

Артур Данто

АБЬЮЗ КРАСИ

Я глибоко вдячний Джонатану Гілмору, Греггу Горовіцу та Фреду Рашу спочатку за їхню ініціативу щодо організації симпозиуму щодо моєї книги «Зловживання красою», який відбувся на щорічній зустрічі Американського товариства естетики в 2003 році, а потім за перетворення своїх презентацій у статті, які публікуються тут. Оскільки вони є одними з найталановитіших філософів мистецтва у своєму поколінні, вони створили чудовий набір есе – багатих, геніальних, інформованих і критичних, хоча значною мірою співчуваючи моїм власним починанням у книзі. Мені довелося вибрати з-поміж їхніх аргументів ті, на які я вважав, що зможу відповісти, сподіваючись, що обмін може мати взаємну цінність і водночас зацікавити читачів «Запиту». (*Inquiry*) Таким чином, я звернувся до:

- характеристики Джонатана Гілмора того, що я називаю втіленням;
- припущення Грегга Горовіца, що через двозначність можна дати зовсім інший опис «зловживання красою», ніж я;
- уявлення Фреда Раша про те, що він називає естетичною теодицеєю.

Для того, щоб взяти ці теми, мені доводилося нехтувати іншими, але вони водночас здавалися центральними для їхніх і моїх позицій.

Почну, однак, з того, що я мав на увазі під «зловживанням красою». Це фразу, яку я запозичив з вірша Артура Рембо 1873 року «Пора в пеклі» – або, радше, з дещо вільного перекладу мови Рембо: Він говорив нанесення шкоди, а не зловживання красою – "je l'ai injurié". Яку саме дію це конкретно позначає, звичайно, важко визначити, оскільки поет говорив алегорично: «Одного дня я посадив Красу на свої коліна і виявив, що вона гірка, і я завдав їй шкоди» (*One day I sat Beauty on my knees, and found her bitter, and I injured [abused] her*). Припущення, що як поету, Рембо набридло говорити красивими віршами, і замість цього вирішив написати антиестетичний вірш, у результаті чого з'явилась «Пора в пеклі». Звичайно, у порівнянні з «прекрасною» поезією його коханого Поля Верлена з її регулярними римами та ритмами, її «поетичним» словником і сентиментальним викликом його назв, є щось майже дике в Рембо. Таке трапляється в мистецтві. Коли американський художник Філіп Гастон виявив, що його ліричні абстракції не відповідають тому, що він вважав жорстокістю свого часу, він почав малювати «погано», створюючи серію необроблених зображень, використовуючи ідіому коміксів, показуючи Ку-клукс-клан, фігури, що ходять по брудних вулицях у відкритих халапках, курять жирні сигари. Але це не може бути повною відповіддю, якщо вона взагалі є відповіддю у випадку Рембо. Тіло його вірша зображує стан майже божевілля, ніби він заплатив жахливу ціну за зловживання красою, що в контексті слід розглядати як злочин, а саму красу як майже святе благо, зловживання яким, як святотатство, заслуговує найсуворішої відплати. Саме це неявне піднесення краси, ледь зрозуміле в культурі, для якої краса є лише косметичною і «в уяві спостерігача», знаменує глибоку різницю між епохою Рембо та нашою. Але в чому саме полягав злочин, визначити поки важко.

На мою думку, саме через передбачуваний внутрішній зв'язок між мистецтвом і красою саме мистецтво набуло свого освяченого статусу в епоху романтизму. Тож коли мистецький авангард початку ХХ століття створив мистецтво, яке свідомо відмовляється від краси, це було подвійне осквернення. Я мав на увазі саме дада, члени якого вважали, що суспільство, здатне на морально непростену війну, не заслуговує краси. Але лише в культурі, в якій митці шанувалися за те, що вони створюють красу, можна було вважати утримання краси ефективною формою протесту. У неспокійному мирі, який охопив Німеччину після війни, берлінський дада взявся атакувати майже жрецьку позицію Художника агресивним блазніцтвом, що свого часу викликало реакцію нацистів про те, що сучасне мистецтво загалом є «дегенеративним» і патологічним, що можна розглядати як політичну спробу повернути красу до її попереднього високого стану. У своєму есе Джонатан Гілмор надає цінну ілюстрацію того, як триває конфлікт у навмисно огидних виступах віденських акціоністів початку 1960-х років. Краса була надто гарною для їхнього суспільства, як вони сприйняли це, і їх творчість мала бути подвійно образливою для тих, хто шукав мистецтва для естетичної розради.

Хоча мої цілі в книзі були філософськими, вони ґрунтувалися на історії мистецтва – на тому, що насправді мало місце. Я відчув, що в конфлікті між тим, що можна було б назвати «Каліфорнія»[1] і «Каліолатрія», виник принаймні один наслідок моменту для аналітичної філософії мистецтва, а саме: якщо насправді може бути мистецтво, яке не є красивим, краса не належить до визначення мистецтва. Я відчував, що в аналізі інтуїції, яка звичайно є моментом у філософському аналізі поняття, краса майже інтуїтивно висувається як необхідна умова для того, щоб щось було твором мистецтва. Або це було б так, якби полотно було створено на початку ХХ століття, коли приписування краси мистецтву мало статус аналітичної істини. Я думав про таких едвардіанських естетиків, як Дж. Е. Мур і Джордж Сантаяна. І я був вражений тим, як естетика взагалі зникла як з мистецтва, так і з філософії мистецтва до середини шістдесятих, коли деякі аналітичні філософи, такі як Річард Воллхейм, Джордж Дікі, і я були схильні аналізувати мистецтво, традиційна форма визначення необхідних і достатніх умов. Але чого це вартує, я думав, що історія авангарду двадцятого століття вже розробило інструментарій, що мистецтво виробляло свою власну філософію через свої часто політично мотивовані експерименти, і оскільки визначення мистецтва має охоплювати мистецтва Дада і Марселя Дюшана, естетику в цілому можна було б сміливо залишити за межами картини. «Зловживання красою» було попереднім спробою повернутися до нього і побачити, як у поставангардний період можна боротися з естетикою.

Джонатан Гілмор про Втілення

Джонатан Гілмор чудово розуміє цю програму, характеризуючи моє задумане досягнення як «показуючи, як ми обидва можемо розпізнати авангардне розуміння того, що краса не є частиною сутності чи визначення мистецтва, але побачити, як існує форма специфічно художньої краси». це не безперервно з природною красою». Гілмор має рацію, що ядро цієї тези полягає в розрізненні між тим, що я називаю «внутрішньою» та «зовнішньою» красою. Саме заради розвитку цієї відмінності я написав «Лекції Каруса» 2001 року та книгу, яка їх містить. Але хоча саме краса була точкою опори між ортодоксією та авангардизмом – і яка, на

мій погляд, залишається єдиною естетичною якістю, яка також є основною цінністю, – існує дуже широкий спектр естетичних якостей або, як ми говоримо, естетичні предикати, від «красивого» і «піднесеного» до «потворного» і «огидного». Існують також «вишуканий» і «низький» (dumpy), щоб процитувати два терміни

Дж. Л. Остін запропонував дослідити також «зухвалий», «брудний», «похмурий» та «нудний», (dashing," "dirty," "drab," "dreary," and "dull,") 'можливо просто тому що йому подобались терміни на букву Д.

Естетику предикатів тут слід залишити в стороні, але варто зазначити, що більшість, якщо не всі предикати, які я цитував, мають звичайне описове використання. Коли Джерард Менлі Хопкінс у «Різнобарвної красі» писав: «Слава Богу за плямисті речі», він просував естетику плямистості, хоча однією з описових ознак форелі є те, що вона має плямисте черево, яке, таким чином, може мати таксономічне використання без того, щоб ніхто до Хопкінса не зацікавився естетичним цим конкретним розподілом цяток. Будь-який предикат, який має естетичне використання, може позначати властивість, яка є внутрішньою або зовнішньою у творі мистецтва. Під цим я маю на увазі: естетична якість є внутрішньою, якщо вона є частиною змісту твору. І це, як визнає Гілмор, вимагає розрізнення між твором і об'єктом, що веде нас до серця метафізики мистецтва.

Дозвольте мені навести приклад, перш ніж продовжити. Російський художник, Казимир Малевич заснував у 1915 році рух, який назвав супрематизмом. Одним із перших, якщо не найпершим, супрематистським твором був малюнок чорного квадрата на білому ґрунті. Насправді Малевич зробив кілька «Чорних квадратів». У 2003 році оригінальний Чорний квадрат був виставлений в Музеї Гуггенхайма в Нью-Йорку. Як видно, він не витримав плину часу. Він був покритий тріщинами, які могла б показати емальована поверхня, якби піддалася екстремальному перепадом температур від холоду до спеки. Мабуть, Малевич необережно ставився до матеріальних міркувань, коли малював її; майже напевно з ним погане поводження в Державній Третяковській галереї в Москві, де співробітники, напевно, не знали, які обов'язки несе радянська установа щодо «буржуазного формалізму», за що Малевича засудили. У всякому разі, це досить потворна річ, і дивно, що вона взагалі збереглася. Питання стосується посилання на «це». Це потворний предмет чи потворна робота? Це залежить від того, чи є кракелюр внутрішнім для сенсу твору, чи просто зовнішнім і випадковим питанням того, що сталося з фізичним об'єктом. Напівзруйнована поверхня несумісна з духом супрематизму, тому вона має бути об'єктом, а не роботою, якій належать тріщини. Філософське питання стосується відносин між роботою та об'єктом, і це веде нас до метафізичного серця філософії мистецтва. І це також підводить мене до моєї головної проблеми з документом Гілмора.

Гілмор справедливо зауважує, що в «Преображенні звичайного» я «показав, що властивості твору мистецтва не тотожні властивостям матеріального об'єкта, з яким твір ототожнюється». Те, що Гілмор розуміє це повністю, демонструє приклад, який він використовує: той факт, що скринька Енді Ворхола Brillo Box виготовлена з фанери, не є особливістю даної роботи, тоді як «фанера, яку Дональд Джадд використовував у багатьох випадках для створення свого мінімалістичні роботи дійсно мають сенс». Якість фанери є або може бути внутрішньою у значенні цих

робіт Джадда, але зовнішньою по відношенню до значення Brillo Box, яке може мати те значення, яке воно має

якби він був, наприклад, з гофрованого картону. Або з листового металу. Або – хто знає? – Пінополістиролу. Моя проблема пов'язана з тим, як Гілмор описує відносини між роботою та об'єктом. У кількох випадках він використовує для цього термін «асоціація», який я вважаю занадто слабким і «зовнішнім». Твір як би не просто поєднання значення й об'єкта. Я говорив про твір як матеріально «втільний» і вважаю цю частину філософського визначення мистецтва.

Я думаю про зв'язок між роботою і об'єктом аналогічно тому, як ми думаємо про тіло і розум – або, якщо хочете, про тіло і душу. Можливо, хтось може подумати, що розум «пов'язаний» з тілом. Це зробило б випадковістю те, що він асоціюється з одним тілом, а не з іншим. Мені здається, що між ними існує щось більше схоже на внутрішній зв'язок, і що багато в чому спосіб, як можна вважати втіленням розуму, втілений твір мистецтва. Звісно, це аналогія, та й не зовсім корисна, оскільки ніхто не знає, як насправді втілюється розум. Але принаймні це міцніші стосунки, ніж асоціація. Якби це була лише асоціація, вони могли б варіюватися в повній незалежності один від одного. І це ускладнило б, скажімо, пояснення, чому розум заплутується, коли в організмі падає індекс цукру в крові, або заливається нестерпними відчуттями, коли злегка потерти пір'їнка по підощвах ніг. Існує якийсь причинно-наслідковий зв'язок, який пов'язує прозорість розуму з вмістом глюкози в крові, або психічне замінання з легким наполегливим дотиком до підощов людини.

Щодо мистецтва, ми маємо набагато чіткіше ідею як відбувається це втілення. Двома компонентами твору W є матеріальний об'єкт O і значення M. O має невизначену кількість фізичних ознак, лише частина з яких належить W. Під терміном «інтерпретація» я маю на увазі тезу про те, як якась дана ознака вносить вклад у значення M W. Давайте розглянемо приклад – Мадонну Рафаеля. Картина у формі тондо, тобто намальована на круглomu дубовому панно. Я не можу легко уявити, що той факт, що дубове панно сприяє сенсу роботи, хоча можуть бути причини, важливі для знавців, чому було обрано саме воно, а не сосна чи тополя. З іншого боку, я не можу уявити, що кругла форма панелі нічого не означає. Існує міф, що Рафаель зобразив дочку корчмаря та її новонароджену дитину на бочці: «тондо» все-таки означає «бочка». Хтось може припустити, що той факт, що вона зображена на бочці, пов'язана з тим фактом, що вона скромна особа – дочка корчмаря – говорить про Мадонну як скромну особистість. Якщо крісло на картині — простий сільський стілець, то ідея про те, що проста молода мати, якщо вона сидить, — це Мадонна на троні, є розумною інтерпретацією; і форму панелі можна було б побачити паралельно. Насправді я не вірю в міф про бочку, але рішення використовувати форму тондо може означати щось про шлях вираження, який обрав Рафаель в «Belle Jardinie' re» і чому він не застосував для цього стандартний прямокутний формат. З цим треба працювати.

Коли Майя Лін представила свій проект Меморіалу ветеранів В'єтнаму, який складається з двох довгих трикутних крил, з'єднаних біля їх основи, їй сказали, що з'єднання має щось означати. Це можна прочитати як шарнір: якщо два крила з'єднані разом, їх можна прочитати так, ніби листки розгорнутої книги, і що імена

вписаних мертвих ніби розкриваються, як імена обраних на ангельському сувої.

У будь-якому випадку інтерпретації ідентифікують з'єднання, за допомогою якої твір втілено в матеріальному об'єкті. Це означає, що ми повинні визначити значення твору, а потім визначити, яким чином його матеріальне тіло сприяє сенсу, як, наприклад, той факт, що він намальований на стінах печери, сприяє створенню значення значення намальованої там антилопи чи бізона. Приписування конкретного значення має природу гіпотези. Завжди можливо, що хтось упустив якусь особливість, яка поглиблює або змінює зміст. Однак тут мене турбують естетичні якості «тіла» твору, а також те, чи є і які з них частиною значення останнього. Якщо рисою є краса, твір красивий, якщо він сприяє сенсу твору – якщо це потрібно брати до уваги в тому, що, я вважаю, ми могли б просто назвати художньою критикою роботи. Звичайно, це може бути критикою роботи, що краса тіла не має нічого спільного з естетикою роботи – але на даний момент я тільки зверну увагу, що це має значення.

Можна сказати, що тлумачення «прив'язує» М до О. Це набагато більше. За зв'язок, який існує між психічними станами та станами тіла. У «Преображенні Господне» я створив приклад, у якому ряд непомітних червоних квадратів були різними витворами мистецтва. Хтось може запропонувати, що ми могли б уявити один червоний квадрат, але кілька його інтерпретацій. Але кожна з інтерпретацій виділяє різні властивості квадрата – кути, наприклад, в одних випадках важливі, в інших не мають значення. Картина площина є частиною однієї роботи, але не іншою. Отже, різні інтерпретації пов'язані не лише з червоним квадратом. Навіть той факт, що він квадратний, може мати значення для деяких робіт, але не для інших. Що мені подобається в цьому способі мислення про це, так це те, що описова художня критика твору є невід'ємною частиною його ідентичності як твору мистецтва. Інтерпретація є частиною того, що утримує значення й об'єкт разом як твір.

Грег Горовіц про подвійні генітиси

Грег Горовіц уявляє собі невяну розповідь, у якій Красу спочатку скидають з трону, а потім зловживають, наче були дві події в історії мистецтва, в яких дебошири, так би мовити, знущаються над звільненням від престолу королем (або, швидше за все, королевою, оскільки Рембо використовує займенник жіночого роду). Чому так, питає він, що «подолання краси як найвищої художньої цінності авангардами ХХ століття мало б потребувати «революційної другої дії?» Я розумію, що є не дві дії, а два описи, один алегоричний перепис іншого. Красу скинули з трону, знущаючись над нею: це не так, як якщо б її спочатку скинули з місця, а потім піддалися непристойності. Зловживання полягало в створенні мистецтва, яке не було красивим, коли спочатку вважалося, що якщо воно не красиве, воно не може бути мистецтвом. Що, естетично, було замість цього? Це було безглуздо, мілко, скоморохово, тривіально тощо, але, тим не менш, це було мистецтво.

Чудовим прикладом був би шедевр Ханни Хох – фотомонтаж під назвою *Schnitt mit dem Küchenmesser Dada durch die letzte weimarer Bierbauchkulturepoche Deutschlands* [Вирізати дадаїстським ножом через останню Веймарську культурну епоху Німеччини]. Хох збрала фрагменти фотографічних зображень, вирізаних з нинішніх газет, що дають перетин епохи – політики, фріки, деталі машин, натовпи,

фабрики, танцівниці, що підкидає власну голову в повітря, як повітряна куля – і створила композицію при наклеєнні на панель. Робота була виставлена разом з іншими її монтажами на спеціальній стіні на виставці Дада в Берліні 1920 року разом із плакатом, що проголошував смерть мистецтва – *Die Kunst ist Tot*. За словами її біографа Мод Лавін, її фотомонтажі викликали відповіді «відчуження, екзальтація та зсув»[4]. «Як красиво!» не було б передбаченою відповіддю, окрім як іронічне насмішку. «Це не мистецтво!» — була б прогнозована відповідь, вразовуючи навмисне відсутність краси. Я не маю наміру виписувати меню естетичних якостей, яким підпорядковується робота Хоха. Вона стала аб'юзом краси, створюючи твір мистецтва з відсутністю краси, і, роблячи це, скинула красу з трону.

На мій погляд, це блокує неоднозначність подвійного генітису й лише розважає геніальний риф Горовіца про Красу як образливого тирана. Було б дивно, якби книга під назвою «Аб'юз (Зловживання) доквіллям» виявилася про те, як ми є жертвами доквілля, або якби книга під назвою «Жорстоке поводження з дітьми» була б трактатом, у якому дорослі зображені такими, що потребують захисту від малюків. Краса не обернулася і не познущалася над Рембо, вдаривши його своїм скіпетром! Його читачі знайшли б щось шокуєче і майже святотатське в думці про те, що хтось завдасть шкоди Красі – і це створило контекст для пізнішого способу, яким рух дада вирішив покарати суспільство, яке шанує красу, створюючи мистецтво таким, яким воно було. Після Першої світової війни ті ж самі мітці взялися за програму знищення тевтонської прихильності Великого Художника як Культурного Героя, поводячись як культурні правопорушники. Сюди входили Ханна Хох, Джордж Грос, Джон Хартфілд (обидва взяли англійські імена, щоб відмежуватися від стигми Німеччини), Отто Дікс, а пізніше Макс Бекман і члени руху *Neue Sachlichkeit*. Їх метою було зобразити суспільство морально хворим і корумпованим, і це вимагало перехід від дадаїзму до реалізму, щоб люди впізнали свою моральну жадливість. Одним із колишніх членів дадаїзму, який допоміг довести це шляхом зворотного зв'язку, був Крістіан Шад, який відчував співчуття до німецьких страждань і присвятив себе створенню прекрасного мистецтва в душі зцілення[5]. До речі, зловживання красою було авангардним рефлексом у Японії після Другої світової війни в русі, відомому як Гутай. Немає гарних жінок у кімоно під квітами сакури для суспільства, чиї правителі завдали такої спустошення своїй нації! Моїм наміром у «Зловживання красою» було використати історичну правду мистецтва, щоб допомогти пояснити постійну ненависть до прекрасного, яка характеризує так багато сучасного мистецтва до такої міри, що Дітер Рот, пов'язаний з міжнародним рухом Fluxus, зізнався, що коли частина його показав ознаки красивості, він відмовився від цього. Тому його робота агресивно безладна, позначена неприємними запахами та загальною шкідливістю. Відповідно, подвійний родовий відмінок не є ні тут, ні там.

Горовіц більш-менш визнає це, стверджуючи, що Кант зачав потворне, отже, некрасиве мистецтво, набагато раніше, ніж дада. Дозвольте мені поставити це в контекст, обговорюючи одного із сучасників Канта, Франсиско Гойю. У 1792 році Гойя склав чудовий документ, спрямований на реформування підготовки художників у Королівській академії Сан-Фернандо. Його наміром було живити

спонтанність, і він заявив, що в живописі немає правил – No hay reglas en la pintura.

Навіть ті, хто пішов далі в цьому питанні, можуть дати кілька правил щодо глибокої гри розуміння, яке необхідно, або сказати, як так сталося, що вони іноді були більш успішними в роботі, виконаній з меншою ретельністю, ніж у тій, над якою вони працювали. проводив більшість часу. Яка глибока і непроникна таємниця замкнена в наслідуванні божественної природи, без якої немає нічого доброго[6].

На той момент Гойя був художником рококо, основним заняттям якого було створення коміксів для гобеленів, які будуть ткатися на королівських гобеленових роботах. Вони показували, що щасливі люди роблять щасливі речі, запевняючи короля, що в королівстві все добре. Але в 1792 році Гойю вразила дивна хвороба, і згодом він став зовсім іншим художником. Він виконав серію кабінетних картин, що зображують надзвичайне насильство: звалтування, вбивства, пограбування, божевілья, канібалізм. Багато з його найхарактерніших робіт після цього не були помічені публікою. Він придумав свій великий набір офортів Los Caprichos і ніколи не опублікував Desastros de la Guerra. Його так звані «чорні картини», очевидно, були створені для нього самого. Він став художником, яким ще ніхто не жив, зображуючи світ, у якому, цитуючи Los Caprichos, «Сон розуму породжує монстрів». Нещодавно скульптор Річард Серра привласнив одну з його чорних картин «Сатурн, який пожирає одного зі своїх дітей» (1820–1824) для політичного плаката, на якому голова Сатурна була замінена головою Джорджа Буша. Коли це було відтворено в Nation, сотні листів протесту були отримані від письменників, явно не знайомих з походженням зображення, які вважали, що зображення жакливе за межі дозволеного – навіть для ненависників Буша, які підтримують журнал.

Я згадую тут Гойю, тому що краса і смак майже зникли з його робіт після 1794 року – і тому, що щось дуже схоже на його рекомендації Академії Сан-Фернандо з'являється в «Критиці судження» Канта, написаній майже в той же час[7]. Щось фундаментальне хвилювалося в культурі, яка рухалася від Просвітництва до романтичних цінностей, і Кант, і Гойя переживали цей перехід. Два етапи кар'єри Гойї філософськи відтворені в тому, що я вважаю двома етапами книги Канта, яка починається з концепцій краси і смаку, а потім переходить до чогось набагато темнішого, в якому жодне з цих понять так тісно не пов'язане. з Кантом, мають чималий авторитет. Я думаю, що перехід від прекрасного до піднесеного, з яким Кант намагався впоратися, показує, що Кант реагував на ті ж сили в Пруссії, які відчував Гойя в Іспанії.

Це з'являється в дискусіях про геніальність у «Критиці здатності судження», на які Горювіц звертає нашу особливу увагу. Для створення прекрасного мистецтва, смаку до судження необхідний геній. Кант насправді говорить не про потворне мистецтво, а про красиві зображення потворних речей, які я розглядаю під заголовком «прикрашання» у своєму книзі. «Є лише один вид потворності, який не можна зобразити у відповідності з природою, не знищивши всякого естетичного задоволення, а отже, і штучної краси, а саме. те, що викликає огиду», — пише Кант[8]. Сатурн Гойї дав би приклад Канту, якби він існував у той час, але я не знаю, чи уявляв Кант існування огидного мистецтва. Мене особливо цікавить те, як у Канта, як і у Гойї, концепція генія «представляє уяву як вільну від усіх правил».

Це «вільне використання когнітивних здібностей [генія]». Відома фраза Канта: «Природа за допомогою генія забезпечує правило» для прекрасного мистецтва, як правило, виривається з контексту. Він мав на увазі, що коли геній створив твір прекрасного мистецтва, його можна наслідувати: «Його приклад створює для інших добрих керівників школу, тобто методичну систему навчання за правилами, оскільки вони можуть бути виведені з особливостей. з продуктів його духу». Геній точно створює прекрасне мистецтво – і «дає правило решті з нас»[9].

Але випадок Гойї, безперечно створив для Горювіца прецедент. Виробництво потворного мистецтва виникло не з авангарду двадцятого століття. Насправді його зловживання красою зовсім не було особливо потворним. Просто це було не красиво, а радше смішно, тривіально, фарсово. Це було несерйозно чи трагічно, нічого з того, чого вимагали від мистецтва добрі, солідні європейські воєнні буржуа, а авангард відмовився їм дати. Їхнє мистецтво політизує красу. Але потворність потрапила на сцену європейського мистецтва в дев'ятнадцятому столітті через привласнення Мане Гойї в таких широко критикованих роботах, як його «Олімпія», де, як і на плакаті Серри, були переставлені голови: провокаційний кухоль. На тіло олімпійської богині одягнули Вікторін Мерант – модель, куртизанку з брудними ногами. Кант пише: «Смак, як і судження загалом, був дисципліною (або навчанням) генія; він підрізає крила, робить його культурним і відполірованим». Чого не вистачало Мане, так це «смаку». Так виникає конфлікт між генієм і смаком. Якщо «в конфлікті цих двох властивостей у продукт чимось потрібно пожертвувати, це має бути на боці генія; і судження, яке в речах прекрасного мистецтва вирішує з його власних власних принципів, швидше жертвує свободою і багатством уяви, ніж дозволить щось завдати шкоди розуму»[10].

Отже, Кант відчував, що мистецтво завжди повинно бути гарним. Гойя подумав, що це може бути потворним, але потім залишив це при собі. Художники-авангардисти ХХ століття нарешті порушили цю заборону. Але заборона — це саме те, що Рембо порушив, зловживаючи красою.

Фред Раш і естетична теодицея

Парадигма абьюза краси Фреда Раша – розрізане очне яблуко у фільмі Луїса Бунюеля та Сальвадора Далі Un chien d'Andalou – майже напевно натякає на провокаційний пасаж Гегеля в розділі III його «Естетики»: «Краса мистецтва чи ідеал».

Якщо запитати, в якому саме органі вся душа постає як душа, то відразу назвемо око; бо в оці зосереджена душа, і душа не просто бачить крізь неї, а й бачиться в ній. Тепер, як пульсуюче серце виявляється по всій поверхні людського, на відміну від тваринного, тіла, так у тому самому сенсі мистецтва слід стверджувати, що воно має перетворювати кожен форму в усі точки своєї видимої поверхні в око, яке є осередком душі і виявляє дух... мистецтво перетворює кожне своє творіння в тисячокий Аргус, в якому внутрішня душа і дух видно в кожній точці[11].

Гегель додає: «Одна справа для художника просто наслідувати обличчя сидячого, його поверхню та зовнішню форму, стикаючись із ним у спокої, і зовсім інша — зобразити справжні риси, які виражають найглибшу душу суб'єкта...». Ідеальний твір мистецтва стоїть перед нами, як блаженний бог»[12].

Лідія Гер має теорію художніх прикладів у філософії мистецтва – різниці між простою ілюстрацією філософської точки зору та прикладом, за допомогою якого філософ породжує цілу філософію мистецтва. Гайдеггер використовує черевики Ван Гога, Мерло-Понті – пейзаж Сезанна, Адорно – композиції Шенберга, І – скриньку Брілло Уорхола. Не пощастило Гегелю, що не мав як приклад, необхідний йому для своєї позиції, архаїчний торс Аполлона в однойменній поемі Рільке: у статуй відсутня голова, тому ми не бачимо очей фігури, але якось відчуваємо, що нас бачить усе тіло – «Немає місця, яке не дивиться на тебе». Те, що показує мистецтво, пише Гегель: «Чи це чисте сяєння й поява предметів, створених духом»[13].

У цьому, на мою думку, є сенс одного з його найперших спостережень у його чудовій книзі – що художня краса вища за природну красу, тому що «вона народжується від духу і народжується знову». Те, чого досягає Гегель, — це заміна естетики форм естетикою сенсу. Те, що він називає духом, перетворює речі на значення – і, зокрема, перетворює природну красу в щось змістовне, що я мав на увазі під поняттям внутрішньої краси. У будь-якому випадку бритва через очне яблуко не просто зловживає красою, а руйнує духовну основу художньої краси.

Немає такої точки архаїчного фрагмента Рільке, яка б не «бачила» глядача, і якщо погляд Гегеля має перевагу, то це цілком загальне: твір мистецтва звертається до глядача в цілому. Це не те, на що просто дивляться – це якось озирається назад. Ми бачимо не просто красу – краса, так би мовити, бачить нас – і, можливо, це те, що Горювіч хоче, щоб ми розуміли під подвійним родовим відмінком, у якому краса знуцається над нами. Глядач архаїчного торсу Аполлона відчуває, що повинен змінити своє життя. Це ставить його життя в перспективі. Ніщо з цього не стосується філософії історії мистецтва, розробленої в «Зловживання красою», але, можливо, це має на увазі тезу, яку я не розглядав у книзі, а саме те, що Раш, у боргу перед Раймондом Геуссом, висуває як теодицею. Погляд Гегеля на кінець мистецтва полягає в тому, що мистецтво «більше не дає того задоволення духовних потреб, якого шукали в ньому попередні епохи та нації, і знаходили в ньому»[14], духовні потреби будуть задоволені або принаймні не зруйновані фатально – і якщо мистецтво справді дало своїм глядачам таку впевненість, то, безперечно, є сенс в якому мистецтво і теодицея пов'язані. Під час Всесвітньої виставки 1939 року в Нью-Йорку компанія General Electric використовувала свою продукцію під гаслом – що вони були «розроблені з урахуванням вас». Мабуть, думка полягає в тому, що мистецтво в такий спосіб заспокоювало – що світ створений з урахуванням «справжніх інтересів духу». Вражаюча теза Раша полягає в тому, що «естетика була все більш секуляризованою формою теодицеї» в цьому сенсі, і він знаходить це у вимозі Канта про те, що «суб'єкт, який виносить судження про смак, вважає природу [і] цілеспрямованою без мети!». Сама практика естетичного судження передбачає «світ, у якому суб'єктивна спонтанність перебуває «вдома». Я не зовсім впевнений, що це стосується мистецтва, навіть якщо це стосується природи – хоча згідно з міметичною теорією мистецтва, картина світу, який вважається прекрасним, є картиною світу, в якому ми «як вдома». Але коли мімесис відступає як художнє визначення, зв'язок відповідно слабшає – і через час авангарду майже зник. І коли краса теж зникає, важко зрозуміти, де теодицея може щось придбати.

Наприкінці свого есе Раш ставить питання про те, яке мистецтво слід

цінувати і чому. Коли було зрозуміло, що мистецтво має бути красивим, відповідь була легкою, оскільки сама краса є цінністю, головним чином через те, як ми побудовані. Але як тільки краса більше не розглядалася як необхідна умова мистецтва, відповідь повинна лежати в іншому місці. У «Зловживання красою» я навів кілька прикладів поставангардного мистецтва, яке є внутрішньо красивим. Саме це не пояснює, чому їх цінують. Меморіал ветеранів В'єтнаму використовує красу, тому що краса лікує, і метою пам'ятника було «зцілити націю», чому він дійсно допоміг. Але це стало місцем, на якому глядачі будуть розмірковувати про війну, смерть, втрати та красу ще довго після того, як війна, яка її спричинила, відійшла в історію. Воно справді виконує те, за словами Гегеля, що колись робило мистецтво, — воно задовольняє найвищі потреби духу. Він думав, що філософія візьме на себе це велике завдання, але все не так. Проте потреби залишаються, і мистецтво є одним із способів їх вирішення, що є однією з причин, чому його продовжують цінувати. Але є й інші способи й інші причини для того, щоб ми продовжували його поважати.

Примітки

1. Артур К. Данто, «Каліфобія в сучасному мистецтві». *Art Journal*. 63.2 (літо 2004 р.). С. 25–35.
2. Дж. Л. Остін, «Прохання про виправдання». *Філософські статті*. J. O. Urmson and G. J. Warnock (ред.) Oxford: Clarendon Press, 1961, p. 131.
3. «Каліфобія в сучасному мистецтві»
4. Мод Лавін. Різати кухонним ножом: Веймарські фотомонтажі Ханни Хох. Нью-Хейвен: Видавництво Єльського університету, 1993, с. 29
5. Дивіться мій «Секс і місто: еротичний світ мрій Крістіана Шада». *The Nation*. 276, 13. (9 червня 2003 р.) С. 33–36.
6. Роберт Хьюз. Гойя. Нью-Йорк: Кнопф, 2003, с. 175.
7. Іммануїл Кант. Критика судження. Тр. Дж. Х. Бернارد. Нью-Йорк: Хафнер, 1951. §48.
8. Там само. §49.
9. Там само.
10. Там само. §50.
11. Г.В.Ф. Гегель. Естетика: Лекції з образотворчого мистецтва. пер. Т.М. Нокс. Vol. 1, с. 153. 12. Там само, с. 157.
13. Там само, с. 2
14. Там само, с. 10

Англійська версія статті надрукована в *Inquiry*, Vol. 48, No. 2, 189–200, April 2005