та суспільство. Телепередача набула популярності, за її мотивами згодом було видано книжку, що перевидається й сьогодні.

Канал BBC мав на меті представити різні підходи до розуміння мистецтва, тож у той самий час продюсери активно займалися пошуком нових проєктів. За кілька років після виходу «Цивілізації», що представляє канонічний вестернізований кут зору на світ мистецтва, на екрани виходить передача «Як ми бачимо» з ведучим Джоном Берджером. Чотири серії стають відповіддю на цикл Кларка, пропонуючи альтернативний погляд на художні твори з позицій феміністичної теорії, критики капіталізму та панівних класів суспільства. Цей підхід сприйняли з певним скепсисом, однак він був настільки переконливим, що майже одразу здобув прихильність широкої аудиторії. Англійський письменник Джеф Даєр зазначає, що вплив серій BBC та однойменної книжки складно переоцінити — і це дало початок новому типу культурних досліджень та методик, які нині видаються вже традиційними.

Сьогодні «Як ми бачимо» є одним із найбільш читаних сучасних текстів про мистецтво. Книжка належить до обов'язкового списку для читання у світових університетах, її перекладено десятками мов і видано більш ніж мільйонним накладом. Хоча видання «Як ми бачимо» стало надзвичайно впливовим, сам Берджер вбачав місію арткритика і мистецтвознавця у цілком протилежному: не у створенні авторитетної думки, яку мають прийняти поціновувачі мистецтва, а в написанні тексту, що допоможе читачам і глядачам віднайти власний голос, спонукає бачити та висловлюватися про побачене.

У структурі книжки цей потяг відтворено в чергуванні текстових і візуальних (які складаються лише із зображень) есеїв, а також в авторській спробі «почати ставити запитання», як-от: «Що ми бачимо?», «Чи могли б ми бачити інакше?», «За яких умов наше бачення змінюється?». Усі вони пов'язані з назвою видання, у якій закладено ідею про відмінності між зором і баченням. Очі дають змогу дивитися, але бачення передбачає розуміння контексту й теми. Берджерові було важливо створити книжку, що спонукає читачів до обговорення питань про мистецтво і технічне репродукування, жіноче тіло, рекламу й олійний живопис, а також привертає увагу ширшого кола та професійної спільноти до цих питань. Окреслена мета суголосна й із завданнями нашого видавництва.

Видавнича програма IST Publishing вибудовується так, щоб сприяти позитивним процесам у сучасній арткритиці, представляти різні методи говоріння і письма про мистецтво. Так у виданій нами праці «Продукування присутності. Що значення не може передати» Ганс Ульрих Гумбрехт виступає проти гегемонії інтерпретативних практик, захищає «уприсутнення» творів мистецтва та ставлення до мистецьких робіт не так через значення, як через ефекти присутності. Берджер працює зовсім в іншому інтелектуальному контексті, однак його пропозиція візуальних есеїв та критичне ставлення до так званих мистецтвознавчих містифікацій є спільним простором, у якому культура присутності та практики бачення перетинаються. Берджер вважає, що наші способи сприйняття часто позбавлені спонтанності, позаяк породжені численними зовнішніми умовами. Певний спосіб погляду на мистецтво минулого дає змогу міркувати про зміни, що відбулися в соціальних, владних і політичних механізмах сьогодні. Тож він «вивільняє» художній образ від обтяжень зайвих значень та повертає його глядачеві: «Картини починають працювати над нами, глядачами, безпосередньо, напругу».

Доволі довго Берджер, письменник і художник, мешкав у невеличкому гірському селі у французьких Альпах. У документальному фільмі Art of Seeing 2016 року зафіксовано його простору майстерню з величезними

вікнами, що вміщувала все потрібне для роботи: стіл, книжки, олівці та пензлі. Берджер розумів мистецтво як спільне надбання, про яке варто писати чуттєво і точно. У «Як ми бачимо» він говорить про вади капіталізму, його обмеженість і виступає проти. Наприклад, після вручення Букерівської премії за роман G. у 1972 році Берджер віддав частину своєї винагороди афроамериканській ліворадикальній партії «Чорні пантери», адже спонсор конкурсу, пан Макконел, активно експлуатував Кариби. У книжці *Funny Weather. Art in an Emergency* письменниця Олівія Ленг пише «любовного листа» Берджерові, у якому пригадує, як бачила його на публічному виступі у Британській бібліотеці наприкінці 2015 року. Вона зазначає, що тоді Берджер говорив про гостинність: «...дружній та щедрий прийом чи розваги для гостей, відвідувачів або незнайомців, слово, яке пов'язане з лікарнею, місцем для лікування хворих чи поранених. Цей імпульс до доброти й піклування про хворих і незнайомців, вразливих та знедолених наявний скрізь у роботах Берджера» [O. Laing, *Funny Weather*, p. 271].

Ми віримо, що перший український переклад книжки Джона Берджера «Як ми бачимо» надасть читачам нові інструменти для осмислення та переживання мистецтва і світу навколо. Уважно готуючи це видання, у деяких підписах до ілюстрацій в оригінальному тексті та «Списку відтворених робіт» ми виявили зміни у місцезнаходженні згаданих творів мистецтва, що відбулися за понад 40 років з моменту першої публікації видання англійською. Крім того, подекуди зафіксовано неточності, пов'язані з роками життя художників і назвами робіт. Усі ці дані уточнено й актуалізовано у фінальному розділі «Коментарі», щоб зробити текст книжки більш точним і зручним, а читання — наповненим.

Ми вдячні Терезі Пінто за медіацію між нашим видавництвом і правовласниками твору Джона Берджера, Андрію Божку за ідею та ініціативу видання цього тексту українською, а також Європейському Союзу і програмі «Дім Європи» за підтримку в реалізації проекту.

Катерина Носко,
редакторка видавництва IST Publishing

Слово до читача

Цю книжку ми підготували вп'ятьох. Відправною точкою стали думки, висловлені в телепередачі «Як ми бачимо». Ми спробували розширити й розвинути ці ідеї. Вони вплинули не лише на те, що ми говоримо, а і на те, як саме ми намагаємося це сказати. Форма книжки продиктована не тільки поставленим завданням, а й тезами, які в ній містяться.

До книжки увійшли сім пронумерованих есеїв. Читати їх можна у довільному порядку. Чотири есеї використовують слова і зображення, три — лише зображення. Ці суто візуальні есеї (про те, як ми бачимо жінок, чи про неоднозначні аспекти традиції олійного живопису) ставлять не менше запитань, ніж есеї текстові. Подекуди візуальні есеї не подають жодної інформації про відтворені зображення, бо, на нашу думку, це тільки відволікає від того, що ми хочемо сказати. Такі дані можна віднайти у «Списку відтворених робіт» наприкінці видання.

У жодному з есеїв ми не претендуємо на всеохопність висвітлення теми і звертаємося лише до певних її аспектів, а саме тих, які виводить на перший план модерна історична свідомість. Наше основне завдання полягало в тому, щоб поставити їх під сумнів.

1

Бачення передує словам. Дитина починає бачити й розпізнавати предмети ще до того, як учиться говорити.

Однак бачення передує словам не лише в цьому. Завдяки баченню ми визначаємо своє місце в навколишньому світі; можемо пояснити світ словами, але слова не перекреслять того факту, що світ нас оточує. Стосункам між тим, що ми бачимо, і тим, що знаємо, завжди бракуватиме визначеності. Ми щовечора бачимо, як сідає сонце. Ми знаємо, що земля обертається навколо нього. Однак це знання, це пояснення так ніколи й не вдається допасувати до побаченого. Художник-сюрреаліст Маґрітт звернувся до одвічної тріщини між словами й побаченим у картині під назвою «Ключ до сновидінь».



На те, як ми бачимо, впливає те, що ми знаємо й у що віримо. У Середньовіччі, коли люди вірили в реальне існування Пекла, вигляд вогню напевно мав інше значення, ніж зараз. Їхнє уявлення про Пекло було почасти породжене виглядом вогню, який поглинає, і попелу, що залишається потім, — а також досвідом болючих опіків.

Коли ми закохуємося, вигляд коханої людини набуває всеохопності, якої не передати жодними словами й обіймами: таку всеохопність може вмістити тільки заняття коханням, та й то тимчасово.

Однак це бачення, що передує словам і ніколи не вміститься в них повністю, не зводиться до механічної реакції на стимули. (Бачення можна розглядати як суто механічне явище лише в тому разі, якщо сфокусуватися виключно на тій малій частці цього процесу, що задіює сітківку ока.) Ми бачимо тільки те, на що дивимося. Дивитися — це робити вибір. Унаслідок цього вибору те, що ми бачимо, опиняється в межах досяжності, нехай навіть не на відстані витягнутої

руки. Доторкнутися — значить визначити своє місце у стосунку до предмета. (Заплющте очі, пройдіть кімнатою й зауважте, наскільки відчуття доторку схоже на статичну та обмежену форму зору.) Не буває такого, щоб ми дивилися лише на один предмет; ми завжди дивимося на взаємозв'язки між нами і предметами. Наш зір завжди активний, завжди в русі, завжди утримує коло предметів обіч себе й окреслює, чію присутність ми усвідомлюємо так само чітко, як власну.

Незабаром по тому, як починаємо бачити, ми усвідомлюємо, що нас також бачать. Очі інших і наші власні очі переконують нас, що ми — частина зримого світу.

Усвідомивши, що ми бачимо пагорб, ми припускаємо, що нас також видно з того пагорба. Взаємність — фундаментальніша прикмета зору, ніж промовленого діалогу. Діалог часто є спробою вербалізувати це відчуття й пояснити, «як ти це бачиш» (метафорично чи буквально), і з'ясувати, «як це бачить інший».

Усі зображення (у тому значенні, в якому вживаємо слово у книжці) створені людиною.



Зображення — це видовисько, відтворене руками чи механічно. Це вид чи низка видів, відділені від місця й часу, де вони постали вперше, і збережені на кілька

митей чи кілька століть. Кожне зображення втілює певний спосіб бачити. Навіть фотографія. Урешті, фотографії, всупереч поширеній думці, — це не механічний запис. Щоразу, як дивимося на фотографію, ми розуміємо (нехай побіжно), що фотограф обрав саме цей вид з нескінченної процесії схожих. Це стосується навіть цілком принагідних родинних світлин. Те, як бачить фотограф, утілюється у його виборі предмета. Те, як бачить художник, відтворено в його позначках на полотні чи папері. Отже, кожне зображення втілює чиєсь бачення, але наше сприйняття й оцінка зображення водночас залежать від того, як бачимо ми. (Наприклад, Марія — це лише одна постать серед двадцяти інших, але з особистих причин наш погляд прикутий саме до неї.)

Спершу зображення створювали для того, щоб прикликати образ відсутнього предмета чи істоти. З часом стало ясно, що зображення може перетривати представлене на ньому; у такому разі зображення показує, який вигляд предмет чи істота мали раніше — а отже, як їх колись бачили інші люди. Ще пізніше зауважено, що своєрідне бачення автора також є частиною зображення. Зображення стало записом того, як X бачив Y. Таке уявлення про природу зображення є продуктом гострішого усвідомлення індивідуальності, пов'язаного з гострішим усвідомленням історії. Годі намагатися точно датувати цей зсув, однак у Європі це усвідомлення, безперечно, зародилося з початком Ренесансу.

Жоден інший тип пам'яток чи текстів не подає настільки ж безпосередніх свідчень про світ, який оточував інших людей в інші епохи. Зображення в цьому точніші й багатші за літературу. Ми не заперечуємо виражального виміру мистецтва чи втіленої в ньому сили уяви, та й не зводимо його до статусу документальних свідчень; що більша роль уяви у творі, то ефективніше він дає нам змогу розділити погляд митця на побачене.

Коли зображення визнають твором мистецтва, на те, як люди на нього дивляться, впливає ціла низка засвоєних уявлень про мистецтво. Ці уявлення стосуються: