



არსურ კ. დანსო

**ხელოვნების დასასრულის შეგება**

თანამედროვე ხელოვნება  
და ისტორიის მიჯნა

7(09)  
დ-21

ბროსი კ. დანთი

ხელოვნების  
დასასრულის  
შემდებ

თანამედროვე ხელოვნება  
და ისტორიის მიჯნა



-14744-



Funded through the Book Translation Program,  
U.S. Embassy in Georgia

დაფინანსებულია საქართველოში აშშ-ის საელჩოს ნიგნების  
თარგმნის პროგრამის ფარგლებში

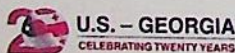
მთარგმნელი და რედაქტორი ნანა ყიფიანი  
წინასიტყვაობა და 1-7 თავები

Translated and edited by Nana Kipiani  
Preface and chapters 1 to 7

მთარგმნელი და რედაქტორი ხათუნა ხაბულიანი  
რედაქტორი მადონა უჯმაჯურიძე  
8-11 თავები

translated and edited by Khatuna Khabuliani  
edited by Madona Ujmajuridze  
chapters 8 to 11

დიზაინი თამაზ ვარვარიძე  
Designed by Tamaz Varvaridze



Tbilisi State Academy of Arts

პროექტის ავტორი და გამომცემელი  
თბილისის სახელმწიფო სამხატვრო აკადემია

ISBN 978-9941-0-6297-1

შინაარსი

წინათქმა		6
მოკლე წინათქმა		7
წინასიტყვაობა		8
თავი პირველი	შესავალი: მოდერნი, პოსტმოდერნი და თანამედროვე	12
თავი მეორე	სამი ათწლეული ხელოვნების დასასრულის შემდეგ	30
თავი მესამე	ძირითადი ნარატივები და კრიტიკული პრინციპები	46
თავი მეოთხე	მოდერნიზმი და წმინდა ხელოვნების კრიტიკა: კლემენტ გრინბერგის ისტორიული თვალსაზრისი	62
თავი მეხუთე	ესთეტიკიდან ხელოვნების კრიტიციზმამდე	78
თავი მეექვსე	ფერწერა და ისტორიის მიჯნა. წმინდასთან გამოთხოვება	95
თავი მეშვიდე	პოპ არტი და წარსული მომავლები	109
თავი მერვე	ფერწერა, პოლიტიკა და პოსტ-ისტორიული ხელოვნება	125
თავი მეცხრე	მონოქრომული ფერწერის ისტორიული მუზეუმი	138
თავი მათე	მუზეუმები და მილიონობით მწყურვალი	156
თავი მეთერთმეტე	ისტორიის მოდალობები: შესაძლებლობა და კომედია	169

## წინათქმა

### საქართველოს ხელოვან სტუდენტებს

შეიძლება უცნაურად ჟღერდეს საუბარი თანამედროვე ხელოვნების გახსნილობის შესახებ, და განსაკუთრებით მათთვის, ვის განათლებასაც საბჭოთა იდეები შეეხო ვთქვათ იმის შესახებ, თუ როგორი უნდა იყოს კარგი ფერწერა ან ქანდაკება. მოსკოვის ბულდოზირებულო, ღია ცის ქვეშ გამოფენები არ იყო ამ თვალსაზრისით თანამედროვე. ის უმეტესწილად იყო აბსტრაქტული, რაც ნიშნავს რომ იყო ბრტყელი და მსგავსად მოდერნული ხელოვნების კრიტიკისა, მესამე განზომილების მიმართ მტრული. მოდერნული ხელოვნება სამოციან წლებში დასრულდა, უხეშად რომ ვთქვათ, მაშინ როდესაც, თანამედროვე ხელოვნება დაიწყო.

აბსტრაქტული ხელოვნება შეიძლება ყოფილიყო თანამედროვე და ბრტყელიც კი, თუ ამას მხატვარი მოინდომებდა. მხატვარს შეეძლო ეკეთებინა ის, რაც მას სურდა.

ხელოვნების სტუდენტი საქართველოში, ისევე როგორც ხელოვნების სტუდენტი აშშ-ში, ამ გახსნილობის პირისპირ დგას. ხელოვნების სკოლა არ ასწავლის ოსტატობას: ის გეზს აძლევს და ეხმარება სტუდენტს მისი იდეების რეალიზაციაში. დაოსტატება უკვე თავად სტუდენტის საქმეა. ყველანაირი ოსტატობა ხელოვნების სკოლის ოსტატობაა.

დასავლეთში ტრადიციულ და მოდერნულ ხელოვნებას მოჰყვა თანამედროვე ხელოვნება. ტრადიციული ხელოვნება ისე გამოიყურებოდა, თითქოს სარკმელში გარე სამყაროს უცქერ. ამდენად პერსპექტივა და ქიაროსკურო ფასეული მონაპოვარი იყო. მოდერნული ხელოვნება აბსტრაქტული იყო, თუმცა მას შეეძლო რეპრეზენტაციული ნიმუშის შექმნაც, ოღონდ ის ბრტყელი უნდა ყოფილიყო. წარმოიდგინეთ, რომ თანამედროვე მხატვარს უნდა არა-ბრტყელი აბსტრაქციის გაკეთება. რატომ არა? შემდეგ წარმოიდგინეთ, რომ ამავე მხატვარს უნდა ბრტყელი აბსტრაქციის გაკეთება. რატომ არა? ყველაფერი გახსნილია. თანამედროვე ფრესკა შეიძლება გამოიყურებოდეს როგორც ადრეული შუა საუკუნეების ფრესკა ან 1920იანი წლების მინი მუსი. ყველაფერი გახსნილია, რადგან ჩვენ ახლა ვართ გლობალიზმის სფეროში. ესაა ბიენალეების და ხელოვნების ინტერნაციონალური ბაზრობების ხანა. ყველა მოგზაურობს.

ამ წიგნში, რომლისთვისაც ეს შესავალი ტექსტი დავწერე, მე ტრადიციის, მოდერნისა და თანამედროვე ხელოვნების ფორმა მოვხაზე. ახირებულად ამ უკანასკნელს როგორც ხელოვნების დასასრულს შევხედე. იმედი მაქვს, თქვენ სიამოვნებას მიიღებთ მისი კითხვისას

არტურ დანტო

21 იანვარი, 2011 წელი

## მოკლე წინათქმა

მოკლე წინათქმას შემოგთავაზებთ, რადგან კარგად ვიცი, რომ წინათქმას საერთოდ იშვიათად კითხულობენ. ყოველთვის ცდილობენ მას გადაახტნენ...

მაგრამ მაინც მინდა დანტოზე სულ ორიოდ სიტყვა ვთქვა. უპირველეს ყოვლისა მადლობა გადავუხადო მას ამ მოკლე, მაგრამ ვფიქრობ, მნიშვნელოვანი მიმართვისთვის ჩვენი ქართველი ხელოვანი სტუდენტებისადმი. სულ რამდენიმე წინადადებით გამოხატა მან ნაშრომის ძირითადი კონცეფცია.

წიგნის ქართულ ენაზე სტუდენტებისთვის თარგმნის იდეას, რისი უფლებაც მას ვთხოვე, ის სიხარულით შეხვდა. მიმართვის დაწერა კი თავად შემომთავაზა და ბევრად ადრე გამომიგზავნა, ვიდრე წიგნის თარგმნა მოხერხდა. წინათქმას ერთი ძალიან უშუალო და თავმდაბალი კითხვა წაუძმღვარა; მკითხა, როგორ ფიქრობ, კარგიაო? რასაკვირველია კარგია, არაჩვეულებრივია; თუმცა გუნებაში გავიფიქრე, ცოტა გრძელი რომ ყოფილიყო, უკეთესი იქნებოდა-თქო. მაგრამ სინამდვილეში ამას ხომ არ აქვს მნიშვნელობა. ან რა უნდა ეთქვა ისეთი, როცა მკითხველს წინ მთელი წიგნი ელის! მთავარია, და იმედი მაქვს, რომ თავად ავტორის, თანამედროვეობის ერთ-ერთი განსაკუთრებული ხელოვნების ფილოსოფოსის, ხელოვნების კრიტიციზმის მართლაც გამორჩეული ოსტატის თუნდაც მოკლე მიმართვა, რომელიც წიგნს წარუძმღვარეთ, სტიმული იქნება როგორც ჩვენი სტუდენტებისათვის, ისე ხელოვნების ისტორიის, ხელოვნების კრიტიციზმის მასწავლებლებისთვის, ინტერესით გაეცნონ მის ერთ-ერთ უმნიშვნელოვანეს ნაშრომს, რომელმაც უკანასკნელ 20 წელიწადში თანამედროვე ხელოვნების შემსწავლელ მეცნიერთა, ხელოვნების ისტორიკოსთა თუ ხელოვნების კრიტიკოსთა, თავად ხელოვანთა ბევრი კონცეფციისთვის საბაზისო თეორია შექმნა.

თავად ჩემთვის მასთან ხანმოკლე, სულ სამიოდე წლის, თუმცა საკმაოდ ხშირმა ვირტუალურმა ურთიერთობამ, თანასწორმა საუბრებმა (უშუალობა, თანასწორად, მთელი სერიოზულობით მოსაუბრისადმი განწყობა კი დანტოს ერთ-ერთი განსაკუთრებული, შეუდარებელი თვისებაა), ირონიამ, აბრამოვიჩზე, ხელოვნების დასასრულზე, ჰირსტზე, (ამ უკანასკნელთან ჩვენმა ერთობლივმა პოლემიკამ კი უფრო დაგვაახლოვა) და ა. შ., ჩემზე თავისი კვალი დატოვა, ბევრი რამ ხელოვნების ისტორიასა თუ თანამედროვე ხელოვნებაში გადამაფასებინა, ბევრი კითხვაც გამოჩინა და მისივე ზოგიერთი თეზისის მიმართ კრიტიკული დამოკიდებულებაც კი ჩამომიყალიბა...

დანტოს სიტყვებით რომ ვთქვა, იმედი მაქვს, სიამოვნებას მიიღებთ წიგნის კითხვისას ...  
... და აი ახლა, 26 ოქტომბერს, შეგიტყვე, რომ დღეს ის ერთწლიანი მძიმე ავადმყოფობის შემდეგ გარდაიცვალა ...

ნანა ყიფიანი  
26 ოქტომბერი, 2013 წელი

## წინასიტყვაობა

გამოსახულება, რომელიც ამ წიგნის გარეკანისთვის შევარჩიე,<sup>1</sup> ალფრედ ჰიჩკოკის 1958 წლის ცნობილი ფილმის თავბრუსხვევა მოდიფიცირებული კლიპიდან ამოღებული კადრია. მოდიფიცირება მხატვარ დევიდ რიდს<sup>2</sup> ეკუთვნის, რომელმაც სასტუმროს საძინებლის ამსახველ კინოკადრში თავისი საკუთარი ფერწერული ნამუშევარი - #328 (1990) იმ ადგილას ჩართო, საწოლის თავზე, სადაც ავთენტურობის გაძლიერების მიზნით, შესაძლებელია თავად ჰიჩკოკსაც პერონადა რაიმე ფერწერული სურათი განთავსებული, რასაკვირველია თუ საერთოდ რამე ეკიდა საწოლის თავზე. მაგრამ ვის ახსოვს ხოლმე ამგვარი დეტალები? თავად ეს კადრი კი 1995 წელს შეიქმნა.

რადმა კლიპი უწყვეტ გამოსახულებად აქცია, რომელიც ტელევიზორის ეკრანზე მუდმივად მიდიოდა და სანდფრანცისკოს სასტუმროს იმ საძინებლის ავეჯის ნაწილს წარმოადგენდა, სადაც ჯუდი, ფილმის მთავარი პერსონაჟი ქალი, ცხოვრობდა. მას კიმ ნოვაკი ასრულებდა. ათას ცხრაას ორმოცდათვრამეტისთვის ტელევიზორები იაფფასიანი სასტუმროების ოთახებისთვის ჯერ კიდევ უჩვეულო იყო, მაგრამ დღეისთვის, საწოლის გარდა, ტელევიზორი ამჟამად ოთახების უკვე მინიმალური ავეჯის ნაწილია. ეკრანი, რომელიც აჩვენებდა რიდის მიერ მოდიფიცირებულ კლიპს, მხატვარმა ისეთივე საწოლის გვერდით განათავსა, როგორც ფილმში იყო. საწოლი რიდმა თვითონ დაამზადა იმის საჩვენებლად, რომ ის ფილმის მუსეუმის რეპლიკას ქმნიდა. კიდევ ერთი ელემენტი დამატა ინსტალაციას, რომელიც შემდგომ კიოლნის უნსტეფერაინში - კიოლნის სახელოვნებო სივრცეში - რიდის რეტროსპექტულ გამოფენაზე იყო წარმოდგენილი. ეს დამატებული ელემენტი უკვე რეალური ფერწერული სურათი #328 იყო, რომელიც დაიკიდა დარბაზში აგებული დროებითი კედლის წინ მდგომი საწოლის თავზე, ეს სურათი ცხოვრების ორ მოდელს ქმნის, რასაც შუა საუკუნეების ფილოსოფოსები ფორმალურ და ობიექტურ რეალობად განსაზღვრავდნენ და რომელიც არსებითად, მაგ ვიქტორ, როგორც გამოსახულება და როგორც რეალობა. ის ფილმში მაცურებლის სივრცეს და პერსონაჟის ფიქტიურ სივრცეს იკავებს.

მოდიფიცირებული კლიპი წარმოაჩენს დევიდ რიდის ორ აკვიანებულ იდეას. ის იმდენად შექცობილი იყო თავბრუსხვევით, რომ სანდფრანცისკოში ყველა ის ჯერ კიდევ შემორჩენილი იდეალიზმი, რომელიც კი ჰიჩკოკის ფილმში ჩნდება. 1992 წელს მან სანდფრან-

<sup>1</sup> სურათი წიგნის ეპილოგზე Arthur C. Danto. After the End of Art. Princeton, N.J.: Princeton University Press, 1991. - ნ. 2.

<sup>2</sup> დევიდ რიდი (დ.ბ. 1948 წელს), არტისტი, რომელიც ერთი მხრივ ცნობილია როგორც კოლორისტი ფერწერის ობიექტი და ვიზუალი, ვერტიკალური ან სივრცითი ფერწერით. მისი ფერწერა ერთგვარი სივრცითი, ფორმალური მედიასა და ცოველდიორ კულტურას შორის. ისაა ასევე ინსტალატორი, ფილმის რეჟისორი, კინოკრიტიკოსი და თანამედროვე ხელოვნებასა და ხელოვნების ისტორიაში, მუშაობს სურათის, ფიქტიური - ნ. 2.

ცისკოს ხელოვნების ინსტიტუტში კიოლნის ინსტალაციამდე შექმნილი ვერსია წარმოადგინა საწოლით, ფერწერული ნამუშევრით (#251), და ვიდეო მონიტორით, რომელიც ლითონის საოპერატორო ურიკამზე განათავსდა, - ალტურვილობის ეს ნაწილი ზედმეტად პროფესიულად გამოიყურებოდა სასტუმროს ოთახისთვის - რომელშიც ჰინკოკის ფილმიდან ის სცენა იყო წარმოდგენილი, სადაც ჯუდი თავის საძინებელში დგას და შეყვარებულს თავს „მადელი-ნად“ აცნობს. 1992 წლის ინსტალაციაში ფილმი ვერ მოდიფიცირებული არაა: ეს რიდს ჯერ აზრადაც არ მოსვლია.

რიდის მეორე აკვირება კი ის იყო, რასაც ის თავად „საძინებლის ფერწერას“ უწოდებს. ამ ტერმინს მისი მენტორი, ნიკოლას ვაილდერი ჯონ მაკლაფლინის ფერწერასთან დაკავშირებით იყენებდა. ამ ფერწერის მყიდველები თავიდან მას თავიანთი საცხოვრებლის მისაღებ სივრცეში კიდებდნენ, მაგრამ რაღაც დროის შემდეგ, ამბობდა ვაილდერი, „მათ სურათი საძინებელში გადაჰქონდათ, სადაც მასთან უფრო ახლო ურთიერთობას განაგრძობდნენ“. რიდიც თითქოს ამ აღმოჩენას გამოეხმაურა: „ჩემი ცხოვრების მიზანი იყო საძინებლის ფერმწერი ვყოფილიყავი“. მოდიფიცირებული ვიდეო გულისხმობს, რომ ჯუდი თითქოს სურათთან #328 მჭიდრო სიახლოვეში ცხოვრობს. ამდენად საექსპოზიციო სივრცეში #328 -ის საწოლის თავზე დაკიდებით, (ნიუდიორკში მაქს პროტეჩის გალერეის ინსტალაციაში სკოტის საბანაო ხალათის რეპლიკა საწოლის გადასაფარებელზე დაუდევრად ეგდო), რიდი მაყურებლის ყურადღებას იმისკენ მიმართავს, თუ როგორი ურთიერთობა უნდა ჰქონდეს მას #328 -სთან თუ მისი, ან რიდის რომელიმე სხვა ფერწერული ნამუშევრის ყიდვას გადაწყვეტს.

რიდს კიდევ ერთი ვნება აქვს, რომელიც აღნიშვნის ღირსია. კერძოდ ესაა მანიერისტული და ბაროკოს ფერწერა. ერთდერთი მისი ბოლოდროინდელი ინსტალაციაც დომენიკო ფეტის დაკარგული საკურთხევლის ხატის ირგვლივ ჩატარებული კვლევების საფუძველზე შეიქმნა და სათაურით *იერიში ბაროკოზე* გამოიფინა ვოლტერების ხელოვნების გალერეაში ბალტიმორში, მერილენდში. ინსტალაცია წარმოადგენს საკურთხევლის ხატს, განათავსებულს საკმაოდ რთული სტრუქტურის მქონე ფერწერულ ნამუშევრებთან ერთად. რიდის მიზანია ჩამოაყალიბოს მომხმარებლის (და არა დამთვალიერებლის) ურთიერთობა ფერწერასთან. ზოგადი ტრადიცია რასაკვირველია, საკურთხეველში განათავსებული ხატთან ლოცვას გულისხმობს. აქედან გამომდინარე რიდი ქმნის ანალოგიას ინსტალაციასა და საკურთხევლის ხატის გარშემო შექმნილ გარემოს შორის და სწორედ ამით აზუსტებს ამ ურთიერთობათა ხასიათს: ამ ნამუშევრებთან უშუალოდ უნდა იცხოვრო, რამდენადაც ისინი საძინებლისთვისაა განკუთვნილი.

სურათის ჩარჩო, საკურთხევლის არქიტექტურა, ინსტალაცია რომელშიც სურათი სამკაულოვითაა ჩასმული, იმ ზოგადი ლოგიკის მქონეა, რომლის მიმართაც მე, როგორც ფილოსოფოსი, საკმაოდ მგრძნობიარე ვარ: ისინი განსაზღვრავენ იმ გარეგნულ დამოკიდებულებებს, რომელიც ფერწერის მიმართ უნდა არსებობდეს, მაგრამ რაც ამ მიზნისთვის თავისთავად საკმარისი მაინც არ არის. წინასიტყვაობაში ამ ლოგიკას ვერ განვავითარებ და ისედაც, ჩემი მიზანია განვაგრძო იმის ახსნა, თუ როგორ ათვალსაჩინოებს რიდის მიერ ფილმის უწყვეტი კადრის გამოყენების ხერხი, გამოსახულების მონტაჟის მექანიზმი და მონიტორი, - რომ არაფერი ვთქვამთ საწოლზე, ხალათსა და თვით სურათზე, რომელიც საძინებლის ინსტალაციის ნაწილია - თანამედროვე სახელოვნებო პრაქტიკას. ეს ის პრაქტიკაა, როდესაც მხატვრები თავიანი ფერწერული სურათების წარმოსადგენად უყოყმანოდ იყენებენ ნებისმიერ საშუალებას, რომელიც ერთდროულად რამდენიმე მედიას შეიძლება მოიცავდეს, იქნება ეს სკულპტურა, ვიდეო, ფილმი თუ ინსტალაცია, და ა. შ... ის ხარისხი, რომლითაც რიდის ტიპის ფერმწერები მზად არიან ეს მეთოდი გამოიყენონ, ადასტურებს თუ რამდენად შორს გასცდნენ

თანამედროვე ფერმწერები მოდერნიზმის ესთეტიკის ორთოდოქსიას, რომელიც დაუინებით ითხოვდა მათგან მედიუმის სიწმინდეს, როგორც თავის განმსაზღვრელ პროგრამას.

რიდის მიერ მოდერნისტული იმპერატივების უგულვებელყოფა ხაზს უსვამს იმას, რაზეც მე ამ წიგნის ერთდერთ თავში „წმინდა წარმავალობაზე“ ვსაუბრობ. თანამედროვე ხელოვნება შეიძლება განიხილებოდეს როგორც უსუფთაო ან არაწმინდა, თუმცა ეს ასეა მხოლოდ მოდერნიზმის მეხსიერების ნაკვალევის ფონზე, თავისი იმ სიმკაცრით, რომელიც მის არტისტულ იდეალს წარმოადგენდა. განსაკუთრებით აღსანიშნია, რომ სწორედ დევიდ რიდი ავირჩიე ვიზუალურ ხელოვნებაში თანამედროვეობის მაგალითად, რადგან თუ ვინმეს ნამუშევრები წარმოადგენს დღეს წმინდა ფერწერის მკაფიო მაგალითს, ეს სწორედ დევიდ რიდისაა. ამ წიგნის გარეკანზეც მე ვადაწვევით დამესტამა მისი #328, ფერწერული სურათი, რომელსაც მისი ინსტალაციური გარემოს შიგნით ყოფნისას ხედავთ. ხედავთ მას რეალურად, ვიდეოს გარეთ, კედელზე, მთელი თავისი ფერადოვნებით, და ასევე ხედავთ ესკიზურად, თავად ფილმის, მონდიფიკირებული კლიპის სივრცეში, მშვენიერი კულის უკან, იმ მომენტში, როცა გამოძვლავნდა რომ თვითონაა ის, ვინც მთავარი გმირი შეცდომაში შეიყვანა, დააჯერა რომ ის ვიღაც სხვაა.

ეს წიგნი 1995 წლის მელონის ლექციების<sup>1</sup> მოჰყვა სახვით ხელოვნებაზე. შემდეგ ეს ლექციები იმავე წლის გაზაფხულზე ვაშინგტონის ხელოვნების ეროვნულ გალერეაში წავიკითხე; ციკლს საკმაოდ მოუქნელი სათაური ჰქონდა – *თანამედროვე ხელოვნება და ისტორიის მიჯნა*, – რაც ამ წიგნის ქვესათაურიცაა. სათაურის პირველი ნაწილი ცხადყოფს, რომ ჩემი ლექციები თანამედროვე ხელოვნებას ეხებოდა, – თავისთავად უჩვეულოს მელონის ლექციებისთვის – თუმცა ეხებოდა მას იმ თვალსაზრისით, რომ მკვეთრად მიჯნავდა თანამედროვესა და მოდერნულ ხელოვნებას. გარკვეული წარმოსახვის უნარია საჭირო იმისთვის, რათა რიდის ინსტალაცია დაინახო როგორც პრეცედენტი ფერწერის ისტორიაში, მაგრამ წარმოსახვაზე მეტია საჭირო იმის დასანახად, თუ ესთეტიკურად როგორ უნდა მიუდგე ამგვარ ნამუშევარს. სიწმინდის ესთეტიკა აქ ერთმნიშვნელოვნად არ გამოდგება, მაგრამ იმის განსახზვრად, თუ რა გამოდგება, საჭიროა ისე გაავიშვლოთ მოდერნული და თანამედროვე ხელოვნების ნამუშევრების შედარებითი ანატომია, რომ გარეგნული მსგავსების მიუხედავად, დავინახოთ, თუ, როგორ გასხვავდება მაგალითად, რიდის ნამუშევარი აბსტრაქტული ექსპრესიონიზმის ფერწერისგან, რომელიც იყენებდა ფუნჯის ძლიერ, მეტყველ მონასმებს, და რაც რიდთან, ეჭვგარეშეა, თავის წინაპარზე მეტად დაიწმინდა და გართულდა.

ლექციების მეორე ნაწილის სათაური უკავშირდება საინტერესო თემისს, რომელზეც ხელოვნების დასასრულთან დაკავშირებით წლების მანძილზე დაუინებით ვფიქრობდი და რომელიც იმის დეკლარირების ერთგვარი დრამატული საშუალებაა, რომ დიდი ძირითადი ნარატივები, რომლებმაც პირველებმა განსაზღვრეს ტრადიციული ხელოვნება და შემდეგ მოდერნისტული, არა თუ დასრულდნენ, არამედ უკვე თავად თანამედროვე ხელოვნება აღარასდროს დაუშვებს რომ მათ, ამ ძირითადმა ნარატივებმა, მისი რეპრეზენტაცია ოდესმე მოახდინონ. ძირითადმა ნარატივებმა გარდაუვალად გამორიცხეს გარკვეული სახელოვნებო ტრადიციები და პრაქტიკა როგორც უკვე „ისტორიის მიჯნის გარეთ“ მყოფი – ეს ჰეგელის

1 ენდრიუ ვ. მელონი (1855 – 1937) ამერიკელი ბანკირი, ბიზნესმენი, ინდუსტრიალისტი, სახელმწიფო ხაზინის მდივანი, ფილანტროპი, ხელოვნების კოლექციონერი. 1937 წელს დააარსა ვაშინგტონის ეროვნული გალერეა. 1940-იანი წლების დასაწყისში მისმა შვილებმა დააარსეს ორი ფონდი – ავალონის ფონდი და ძველი დომინიონის ფონდი, ხოლო 1949 წელს ამ ფონდების ინიციატივით მოხდა ხელოვნებაზე მელონის ლექციების სერიის ინაუგურაცია. ის დღემდე გრძელდება, და წარმოადგენს ერთ-ერთ ყველაზე ავტორიტეტული ლექციების სერიას, რომლებშიც სხვადასხვა წლებში მონაწილეობდნენ სერ კენეტ კლარკი, პერბერტ რიდი, სერ ერნსტ გომბრიხი, ზიგფრიდ გიდიონი, ნაუმ გაბო, ანდრე გრამარი, ლორდ დევიდ სესილი, ჯონ რევალი, რიჩარდ ვოლპაიმი, ოლეგ ვრაბარი, არტურ დანტო, ტ. ჯ. კლარკი და სხვები – ნ. ყ.

ფრაზა, რომელსაც მე არაერთხელ მივუბრუნდები. ის ერთდერთია იმ მრავალ განსაზღვრებათა შორის, რომელიც მუსტად ახასიათებს ხელოვნების იმგვარ თანამედროვე მდგომარეობას, - და რასაც მე „პოსტ-ისტორიულ მომენტს“ ვუწოდებ - რომლის დროსაც აღარ არსებობს ისტორიის მიჯნა. აღარაფერია ჩაკეტილი იმგვარად, როგორც ეს კლემენტ გრინბერგს ეგონა, როცა სიურრეალიზმს მოდერნიზმის ნაწილად არ მიიჩნევდა. ჩვენს დროს ბოლოს და ბოლოს, (და ის ალბათ ერთადერთია ამ მხრივ), ხელოვნებას ღრმა პლურალიზმი და სრული ტოლერანტობა ახასიათებს. თუმცა, შესაძლოა ეს მხოლოდ ხელოვნებაშია. არაფერია გამორიცხული.

თანამედროვე ხელოვნება, ისე როგორც ის განვითარდა, რთულად წარმოსადგენი იყო 1951 წელს, როდესაც მელონის ლექციების პირველი ციკლი ჩატარდა. ჩემი ლექციები ამ სერიის რიგით ორმოცდამეოთხე იყო. რიდის მოდიფიცირებული ფილმის კადრი გარკვეული ისტორიული შეუძლებლობის ილუსტრაციაა, რომელმაც მე, როგორც ფილოსოფოსი, ნაწილობრივ შემიპყრო კიდევ. მისი 1989 წლის სურათი ვერ მოხვდებოდა 1958 წლის საძინებლებში სრულიად ცხადი მიზეზების გამო - ის მომდევნო ოცდათვრამეტი წელი უბრალოდ არც არსებობდა. (რიდი თორმეტი წლისა იყო, როცა თავბრუსხვევა გადაიღეს). მაგრამ ამ აშკარა დროით შეუძლებლობაზე მეტად ისტორიული მხარეა მნიშვნელოვანი: 1957 წელს ხელოვნების სამყაროში ამ სურათისთვის ადგილი არ იქნებოდა და მითუმეტეს, ინსტალაციისთვის. მომავალი ხელოვნების წარმოდგენის შეუძლებლობა ერთდერთი საზღვართაგანია, რომელიც საკუთარივე პერიოდების ჩაკეტილ სივრცეში გვამყოფებს; თუმცა რასაკვირველია 1951 წელს, როცა მელონის ლექციები დაიწყო, მწირი სივრცე ალბათ მაინც არსებობდა იმის წარმოსადგენად, რომ ხელოვნება ისე განვითარდებოდა, რომ ლექციების ორმოცდამეოთხე ნაწილი ისეთ ხელოვნებას მიეძღვნებოდა, როგორც მოდიფიცირებული ფილმის კადრია. ჩემი მიზანი არ არის ამ ხელოვნებას მივმართო როგორც შემთავსებელმა ან ხელოვნების ისტორიკოსის მსგავსად, იკონოგრაფიასა და გავლენების განსაზღვრაზე ვიბრუნო. ჩემი ინტერესები სპეკულატიური და ფილოსოფიური, მაგრამ ასევე პრაქტიკული, რამდენადაც ჩემი პროფესიული ცხოვრების არსებითი ნაწილი მიეძღვნა ხელოვნების კრიტიციზმს. მე ძალიან მალეღვებს იმის განსაზღვრა, თუ რა კრიტიკული პრინციპები შეიძლება არსებობდეს, როცა აღარაა ნარატივები და შესაბამისად, საითკენ წავა ეს ყველაფერი. წიგნი ეძღვნება ხელოვნების ისტორიის ფილოსოფიას, ნარატივების სტრუქტურას, ხელოვნების დასასრულსა და ხელოვნების კრიტიციზმის პრინციპებს. ის წამოჭრის საკითხს, თუ როგორ გახდა დევიდ რიდის მსგავსი ხელოვნება ისტორიულად შესაძლებელი და კრიტიკულად როგორ უნდა იყოს ამგვარი ხელოვნება გააზრებული. მსვლელობისას ჩემი ტექსტი შეეხება მოდერნიზმის დასასრულს. ის ასევე ცდილობს გააყუროს ის მგრძობიერება, რომელიც საბოლოოდ შეეგუა კიდევ მოდერნიზმის მხრიდან იმ დამცირებას, როგორითაც ის ილაშქრებდა ხელოვნებაში არსებული ტრადიციული ესთეტიკური პოზიციების წინააღმდეგ, და აჩვენოს თუ რას ნიშნავს სიამოვნების მიღება პოსტ-ისტორიულ რეალობაში. გარკვეული კომფორტია იმის ცოდნაში, თუ როდის აიღო ამ ყველაფერმა ისტორიული გეზი. წინა პერიოდების ხელოვნების განდიდება, რამდენადაც ჭეშმარიტად დიდებულიც უნდა იყოს ის, ნიშნავს კვლავ ისურვო ილუზია როგორც ხელოვნების ფილოსოფიური ბუნება. თანამედროვე ხელოვნების სამყარო არის სამალური, რომელსაც ჩვენ ვიხდით ფილოსოფიური განმანათლებლობისთვის, მაგრამ ეს, რა თქმა უნდა, მხოლოდ ერთი შენაწირია ფილოსოფიისადმი, რომლისთვისაც ეს უკანასკნელი ხელოვნების წინაშე ვალშია.

ნიუ იორკი, 1996 წელი.

**შესავალი: მოდერნი, პოსტმოდერნი და თანამედროვე**

თითქმის ერთდროულად, თუმცა ერთმანეთისგან სრულიად დამოუკიდებლად გერმანელმა ხელოვნების ისტორიკოსმა ჰანს ბელტინგმა<sup>1</sup> და მე გამოვაქვეყნეთ ტექსტები ხელოვნების დასასრულის შესახებ. (1) თითოეული ჩვენთაგანი მივიდა იმ აშკარა დასკვნამდე, რომ ვიზუალური ხელოვნების უაღრესი ნაყოფიერების პირობებში რაღაც მნიშვნელოვანი ძვრა მოხდა მიუხედავად იმისა, რომ გარეგნულად ხელოვნების სამყაროს მთელი კომპლექსი – გალერეები, ხელოვნების სკოლები, პერიოდული გამოცემები, მუზეუმები, კრიტიკოსთა და კურატორთა პროფესიული საზოგადოება – ასე თუ ისე სტაბილურად გამოიყურებოდა. შემდგომ ბელტინგმა გასაოცარი წიგნი გამოაქვეყნა, სადაც იკვლევს ქრისტიანული დასავლეთის საკულტო გამოსახულებებს გვიანი რომის პერიოდიდან დაახლოებით 1400 წლამდე, და რომელსაც მან საოცარი ქვესათაური დაურთო – *გამოსახულება ხელოვნების ხანამდე*. ეს სულაც არ ნიშნავდა, რომ ეს გამოსახულებები არ წარმოადგენდნენ ხელოვნებას გარკვეული ფართო გაგებით, მაგრამ მათი შექმნისას ისინი ხელოვნებად როგორც ასეთად არ აღიქმებოდნენ, რადგანაც ხელოვნების კონცეფტი ზოგად ცნობიერებაში რეალურად ვერ არც იყო გაცხადებული; და ამგვარი გამოსახულებები, ხატები, სრულიად განსხვავებულ როლს თამაშობდნენ ადამიანების ცხოვრებაში, ვიდრე ხელოვნების ნამუშევრები მას შემდეგ, რაც ეს კონცეფცია ბოლოს და ბოლოს წარმოიქმნა და როდესაც რაღაც ესთეტიკური მსჯელობის მსგავსმა დაიწყო მათი და ჩვენი ურთიერთობის მართვა. ამ გამოსახულებებს ხელოვნებად არ იაზრებდნენ იმ ელემენტარულ დონემც კი, რომ მათი შემქმნელი მხატვარი იყო, – ადამიანი, რომელიც თავის ნიშანს ტოვებს ზედაპირზე – არამედ პატივს მიაგენდნენ მათ როგორც სასწაულებრივად წარმოქმნილ მსგავსად მაგალითად, იესოს ანაბეჭდისა ვერონიკას თავსაბურავზე. (2) როგორც ჩანს სახელოვნებო საქმიანობებს შორის არსებობდა ღრმა წყვეტა ხელოვნების ეპოქამდე და მისი დაწყების შემდეგ, ანუ სანამ თავად მხატვრის როგორც ასეთის, კონცეფტი არ ჩაერთო საკულტო გამოსახულებების გააზრებაში. (3) რა თქმა უნდა, მხატვრის კონცეფტი რენესანსის დროს გახდა ცენტრალური, იმ თვალსაზრისით, რომ სწორედ ჯორჯო ვაზარიმ დაწერა შესანიშნავი წიგნი მხატვართა ცხოვრების შესახებ. მანამდე კი მხოლოდ წმინდანთა ცხოვრებას თუ აღწერდნენ.

თუ ეს ყოველივე შესაძლებელია, მაშინ ალბათ არსებობს მეორე წყვეტაც, და არანაკლებ ღრმა, იმ ხელოვნებას შორის, რომელიც ერთი მხრივ წარმოშვა ხელოვნების ეპოქა და მეორე მხრივ, რომელიც წარმოიშვა ამ ეპოქის დასასრულის შემდგომ. ხელოვნების ეპოქა არ დაწყებულა ასე უცერად 1400 წელს, და არც ასევე მკვეთრად დასრულებულა 1980–იანების შუა წლებში, როცა ჩემი და ბელტინგის ტექსტები გამოიცა გერმანულ და ინგლისურ ენებზე. შესაძლოა არც ერთი ჩვენთაგანისთვის ის იდეა, რომლის გადმოცემასაც ჩვენ ვცდილობ-

<sup>1</sup> ჰანს ბელტინგი (1935) გერმანელი ხელოვნების ისტორიკოსი, შუა საუკუნეების, რენესანსის ხელოვნების და თანამედროვე ხელოვნების თეორეტიკოსი. მისი ცნობილი წიგნებია: *მსგავსება და ყოფნა. სახის ისტორია ხელოვნების ხანამდე; გერმანელები და მათი ხელოვნება; ხელოვნების ისტორია მოდერნიზმის შემდეგ; დიუშანის პერსპექტივა: დიუშანი, სუვიმტო, ჯეფ ვოლი; სახის ანტროპოლოგია: სურათი, მედიუმი, სხეული და სხვ. ამ შემთხვევაში დანტო გულისხმობს ბელტინგის წიგნს ხელოვნების ისტორიის დასასრული? (1987) – 6. გ.*

დით, არ იყო ჯერ კიდევ ისე ნათელი, როგორც ეს ათი წლის თავზე გახდა, მაგრამ რამდენადაც ბელტინგი უფრო წინ წავიდა თავისი იდეით - ხელოვნება *ხელოვნების დაწყებამდე*, ჩვენ უკვე შეგვიძლია ვიფიქროთ ხელოვნებაზე ხელოვნების დასასრულის *შემდეგაც*, თითქოს წყყედებით რა ხელოვნების ხანას, გადავდივართ რაღაც სხვა მდგომარეობაში, რომლის ფორმაც და სტრუქტურაც ჯერ კიდევ გასაზრებელია.

არცერთი ჩვენთაგანი არ აპირებდა ჩვენი დაკვირვება ჩვენივე დროის ხელოვნების კრიტიკულ განაჩენად წარმოედგინა. ოთხმოციანებში ზოგიერთი რადიკალური თეორეტიკოსი ფერწერის სიკვდილის თემას განიხილავდა და მსკვლეობისას იმ მოსაზრებას ეყრდნობოდა, რომ იმუაჰინდელი მოწინავე ფერწერა შინაგანი დაუძღვრების ყველა თვისებას ატარებდა; ან ბოლოს და ბოლოს იმ საზღვრებს მონიშნავდა, რომლის მიღმაც აღარავითარი წინ სვლის შესაძლებლობა აღარ იყო. თეორეტიკოსებს მხედველობაში ჰქონდათ მაგალითად რობერტ რაიმანის<sup>1</sup> სრულიად, ან ნაწილობრივ თეთრი ტილოები, ან თუნდაც ფრანგი მხატვრის, დანიელ ბიურენის<sup>2</sup> აგრესიულად მონოტონური ზოლიანი სურათები. აქედან გამომდინარე, ამ ორივე მხატვარსა თუ ზოგადად ფერწერაზე მათი კრიტიკული მსკვლეობის მხედველობაში არმიღება უკვე რთული იხებოდა; მაგრამ ხელოვნების ეპოქის დასასრულთან, როგორადაც ის ბელტინგს და მე წარმოგვგვარინა, სრულიად თავსებადი იყო ხელოვნების უკიდურესი მხნეობა დაუძღვრების ყოველგვარი სიმპტომების გარეშე. ჩვენი მოსაზრება იმ საკითხს იკვლევდა, თუ შემოქმედების ერთმა ერთობლიობამ როგორ დაუთმო გზა მეორეს მოუხედავად იმისა, რომ ამ მეორის, ახლის მოხაზულობა ჯერ ისევ ბუნდოვანი იყო. არცერთი ჩვენთაგანი არ საუბრობდა ხელოვნების *სიკვდილზე*, თუმცა მოხდა ისე რომ, პირადად ჩემი ტექსტი გახდა სამიზნე სტატია კრებულში სათაურით *ხელოვნების სიკვდილი*. ეს სათაური ჩემი არ იყო, რამდენადაც მე ვწერდი გარკვეული ნარატივის შესახებ, რომელიც ვფიქრობდი, რომ ხელოვნების ისტორიაში ობიექტურად განხორციელდა და ეს სწორედ ის ნარატივი იყო, რომელიც ჩემი აზრით დასასრულს მიუახლოვდა. ამბავი დასრულდა. მე არ ვამბობდი, რომ ხელოვნება აღარ იარსებებდა, რასაც სიტყვა „სიკვდილი“ უდავოდ გულისხმობს; მაგრამ, როგორც არ უნდა იყოს შემდგომში ხელოვნება, ის შეიქმნება უკვე იმ დამაიმედებელი ნარატივის უპირატესობის გარეშე, რომელიც ამ ამბის მომდევნო ხელსაყრელ საფეხურად ჯერ ისევ აღიქმება. დასრულდა ნარატივი და არა ნარატივის საგანი; და ეს მინდა ნათლად განვმარტო.

გარკვეული აზრით ცხოვრება რეალურად იწყება მაშინ, როცა ამბავი დასასრულისკენ მიდის, - ყოველი წყვილის სასიყვარულო ისტორიაში შეყვარებულები პოულობენ ერთმანეთს და „ამის შემდეგ ცხოვრობენ მუდამ ბედნიერად“. (4) გერმანულ *Bildungsroman*-ის<sup>3</sup> უანრში

1 რობერტ რაიმანი (დაბ. 1930 წელს), ამერიკელი ფერწერი, რომელიც დაკავშირებულია მიმდინარეობებთან: მონოქრომული ფერწერა, მინიმალიზმი და კონცეფტუალური ხელოვნება. თუმცა ის თავის თავს რეალისტ მხატვრად განსაზღვრავს, რადგან მას აინტერესებს არა ილუზია, არამედ იმ მასალების ტექნიკური სახის ჩვენება, რომელსაც ის იყენებს. მისი ყველაზე ცნობილი ნამუშევრების ხერია აბსტრაქტული, თეთრ-თეთრზე ფერწერა - ნ. ყ.

2 დანიელ ბიურენ (დაბ. 1938 წელს), ფრანგი კონცეფტუალისტი ფერწერი. ზოგჯერ მას აბსტრაქტული მინიმალიზმის წარმომადგენლადაც მიიჩნევენ. ცნობილია თავისი რეგულარული, კონტრასტული ფერადოვანი ზოლებიანი ფერწერით. მისი ინტერესი „შექმნის ადგილის“ მიმართ გამოხატავს მის დამოკიდებულებას ხელოვნებისადმი როგორც „კეთების“ პროცესისადმი, და არა მიშესისისადმი თუ რემზენტაციისადმი თუ ხელოვნების ნაწარმოების ავტონომიურობისადმი. მისი ინსტალაციები ადგილის სპეციფიკის გათვალისწინებით იქმნება და წინა პლანზე წამოსწევს ფაქტურას, რომლითაც კავშირი მყარდება გარემოსთან. - ნ. ყ.

3 *Bildungsroman* - აღმზრდელობითი რომანი, რომელიც სათავეს იღებს გერმანული განმანათლებლობიდან. მის შინაარსს წარმოადგენს მთავარი გმირის ფსიქოლოგიური, მწიბრივი, კულტურული და სოციალური ფორმირება. პირველ აღმზრდელობით რომანად ითვლება იოჰან ვოლფგანგ ფონ გოეთეს *ვილჰელმ მაისტერი* (1795-96) - ნ. ყ.

- ჩამოყალიბებისა და თვითდაღმორჩენის რომანში - ისტორია იმ სრულყოფის ეტაპებზე მოგვითხრობს, რომელსაც გმირი თვითშემცენების გზაზე გადის. ეს უანრი ფემინისტური რომანის მატრიცაც გახდა, რომელშიც გმირი ქალი იმის გაცნობიერებამდე მიდის, თუ ვინ არის ის და რას ნიშნავს იყო ქალი; და ეს გაცნობიერება, ანუ ისტორიის დასასრული, რეალურად არის „პირველი დღე მისი შემდგომი ცხოვრებისა,“ რაც ძირეული ფრაზაა ახალი ეპოქის ფილოსოფიაში. ჰეგელის ადრეულ შედეგს, *გონის ფენომენოლოგიას* აქვს *Bildungsroman*-ის ფორმა, იმ გაგებით, რომ გმირი - *Geist* (*გონი*) - თანმიმდევრულად გადის სტადიათა რიგს არა მხოლოდ თავის თავზე ცოდნის მოსაპოვებლად, არამედ იმის გასაგებადაც, რომ მარცხისა და უადგილო ალტერნატივების ისტორიების გარეშე მისი ცოდნა უშინაარსო იქნება. (5) ბელტინგის თეზისიც ნარატივების შესახებ იყო: „თანამედროვე ხელოვნება ხელოვნების ისტორიის ცოდნას ავლენს, მაგრამ თავად აღარ ქმნის მას.“ (6) გარდა ამისა, ის საუბრობს „ბოლო დროს იმ დიდი და ძლიერი ნარატივის მიმართ რწმენის დაკარგვაზე, რომლითაც მოვლენები უნდა იყოს დანახული“. (7) ნაწილობრივ ეს ის შეგრძნებაა, რომ აღარ განეკუთვნები დიდ ნარატივსა და ის უკვე ჩვენი ცნობიერების რომელიღაც კუნჭულში რთულსა და სახალისოს შორისაა მოქცეული, აღნიშნავს რა აწმყოს ისტორიულ მგრძნობელობას, და რაც, თუ ბელტინგი და მე სწორ გზას ვადგავართ, ხელს უწყობს მოდერნისტულსა და თანამედროვე ხელოვნებას შორის მკვეთრი განსხვავების განსაზღვრას, რომლის გააზრებაც, ჩემი აზრით 1970-იანებიდან დაიწყო. ის, რომ ეს ვერაგულად უნდა დაწყებულიყო, სლოგანისა და ლოგოს გარეშე, იმის დიდად ვერ გაცნობიერებით, რომ ეს მოხდა - თანამედროვეობის და არა მოდერნულობის დამახასიათებელია. 1913 წელს *Armory Show* -ზე<sup>1</sup> ლოგოდ ამერიკული რევოლუციის დროინდელი ფიჭვის ხის გამოსახულებიანი დროშა გამოიყენეს, რათა აღენიშნათ წარსულის ხელოვნებაზე უარის თქმის ფაქტი. *ბერლინის დადამ* საჭაროდ გამოაცხადა ხელოვნების სიკვდილი, მაგრამ რაულ ჰაუსმანის მიერ შესრულებულ ამავე განაცხადის პოსტერზე „ტატლინის მანქანურ ხელოვნებას“ დიდხანს სიცოცხლეს უსურვა. ამის საპირისპიროდ, თანამედროვე ხელოვნებას არ აქვს წარსულის ხელოვნების საწინააღმდეგო რაიმე ინსტრუქცია; არც იმის შეგრძნება, რომ წარსული არის ის რაღაც, რომლისგან თავისუფლება მოსაპოვებელია, არც იმის გრძნობაც კი, რომ ის სრულიად განსხვავდება მოდერნული ხელოვნებისაგან ზოგადად. წარსული ხელოვნება ვარგისია ისეთი გამოყენებისთვის, როგორსაც თავად მხატვარი მოისურვებს და ეს სწორედ ის ერთ-ერთი თვისებაა, რომელიც განსაზღვრავს თუ რა არის თანამედროვე ხელოვნება. და ის, რაც მხატვრებისთვის ხელმისაწვდომი აღარაა, ესაა სული, რითიც ხელოვნება კეთდება. თანამედროვე ხელოვნების პარადიგმა არის იმგვარი კოლაჟი, როგორადაც მას მაქს ერნსტი განსაზღვრავდა, თუმცა ერთი განსხვავებით. მისი სიტყვებით, კოლაჟი „არის იერი ერთმანეთს დაშორებული რეალობის შეხვედრა თითოეულისათვის უცხო სიბრტყეზე.“ (8) განსხვავება კი ისაა, რომ ახლა აღარ არსებობს სიბრტყე რომელიც უცხოა განსხვავებული არტისტული რეალობებისათვის და არც ეს რეალობები ერთმანეთისგან ასე დაშორებულნი. ეს იმიტომ რომ, თანამედროვეობის სულის შემეცნების საფუძველი მუზეუმის პრინციპზე ჩამოყალიბდა, სადაც ყველა ხელოვნებას თავისი სამართლიანი ადგილი აქვს განკუთვნილი, სადაც არ არის a priori კრიტერიუმი, თუ როგორ უნდა გამოიყურებოდეს ხელოვნება, და სადაც არ არის ნარატივი, რომელსაც მუზეუმში არსებული ყველა ნამუშევარი უნდა მოერგოს. დღევანდელი ხელოვანები მუზეუმს განიხილავენ არა როგორც

1 *Armory Show* - არმორის შოუ, მოდერნული ხელოვნების საერთაშორისო გამოფენა გაიმართა 1913 წელს მიუ იორკში. ორგანიზებული იყო ამერიკელი ფერმწერებისა და მოქანდაკეების ასოციაციის მიერ. ეს იყო პირველი მოდერნული ხელოვნების გამოფენა ამერიკაში, სადაც წარმოდგენილი იყო ევროპული ავანგარდი, ფოვიზმი, კუბიზმი, ფუტურიზმი და რომელმაც დასაბამი მისცა ამერიკული მოდერნისტული ხელოვნების განვითარებას - ნ. ყ.

მკვდარი ხელოვნების სამყოფელს, არამედ, როგორც ადგილს ცოცხალი არტისტული არჩევანისათვის. მუზეუმი სივრცეა, რომელშიც მუდმივი განახლება შესაძლებელი და მართლაც არსებობს ის დაშვებები სახელოვნებო ფორმა, რომელიც იყენებს მუზეუმს როგორც მასალეობის საცავს ობიექტების კოლექციების ისე ასაგებად, რათა მათ რაიმე თემისი შემოგვთავაზონ ან გამყარონ; ასეა ეს ფრედ ვილსონის<sup>1</sup> ინსტალაციაში მერილინდის ისტორიულ მუზეუმში, და ასევე ჯომეფ კოშუტის<sup>2</sup> ბრუკლინის მუზეუმის ჩინებულ ინსტალაციაში, „თამაში უცნებურითი“.

(9) მაგრამ ჟანრი დღისთვის თითქმის გაცვეთილია: ხელოვანი დღეს თავისუფალია მუზეუმში და მუზეუმის რესურსებითვე ახდენს გამოფენისთვის იმგვარი ობიექტების ორგანიზებას, რომლებსაც არანაირი ისტორიული და ფორმალური კავშირი არ აქვს ერთმანეთთან ვარდა იმისა, რასაც მათ თავად ხელოვანი ანიჭებს. გარკვეულწილად მუზეუმი წარმოადგენს იმ დამოკიდებულებებისა და პრაქტიკის მიხედვით, შედეგსა და განსახიერებას, რომლებიც ხელოვნების პოსტ ისტორიულ მნიშვნელობას განსაზღვრავენ, მაგრამ ახლა არ მინდა ამ თემას ჩავეუღრმავდე. უფრო მეტიც, მინდა დავუბრუნდე მოდერნულსა და თანამედროვე ხელოვნებებს შორის არსებულ განსხვავებას და ვიმსჯელო ამ განსხვავების ცნობიერებაში გამჟღავნების შესახებ. ფაქტობრივად, ეს იყო გარკვეული სახის თვით-შეგნების დასაწყისი, რასაც ვვარაუდობდი კიდევ, როცა ხელოვნების დასასრულის შესახებ წერდა ვიწყებდი.

ჩემს სფეროში, ფილოსოფიაში, ისტორიული დაცოვდა ასეთი იყო: ანტიკური, შუა საუკუნეები და მოდერნული. ზოგადად ითვლებოდა რომ „მოდერნული“ ფილოსოფია რჩენე დეკარტიდან იწყება და რაც მას გამოარჩევდა, იყო შინაგანისკენ შებრუნება – მისი ცნობილი დაბრუნება „მე ვაზროვნებ“-ისკენ, - როდესაც საკითხი უკვე ნაკლებად ეხება იმას, თუ რეალურად როგორია თავად საგნები, არამედ უფრო იმას, თუ გარკვეული სახით სტრუქტურირებულმა გონებამ როგორ უნდა აღიქვას ისინი. ჩვენ არ შეგვიძლია ვთქვათ, რომ საგნები სინამდვილეში ისეთები არიან, როგორც გვჩვენებს სტრუქტურა ითხოვს ჩვენგან რომ ისინი ასეთად მივიჩნიოთ. მაგრამ ეს დიდად არაფერს ნიშნავს, რამდენადაც ჩვენ არ გავგაჩნია მათზე ფიქრის რაიმე ალტერნატიული გზა. შესაბამისად შინაგანიდან გარეთკენ ასე ვთქვათ, მუშაობისას, დეკარტმა და ზოგადად მოდერნულმა ფილოსოფიამ შეადგინა სამყაროს ფილოსოფიური რუკა, რომლის მატრიცა ადამიანური აზროვნების სტრუქტურა იყო. დეკარტის დამსახურება იმაშია, რომ მან აზროვნების სტრუქტურები დააახლოვა ცნობიერებასთან, რამაც ჩვენ შეგვაძლებინა მათი კრიტიკული შესწავლა და ამავე დროს იმის გაგებაც, თუ ვინ ვართ და როგორ არის სამყარო მოწყობილი; და რამდენადაც სამყარო ჩვენი აზროვნებით განისაზღვრება, ჩვენ და ის ერთმანეთის ბუსტი ანალოგები ვხდებით. ანტიკურმა ფილოსოფიამ უბრალოდ წინ წაიწია სამყაროს აღწერის მიზანმიმართულ მცდელობაში, არ მი-აქცია რა უურადლევა იმ სუბიექტურ თვისებებს, რაც ამოსავალი გახდა მოდერნული ფილოსოფიისთვის. ანტიკურსა და მოდერნულ ფილოსოფიას შორის განსხვავების საჩვენებლად შეგვიძლია ჰანს ბელტინგის წიგნის საუცხოო სათაურის პარაფრაზირებით ვილაპარაკოთ თვითობაზე თვითობის ერამდე. ეს არ ნიშნავს, რომ დეკარტამდე თვითობა არ არსებობდა, უბრალოდ თვითობის კონცეფტი არ განსაზღვრავდა მთლიანობაში ფილოსოფიის საქმიანობას მანამ, სანამ დეკარტმა ამ თვალსაზრისით რეკოლუცია არ მოახდინა, და მანამ სანამ თვითობასთან მიბრუნება არ ჩაანაცვლა ენასთან მიბრუნებამ; და სანამ „ლინგვისტურმა გადატრიალებამ“ (10) კითხვით როგორ ვლაპარაკობთ არ ჩაანაცვლა კითხვა ვინ ვართ ჩვენ,

1 ფრედ ვილსონი (დაბ. 1954 წელს), კონცეფტუალისტი, ინსტალაციისა და პოლიტიკური არტისტი. მუშაობს მუზეუმოლოგიაში - სწავლობს, იკვლევს და მიმართავს მუზეუმში ხელოვნებისა და არტიფაქტების ტრადიციული ექსპოზიციის დეკონსტრუქციას.

2 ჯომეფ კოშუტი (დაბ. 1945 წელს), კონცეფტუალისტი ხელოვანი; იკვლევს ხელოვნების ბუნებას. მისი ნამუშევრები უმეტესწილად თვით-რეფერენტულნი არიან. 1989 წელს მან აღნიშნა კიდევ: „დიუშანის შემდეგ ხელოვანი განსაკუთრებით ფასობს იმის მიხედვით, თუ რამდენად იკვლევს ის ხელოვნების ბუნებას“ - ნ. ყ.

მანამდე არსებობდა უეჭველი უწყვეტობა ფილოსოფიური აზროვნების იმ ორ ეტაპს შორის, რომელსაც ნოამ ჩომსკიმ ენის ფილოსოფიაში საკუთარი რევოლუციის აღწერისას, „კარტეზიანული ლინგვისტიკა“ უწოდა (11), შეანაცვლა თუ დაუმატა რა დეკარტის თანდაყოლილი აზროვნების თეორიას თანდაყოლილი ლინგვისტური სტრუქტურების პოსტულატი.

არსებობს ანალოგია ხელოვნების ისტორიასთან. მოდერნიზმი ხელოვნებაში მონიშნავს იმ მიჯნას, როდემდეც ფერმწერები გამოსახავდნენ სამყაროს ისე, როგორც თავად სამყარო წარმოადგენდა თავს; ხატავდნენ ადამიანებს, პეიზაჟებს და ისტორიულ მოვლენებს ისე, როგორადაც ისინი თავად წარდგებოდნენ თვალის წინაშე. მოდერნიზმში კი ძირითადი მნიშვნელობა თავად რეპრეზენტაციის მეთოდებმა შეიძინა და ამგვარად, თვითონ ხელოვნება იქცა ხელოვნების საგნად. ეს თითქმის ზუსტად ის გზაა, როგორადაც კლემენტ გრინბერგმა<sup>1</sup> განსაზღვრა ის თავის 1960 წლის ცნობილ ესეში „მოდერნისტული ფერწერა“. „მოდერნიზმის არსი“, – წერდა ის, „ჩემი თვალსაზრისით, მდგომარეობს დისციპლინის სახასიათო მეთოდების გამოყენებაში თვით დისციპლინის კრიტიკისათვის, და არა დამხობის მიზნით, არამედ მისივე გასამყარებლად თავისივე შესაძლებლობების ფარგლებში.“ (12) საინტერესოა, რომ გრინბერგი მოდერნისტული აზროვნების თავის მოდელს ფილოსოფოს ემანუელ კანტისგან იღებს: „ვინაიდან კანტი პირველი იყო, ვინც გააკრიტიკა თავად კრიტიკის ხერხები. მე მას ვთვლი პირველ ნამდვილ მოდერნისტად.“ კანტისთვის ფილოსოფია არა ცოდნის გაფართოების საშუალება იყო, არამედ პასუხი კითხვაზე, თუ როგორაა შესაძლებელი ცოდნა. და მეც ვვარაუდობ, რომ მასთან შესაბამისობაში მყოფი მოსაზრება ფერწერაზე იყო არა საგანთა გარეგნობის რეპრეზენტაცია, არამედ პასუხი კითხვაზე თუ როგორაა შესაძლებელი ფერწერა. ამ შემთხვევაში იბადება კითხვა: ვინ იყო პირველი მოდერნისტი ფერმწერი, ვინც გარდატეხა მოიტანა ფერწერის ხელოვნებაში რეპრეზენტაციული წესრიგიდან ახალი წესრიგზე გადასვლის გზით, რომელშიც რეპრეზენტაციის ხერხები თავად ხდებიან რეპრეზენტაციის ობიექტები?

გრინბერგისთვის მოდერნისტული ფერწერის კანტად მანე იქცა: „მანე გახდა პირველი მოდერნისტი, რომლის სურათებმაც, თავისი უშუალობის წყალობით გამოავლინეს ის ბრტყელი ზედაპირები, რომელზედაც ისინი იხატებოდნენ“. და მოდერნიზმის ისტორიაც აქედან დაიწყო, იმპრესიონისტების გავლით, – „რომლებმაც უარი თქვეს ფერწერის ქვედა შრეებზე და ლაქზე იმისთვის, რათა თვალი იმ ფაქტის პირისპირ დაეყენებინათ, რომ ფერები, რომელსაც ისინი იყენებდნენ, ტუბებიდან ან ქილებიდან გადმოსული საღებავებია“, – სემზანისკენ, რომელმაც „მსხვერპლად გაიღო მსგავსება და სისწორე იმისათვის, რათა ნახატი და კომპოზიცია მთელი სიაშკარავით მოერგო ტილოს ოთხკუთხედი ფორმისათვის“. ასე ნაბიჯნაბიჯ ააგო გრინბერგმა მოდერნიზმის ნარატივი, რათა მისით ჩაენაცვლებინა ვაზარის მიერ განსაზღვრული ტრადიციული რეპრეზენტაციული მხატვრობის ნარატივი. სიბრტყობრიობა, ფერწერისა და მონასმის გაცნობიერება, მართკუთხა მოყვანილობა, – ყველაფერი ის, რაზეც მეიერ შაპირო<sup>2</sup> საუბრობს როგორც „არამიმეტურ მახასიათებლებზე“ ჯერ კიდევ

1 კლემენტ გრინბერგი (1909 – 1994), გავლენიანი ამერიკელი ხელოვნების კრიტიკოსი, ცნობილი როგორც აბსტრაქტული ექსპრესიონიზმის მიმდინარეობის და ჯეკსონ პოლოკის მხარდამჭერი. *მედოუზის სპეციფიკურობისა და პოსტ-ფერწერული აბსტრაქციის თეორიების შემქმნელი*. მისი ცნობილი ნაშრომებია: *ავანგარდი და კიტჩი; მოდერნისტული ფერწერა; მოდერნული და პოსტმოდერნული, ანრი მატისი; ხელნაკეთი ესთეტიკა, ახალი ლაოკოონისკენ და სხვ.* – ნ. ყ.

2 მეიერ შაპირო (1904 – 1996), ლიტვური წარმოშობის ამერიკელი ხელოვნების ისტორიკოსი, რომელმაც შექმნა ხელოვნების ისტორიის ახალი მეთოდოლოგია, გამოიყენა რა ხელოვნების ნაწარმოების კვლევის ინტერდისციპლინური მიდგომა. მისი კვლევის სფეროა ადრეერისტიანული, შუა საუკუნეების და მოდერნული ხელოვნება. ხელოვნების ნაწარმოების ანალიზისას დიდ ადგილს უთმობს სოციალურ და პოლიტიკურ ასპექტებს. ნაშრომები: *აბსტრაქტული ხელოვნების ბუნება (1937), აჯანყება ხელოვნებაში (1952), სტილი (1953), ლონონარდო და ფროიდი: ხელოვნების ისტორიის უფლი კვლევა (1956), ნატურმორტი როგორც პერსონალური ობიექტი: შენიშვნები ჰაიდელბერგზე და ვან გოგზე (1968), რამდენიმე პრობლემის შესახებ ვიზუალური ხელოვნების სფეროს სემიოტიკაზე და გამტარი გამოსახულების ნიშნები (1969)* და სხვ. – ნ. ყ.

მიმეტურობა შერჩენილი ფერწერისათვის – აგრეთვე, შენაცვლებული პერსპექტივა, რაკურსი, ქიაროსკურო, როგორც პროგრესის მახვილები განვითარების რიგში. თუ გრინბერგს მივყვებით, გადასვლა „პრემოდერნისტულიდან“ მოდერნისტულ ხელოვნებაზე ნიშნავდა მხატვრობის მახასიათებლების გადაწვევას მიმეტურიდან არადმიმეტურზე. გრინბერგის აზრით ეს სულაც არ ნიშნავდა, რომ თავად ფერწერა უნდა გამხდარიყო უსაზნო, ან აბსტრაქტული. ეს მხოლოდ იმას ნიშნავდა, რომ რეპრეზენტაციის თვისებები, რომელიც ძირითადი იყო პრემოდერნისტული ხელოვნებისთვის, მეორადი გახდა მოდერნიზმისთვის. გამომდინარე იქიდან, რომ ჩემი წიგნის დიდი ნაწილი ხელოვნების ისტორიის ნარატივებს ეხება, ის ძალაუვნებურად გრინბერგსაც შეეხება როგორც მოდერნიზმის უდიდეს ნარტივისტს.

მნიშვნელოვანია რომ, მოდერნიზმის კონცეფტი, იმ შემთხვევაში თუ გრინბერგი მართალია, იმ სტილისტური პერიოდის უბრალო დასახელება არაა, რომელიც მეცხრამეტე საუკუნის ბოლო მესამედის მიწურულს დაიწყო, განსხვავებით ვთქვათ მანიერნიზმიდან, როგორც სწორედ სტილისტური პერიოდისგან, რომელიც მეთექვსმეტე საუკუნის ბოლო მესამედში იწყება: მანიერისტი აგრძელებს რენესანსის ფერწერას, შემდეგ მას მოსდევს ბაროკო, შემდეგ კი როკოკო, ნეოკლასიციზმი, რომლის შემდეგაც რომანტიზმის დროც დგება. მიმდინარეობდა ღრმა ცვლილებები სამყაროს ფერწერით გამოსახვის ხერხებში, ცვლილებები, ასე ვთქვათ, ფერით წერასა და ტონალობებში; გამომდინარეობდნენ რა წინამორბედიდან, ისინი რაღაც ხარისხით მასვე უპირისპირდებოდნენ და იმავდროულად ეხმარებოდნენ ყველა სახის არსებულ ექსტრადარტისტულ ძალებს, რომელიც კი ვლინდებოდა ისტორიასა და ცხოვრებაში. ჩემი აზრით, თავის მხრივ მოდერნიზმი ამგვარი სახით, ანუ ასე მარტივად არ მოსდევს რომანტიზმს: ეს იყო ცნობიერების ახალ საფეხურზე ასვლა, რომელიც აისახა ფერწერაში როგორც ერთგვარი წყვეტა, რომელიც ხაზს უსვამდა იმას, რომ მიმეტური რეპრეზენტაცია ნაკლებად მნიშვნელოვანი გახდა ვიდრე რაიმე სახის რეფლექსია რეპრეზენტაციის მეთოდებსა და ხერხებზე. ფერწერა ამიერიდან გამოიყურება როგორღაც მოუხეშავად ან არაბუნებრივად (ჩემი საკუთარი ქრონოლოგიით ვან გოგი და გოგენი არიან პირველი მოდერნისტი მხატვრები). შედეგად, მოდერნიზმი ხელოვნების წინარე ისტორიისგან დისტანცირდება და ჩემი აზრით, იმგვარად, როგორც მოზრდილებს სჩვევიათ, – წმინდა პავლეს სიტყვებით რომ ვთქვათ, – „ზურგი ვაქციე ყოველივე ყრმობის დროინდელს“. საქმე იმაშია, რომ „მოდერნი“ არ ნიშნავს უბრალოდ „ყველაზე ახალს“.

ეს კი ნიშნავს, რომ ფილოსოფიაში, ისევე როგორც ხელოვნებაში, არსებობს სტრატეგიის, სტილისა და წესის ცნება. მოდერნიზმი უბრალოდ დროებითის აღმნიშვნელი რომ ყოფილიყო, დეკარტისა თუ კანტის თანადროული მთელი ფილოსოფოსია, ან მანესა და სეზანის თანადროული მთელი ფერწერა, მოდერნისტული იქნებოდა. მაგრამ ფაქტობრივად საკმაოდ დიდი ნაწილი ფილოსოფიისა წავიდა გზით, რომელსაც კანტი „დოგმატურს“ უწოდებდა, არაფერი ჰქონდა რა საერთო იმ პრობლემებთან, რომელმაც მისი კრიტიკული პროგრამა განსაზღვრა. ფილოსოფოსთა უმეტესობა, რომელიც კანტის თანამედროვე, მაგრამ ერთგვარად „პრეკრიტიკული“ იყო, ამოვარდა ფილოსოფიის ისტორიას შემორჩენილ მეცნიერთა რიგიდან. და მანამ, სანამ მუხუშში ჯერ კიდევაა ადგილი მოდერნისტული ხელოვნების თანადროული ფერწერისათვის, რომელიც თავისთავად არც არის მოდერნისტული – მაგალითად ფრანკული აკადემიური ფერწერა, რომელიც ისე მოქმედებდა, თითქოს სეზანი საერთოდ არ არსებობდა, ან მოგვიანებით, სიურრეალიზმი, რომელიც გრანბერგმა როგორც შეეძლო ისე მიჩქმალა, ან, თუ გამოვიყენებთ ფსიქონალიტიკურ ენას, რომელიც გრინბერგის „დასაძლევად“ ბუნებრივად გამოიყენეს მისმა კრიტიკოსებმა, როზალინდ კრაუსმა<sup>1</sup> და ჰალ

1 როზალინდ კრაუსი (დაბ. 1941 წელს), ამერიკელი ხელოვნების კრიტიკოსი და თეორეტიკოსი, კლემენტ გრინბერგის ერთ-ერთი მთავარი კრიტიკოსი, ხელოვნების კრიტიციზმში ფროიდის ფსიქონალიზმის / მეთოდის დამამკვიდრებელი. მისი ცნობილი ნაშრომია აკანგარლან ორიგინალობა და სხვა მოდერნისტული მითები (1985), ოპტიკური არატოპიური (1993), მოკლავრობა ჩრდილოეთის მღვამე: ხელოვნება პოსტ-მედუშის მდგომარეობის ხანაში (1999) და სხვა - ნ. ყ.

ფოსტერმა,<sup>1</sup> (13), – მისთვის აღარ რჩება სივრცე თავად მოდერნიზმის დიდ ნარატივში, რომელმაც ჩაუქროლა მას როგორც წარსულს და მიადგა იმას, რაც „აბსტრაქტულ ექსპრესიონიზმდაა“ ცნობილი (იარლიყი, რომელიც გრინბერგს არ მოსწონდა), და შემდეგ კი ფერადიდველის აბსტრაქციას, რასთანაც, მოუხედავად იმისა, რომ მასში ნარატივი საბოლოოდ არ გამქრალა, გრინბერგი შეჩერდა კიდევ. გრინბერგისთვის სიურრეალიზმი, მსგავსად აკადემიური მხატვრობისა, თუ ჰეგელისეულ გამოთქმას გამოვიყენებ, „ისტორიის მიჯნის მიღმა“ იყო. ის კი არსებობდა, მაგრამ თავისი მნიშვნელობით პროგრესის ნაწილს არ წარმოადგენდა. თქვენ რომ ისეთივე დამცინავნი იყოთ, როგორც გრინბერგის ლანძღვაში გაწაფული კრიტიკოსები არიან, განცხადება, რომ ის არ იყო სინამდვილეში *ხელოვნება*, გამოავლენდა იმ შინაგანი კავშირის ხარისხს, რომელიც არსებობს ხელოვნების იდენტობასა და მის ოფიციალური ნარატივის ნაწილად ყოფნას შორის. ჰალ ფოსტერი წერდა: „სიურრეალიზმს სივრცე გაუხსნეს: *impensé* <sup>2</sup> ძველ ნარატივში, ის ამ ნარატივის თანამედროვე კრიტიკის პრივილეგირებულ თემად იქცა“. (14) „ხელოვნების დასასრულის“ მნიშვნელობა ნაწილობრივ გულისხმობს უფლების მინიჭებას იმისთვის, რაც ადრე მიჯნის მიღმა იყო, ანუ როდესაც მიჯნის-კედლის მთელი იდეა გამორიცხვის იდეას ნიშნავდა, როგორც ვთქვათ, ჩინეთის დიდი კედელი, აგებული მონღოლთა ურდოებისგან გასამიჯნად, ან როგორც ბერლინის კედელი, რომელიც უცოდველ სოციალისტურ საზოგადოებას კაპიტალიზმის ტოქსინებისაგან იცავდა. (დიდი ირლანდიელდამერიკელი მხატვარი შონ სქალი აღფრთოვანებულია ფაქტით, რომ ინგლისური „the pale“ ეხმინებოდა ირლანდიურ „Pale“-ს, ანკლავს ირლანდიაში, რომელიც ირლანდიელებს საკუთარ ქვეყანაში აუთსაიდერებად აქცევს). მოდერნისტულ ნარატივში, მიჯნის მიღმა ხელოვნება ან არ წარმოადგენს ისტორიის დინების ნაწილს, ან ის დაბრუნებაა ხელოვნების გარკვეულ ადრეულ ფორმასთან. კანტმა ერთხელ განმანათლებლობის ეპოქას, „კაცობრიობის ზრდასრულ ასაკში შესვლა“ უწოდა. გრინბერგიც ხელოვნებას ალბათ, ამავე პერსპექტივიდან აფასებდა და სიურრეალიზმში ერთგვარ ესთეტიკურ რეგრესს, ხელოვნების სიყრმის დროინდელ ღირებულებათა ხელახალ დამკვიდრებას ხედავდა, რომელიც საველე იყო მონსტრებითა და შემზარავი საფრთხეებით. მისთვის სიმწიფე სიწმინდეს ნიშნავდა იმ მნიშვნელობით, რასაც კანტი გულისხმობდა თავის „წმინდა გონების კრიტიკაში“. ეს იყო თავის თავზე მიმართული გონი, რომელსაც სხვა შინაარსი არ გააჩნდა. შესაბამისად, წმინდა ხელოვნებაც იყო ხელოვნება, რომელიც მხოლოდ თავის თავს მიმართავდა. სიურრეალიზმი კი თითქმის უწმინდურის განსახიერება იყო, რომელსაც საქმე ჰქონდა სიზმრებთან, არაცნობიერთან, ეროტიკულთან და, ფოსტერის აზრით, „შემზარავთან“. ამგვარად, გრინბერგისეული კრიტიკით თანამედროვე ხელოვნება არის უსუფთაო, და აი სწორედ ამაზე მინდა ახლა ვილაპარაკო.

როგორც „მოდერნი“ არ არის დროითი კონცეფტი, რომელიც „უახლესს“ გულისხმობს, ისე არც „თანამედროვეა“ ის დროითი ტერმინი, რომელიც გულისხმობს ყველაფერს, რაც კი მიმდინარე მომენტში ხდება. „პრემოდერნული“ გადასვლაც მოდერნულისკენ ისეთივე დაფარული იყო, როგორც, ჰანს ბელტინგის განსაზღვრებით, გადასვლა გამოსახულებიდან ხელოვნების ხანამდე გამოსახულებაზე ხელოვნების ხანაში. ამგვარად ხელოვნები მანამ ქმნიდნენ მოდერნულ ხელოვნებას იმის გაუცნობიერებლად, რომ ისინი რამე განსხვავებულს აკეთებდნენ, სანამ რეტროსპექტულად არ გახდა ნათელი, რომ სახეზე იყო მნიშვნელოვანი

<sup>1</sup> ჰალ ფოსტერი (დაბ. 1955 წელს), ხელოვნების კრიტიკოსი და ისტორიკოსი. მისი კვლევის სფეროა ავანგარდი და პოსტმოდერნიზმი. 1983 წელს მან გამოცხადა წიგნი *ანტი-ესთეტიკური: ესსეები პოსტმოდერნულ კულტურაზე*. მისი ცნობილი ნაშრომებია: *რეალურის დაბრუნება: საუკუნის დასასრულის ავანგარდი* (1996), *ღიზიანი და დანაშაული* (2002), *პროტეზიანი ღმერთები* (2006), და სხვ. - ნ. ყ.

<sup>2</sup> გაუარბებელი (ფრანგ.) - ნ. ყ.

ცვლილება. ასევე გადავიდა მოდერნული ხელოვნებაც თანამედროვე ხელოვნებაზე. მე მგონი დიდი ხნის მანძილზე „თანამედროვე ხელოვნება“ იყო იგივე *მოდერნული ხელოვნება*, რომელიც ახლა კეთდება. ბოლოს და ბოლოს მოდერნი გულისხმობს განსხვავებას ახლა-სა და „მაშინდს“ შორის: ტერმინები კი არაფერშია გამოსადეგი, თუ მოვლენები განაგრძობენ მყარად და მნიშვნელოვნად ერთგვაროვან არსებობას. მოდერნულობა გულისხმობს ისტორიულ სტრუქტურას და ამ თვალსაზრისით უფრო ძლიერია ვიდრე ტერმინი „უახლესი“. „თანამედროვე“ კი იმის ყველაზე მკაფიო აღმნიშვნელია, თუ უბრალოდ რა ხდება ახლა; თანამედროვე ხელოვნება არის ხელოვნება, რომელსაც ჩვენი თანამედროვეები ქმნიან. მას, რა თქმა უნდა, არ აქვს გავლელი დროის გამოცდა, მაგრამ მას ჩვენთვის აქვს ის უდავო მნიშვნელობა, რომელიც არა აქვს დროის უკვე გამოცდაგამოცვლილ მოდერნისტულ ხელოვნებასაც კი: ესაა „ჩვენი ხელოვნება“ განსაკუთრებული ინტიმური მნიშვნელობით. მაგრამ რამდენადაც ხელოვნების ისტორია შინაგანად განვითარდა, თანამედროვე უნდა ნიშნავდეს ხელოვნებას, რომელიც იქმნება იმგვარი სტრუქტურის ფარგლებში, როგორც ჩემი აზრით, ხელოვნების ერთიან ისტორიაში აქამდე არასდროს არსებულა. ამგვარად, როგორც „მოდერნული“ იქცა არა უბრალოდ თანადროული ხელოვნების, არამედ სტილისა თუ თავად პერიოდის აღმნიშვნელად, ისე „თანამედროვეც“ აღნიშნავს რაღაც უფრო მეტს, ვიდრე ეს უბრალოდ აწმყო, მიმდინარე მომენტის ხელოვნებაა. უფრო მეტიც, ჩემი აზრით ის უფრო მეტად არა თავად პერიოდს აღნიშნავს, არამედ იმას, თუ რა ხდება, როცა ხელოვნების ძირითად ნარატივში პერიოდები აღარაა, და ასევე მეტად გამოხატავს სხვადასხვა სტილების გამოყენების სტილს, ვიდრე თავად ხელოვნების კეთების სტილს. რა თქმა უნდა, არსებობს იმ სტილის თანამედროვე ხელოვნება, რომლის მსგავსიც მანამდე არასდროს არსებულა, მაგრამ მე არ მინდა დისკუსიის ამ ეტაპზე ეს საკითხი თავს მოვახვიოთ. უბრალოდ, სურვილი მაქვს მკითხველის ყურადღება წარვმართო მცდელობისკენ, გამოიკვეთოს უაღრესად დიდი განსხვავება „მოდერნულსა“ და „თანამედროვეს“ შორის. (15).

დიდად არ მგონია, რომ მაშინ, როცა პირველად გადავედი ნიუდიორკში, განსხვავება მკვეთრად იყო გამოხატული, ანუ ორმოციანების ბოლოს, როცა „ჩვენი ხელოვნება“ მოდერნული იყო და მოდერნული ხელოვნების მუზეუმში კი ჩვენი მინაურები ვიყავით. დარწმუნებული ვარ, ბევრი ხელოვნების ნაწარმოები შეიქმნა, რომელიც მაშინ ამ მუზეუმში ვერ ხვდებოდა, მაგრამ იმ დროს ჩვენ ამაზე არც ვფიქრობდით და არ მიგვაჩნდა, რომ ეს ნაწარმოებები თანამედროვენი იყვნენ იმ ნიშნის გამო, რაც მათ მოდერნულისაგან განასხვავებდა. სრულიად ბუნებრივ შეთანხმებას წარმოადგენდა ის, რომ ამ ხელოვნების ნაწილი ადრე თუ გვიან მაინც იპოვიდა გზას „მოდერნულისკენ“, და რომ ეს შეთანხმება განუსაზღვრელად გავრცელდებოდა, რომ მოდერნული ხელოვნება იარსებებდა, და არასგზით ჩაკეტილი კანონის სახით. რა თქმა უნდა, ის იმ 1948 წელს არც იყო ჩაკეტილი, როცა ჟურნალმა *Life* (*Life Magazine*) ჯექსონ პოლოკი ამერიკელ ცოცხალ მხატვართა შორის საუკეთესო მხატვრად დაასახელა. ის, რომ ახლა ის ბევრის და მათ შორის ჩემი თვალსაზრისითაც ჩაკეტილია, ნიშნავს რომ მაშინ-სა და ახლა-ს შორის რომელიღაც მონაკვეთში ამოტივტივდა განსხვავება თანამედროვესა და მოდერნულს შორის. თანამედროვე აღარ იყო მოდერნული, ანუ გაცვებული როგორც „უახლესი“; მოდერნული უფრო და უფრო იმ სტილად აღიქმებოდა, რომელიც 1880 წლიდან ვიდრე სადღაც 1960—მდე ყვოდა. დავამატებდი, რომ ჩემი ვარაუდით მოდერნული ხელოვნება ამის შემდეგაც იქმნებოდა — ხელოვნება, რომელიც მოდერნიზმის სტილისტური იმპერატივების გავლენის ქვეშ რჩებოდა. მაგრამ ეს ხელოვნება აღარ იყო რეალურად თანამედროვე, თუ არა მხოლოდ დროის თვალსაზრისით. რაც შეეხება მოდერნული ხელოვნების სტილისტურ თავისებურებას, მან თავი მხოლოდ იმიტომ გამოავლინა, რომ თანამედროვე ხელოვნებამ თავად გამოააშკარავა თავისი, მოდერნული ხელოვნებისგან სრულიად გან-

სხვაგვებული სახე. ამან მოდერნული ხელოვნების მუზეუმი ისეთი ვალდებულებების ქვეშ მოაქცია, რომელსაც ვერავინ წარმოიდგენდა იმ დროს, როცა ის „ჩვენი ხელოვნების“ სახელი იყო. ეს ვალდებულებები გამოძინარეობდა ფაქტიდან, რომ „მოდერნს“ სტილისტური მნიშვნელობის გარდა, ზევით აღნიშნული დროითის მნიშვნელობაც ჰქონდა და თავშიც არავის მოსდიოდა, რომ ეს ორი საბოლოოდ ერთმანეთთან წინააღმდეგობაში მოვიდოდა, და რომ თანამედროვე ხელოვნება შეწყვეტდა მოდერნულ ხელოვნებად არსებობას. მაგრამ დღეს, როდესაც საუკუნის დასასრულს ვუახლოვდებით, მოდერნული ხელოვნების მუზეუმმა უნდა გადაწყვიტოს, აპირებს თუ არა ის იმ თანამედროვე ხელოვნების შექმნას, რომელიც მოდერნული აღარაა, და ამგვარად იქცეს მოდერნული ხელოვნების მუზეუმად, მკაფიოდ გამოვეყენოთ დროებითობის გაგებით, თუ ის გააგრძელებს მხოლოდ სტილისტურად მოდერნული ხელოვნების შეგროვებას, რომლის წარმოებას ალბათ უკვე უაღრესად შემცირდა, და რომელიც აღარ წარმოაჩენს თანამედროვე სამყაროს.

ნებისმიერ შემთხვევაში, მოდერნულსა და თანამედროვე ხელოვნებას შორის განსხვავება სამოცდაათიანებამდე და ოთხმოციანებამდე ჯერ კარგად არ იყო გარკვეული. თანამედროვე ხელოვნება კარგა ხანს აგრძელებდა არსებობას როგორც „მოდერნული ხელოვნება, რომელსაც ჩვენი თანამედროვეები ქმნიდნენ“. რაღაც მომენტიდან კი ის უკვე აშკარად აღარ გამოხატავდა აზროვნებისათვის დამაკმაყოფილებელ წესრიგს, რაც გაცხადდა კიდევ ტერმინის „პოსტმოდერნი“ გამოგონების საჭიროებით. ამ ტერმინმა გამოავლინა თავად ტერმინი „თანამედროვე“-ს სისუსტე, რომელსაც სტილი უნდა გამოეხატა და რომელიც ამავე დროს ზედმეტად წააგავდა რაღაც ძალიან მარტივ, წარმავალის აღმნიშვნელ ტერმინს. მეორე მხრივ, შესაძლოა „პოსტმოდერნი“ ზედმეტად მძლავრი ტერმინი იყო, რომელიც მჭიდროდ იდენტიფიცირდებოდა თანამედროვე ხელოვნების გარკვეულ ხასიათთან. სინამდვილეში კი ტერმინი „პოსტმოდერნი“ ჩემთვის სტილის აღმნიშვნელია, რომლის ამოცნობის სწავლა ზუსტად ისევეა შესაძლებელი, როგორც ბაროკოსა თუ როკოკოს ნამუშევრებისა. ესაა „კემპის“ მსგავსი ტერმინი, რომელიც სიუზან სონტაგმა<sup>1</sup> თავის ცნობილ ესსეში, გვიდილოექტიდან ზოგად დისკურსში გადმოიტანა. (16) მისი ესსეს წაკითხვის შემდეგ ნებისმიერს შეუძლია გაიწაფოს კემპის ობიექტების ამოცნობაში, ზუსტად ისევე, როგორც პოსტმოდერნისტული ობიექტების გარჩევაშიც, თუმცა რასაკვირველია, მათ შორის არსებული, ძნელად შესამჩნევი განსხვავებებით გამოწვეული მცირედი სირთულეების გადალახვით. მაგრამ ასე ხდება ხოლმე კონცეფტების უმრავლესობის შემთხვევაში, სტილისტური იქნება ის, თუ რაიმე სხვა. რობერტ ვენტური<sup>2</sup> 1966 წლის წიგნში *სირთულე და წინააღმდეგობა არქიტექტურაში*, იძლევა ერთ ღირებულ ფორმულას: „ელემენტები, რომლებიც უფრო ჰიბრიდულნი არიან, ვიდრე „წმინდა,“ უფრო კომპრომისულნი, ვიდრე „სუფთა,“ უფრო „ბუნდოვანი“ ვიდრე „მკაფიო“, უზნეონიც არიან და „საინტერესონიც“. (17) ნებისმიერს შეუძლია ხელოვნება ამ ფორმულის მიხედვით დაახარისხოს და თითქმის უპირობოდ მივიღებთ პოსტმოდერნული ნამუშევრების სრულიად ერთგვაროვან გროვას. ეს შეიძლება იყოს რობერტ რაუშენბერგის ნამუშევრები, ჯულიან შნაბელისა და დევიდ სალის მხატვრობა, და კიდევ, სავარაუდოდ ფრენკ გე-

1 სიუზან სონტაგი (1933 – 2004), ამერიკელი მწერალი, რეჟისორი, პროფესორი, პოლიტიკური აქტივისტი. მისი შემოქმედება იწყება 1964 წელს გამოქვეყნებული ესსეთი *შენიშვნები კემპზე*. ის იყო ძალიან ავტორიტეტული საერთაშორისო კულტურისა და ინტელექტუალურ წრეებში. მისი ცნობილი ნაწარმოებებია: *ფოტოგრაფიაზე; ინტერპრეტაციის წინააღმდეგ; როგორ ვცხოვრობთ; სენულება როგორც მეტაფორა; სხვების ტკივილის შესახებ; ამერიკაში* და სხვ. – ნ. ყ. .

2 რობერტ ვენტური (დაბ. 1925 წელს), მე-20 საუკუნის ერთერთი ყველაზე მნიშვნელოვანი არქიტექტორი და თეორეტიკოსი, ცნობილია როგორც კონტრეველუციონერი არქიტექტურაში, ფუნქციონალიზმის კრიტიკოსი, *მშვიდი მანიფესტის* ავტორი. როგორც მასზე ამბობენ, ის კორბუსიეს მერე ყველაზე მნიშვნელოვანი მწერალია, რომელიც არქიტექტურაზე წერს. – ნ. ყ.

რის<sup>1</sup> არქიტექტურა; მაგრამ უკან დარჩება ბევრი თანამედროვე ხელოვნება, – მაგალითად, ჯენი ჰოლზერის<sup>2</sup> ან რობერტ მანგოლდის<sup>3</sup> ნამუშევრები. თუმცა იყო ერთგვარი შემოთავაზება უფრო მარტივად მიგველო ეს *პოსტმოდერნიზმი*, მაგრამ როგორც კი ჩვენ ამას გავაკეთებთ, ჩვენ დავკარგავთ ამოცნობის უნარს, დახარისხების შესაძლებლობასა და იმის შეგნებას, რომ პოსტმოდერნიზმი სპეციფიკურ სტილს წარმოადგენს. ჩვენ შეგვეძლო სიტყვის „თანამედროვე“ გათავება, რათა ერთიანად მოგვეცვა ის სხვადასხვაობები, რის მოცვასაც თავად პოსტმოდერნიზმი აპირებდა, მაგრამ დავგრჩებოდა იმის შეგრძნება, რომ არ გავგაჩნია იდენტიფიცირებადი სტილი. თუმცა კი მოდერნიზმის დასრულების შემდგომი ვიზუალური ხელოვნების, როგორც პერიოდის ნიშანი ისედაც სტილისტური მთლიანობის ნაკლებობაა, თუნდაც იმგვარი სტილისტური მთლიანობისა, რომელიც კრიტიკიუმად ჩამოყალიბდებოდა და ამოცნობის უნარის განვითარებისთვის გარკვეულ საფუძველს შექმნიდა. ამ საფუძველის არარსებობის გამო არც ნარატიული მიმართულებები არსებობს. ამიტომ ვფიქრობ, უმჯობესია მას უბრალოდ პოსტ-ისტორიული ხელოვნება ვუწოდო. ნებისმიერი რამ, რაც კი ოდესმე გაკეთებულია, შეიძლება დღესაც გაკეთდეს და იცოს პოსტდისტორიული ხელოვნების მაგალითი. მაგალითად, მაიკ ბიდლოვს<sup>4</sup> აპროპრიაციონისტ<sup>5</sup> მხატვარს შეეძლო პიერო დელა ფრანჩესკა მთლიანად მიეთვისებინა. პიერო, ბუნებრივია, არ არის პოსტდისტორიული ხელოვანი, მაგრამ სამაგიეროდ ბიდლო არის და საკმაოდ დაოსტატებული აპროპრიაციონისტიცაა საიმისოდ, რომ მისი პიეროები და თავად პიეროს ფერწერული ნამუშევრები იმდენად დაემსგავსონ ერთმანეთს, რამდენადაც ეს ბიდლოსთვისაა საჭირო, რამდენადაც მისი მორანდი ჰგავს მორანდის, მისი პიკასო – პიკასოს, მისი ვორჰოლიდ ვორჰოლს. თუმცა, გარკვეული აზრით, რომელიც უნდა ითქვას, საკმაოდ მნიშვნელოვანია, მაგრამ თვალისთვის არც ისე იოლად დასატყერია, ბიდლოს *პიეროებს* უფრო მეტი აქვთ საერთო ჯენი ჰოლზერის, ბარბარა კრიუგერის, სინდი შერმანის, შერი ლევინის ნამუშევრებთან, ვიდრე თავად პიეროს სტილისტურ წყვილებთან. ამგვარად, *თანამედროვე* ერთი მხრივ ინფორმაციული უწყსრივობის პერიოდია, სრული ესთეტიკური ენტროპიის მდგომარეობაა, მაგრამ ამავე დროს ის სრული თავისუფლების ხანაცაა. დღეს აღარ არსებობს ისტორიის აღარანაირი ბღვარი. ყველაფერი ნებადართულია, რაც ქმნის მოდერნიზმიდან პოსტ-ისტორიულ ხელოვნებაზე გადასვლის გააზრების გადაუდებელ აუცილებლობას. ეს კი ნიშნავს რომ ჩვენ სასწრაფოდ უნდა ვცადოთ გავიზბროთ 1970–იანის ათწლეული, პერიოდი, რომელიც თავისებურად, მაგრამ მაინც თითქოს ისეთსავე წყვილია, როგორშიც მეათე საუკუნე იყო.

სამოცდაათიანები ის ათწლეულია, როდესაც ისტორიამ, როგორც ჩანს თავისი გეზი დაკარგა. დაკარგა იმიტომ, რომ არავითარი საცნობი მიმართულება არ იკვეთებოდა. თუ ჩვენ, ერთი მხრივ, 1962 წელს აბსტრაქტული ექსპრესიონიზმის დასასრულად ვთვლით, მეორე მხრივ არსებობდა სტილების გარკვეული რაოდენობა, რომლებიც თავბრუდამხვევი სისწრაფით წარმატებით ანაცვლებდნენ ერთმანეთს: ფერადი ველის ფერწერა<sup>6</sup>, მკვეთრი-

1 ფრენკ გერი (დაბ. 1929 წელს), პოსტსტრუქტურალისტი, დეკონსტრუქცივისტი არქიტექტორი – ნ. ყ.

2 ჯენი ჰოლზერი (დაბ. 1950 წელს), ამერიკელი კონცეფტუალისტი მხატვარი – ნ. ყ.

3 რობერტ მანგოლდი (დაბ. 1937 წელს), ამერიკელი მინიმალისტი მხატვარი. – ნ. ყ.

4 მაიკ ბიდლო (დაბ. 1953 წელს), ამერიკელი ფერმწერი, მოქანდაკე და პერფორმანსის არტისტი – ნ. ყ.

5 აპროპრიაციონიზმი (Appropriation) ანუ მითვისება. მითვისება ხელოვნებაში გულისხმობს „ნახესები ობიექტების გამოყენებას ხელოვნების ნაწარმოების შექმნისას“. ამის მაგალითია დიუსანის რუდიმეიდეტი. – ნ. ყ.

6 ფერადი ველის ფერწერა აბსტრაქტული ფერწერის ერთ-ერთი მიმდინარეობათაგანია, რომელიც წარმოიშვა მიუ იორკში 1940–1950-იან წლებში. შთაგონებული იყო ევროპული მოდერნიზმით. ახლოს დგას აბსტრაქტულ ექსპრესიონიზმთან. 1950–1960-იან წლებში ის გავრცელდა დიდ ბრიტანეთსა და კანადაში. მისთვის დამახასიათებელია ბრტყელი ერთიანი ფერადოვანი, დაუნაწევრებელი ზედაპირი. ის ნაკლებ ყურადღებას უთმობს ჟესტს, მონასხს, მოქმედებას და უპირატესობას ანიჭებს ერთიან მტკიცე, მყარ ფორმას. ფერი განთავისუფლებულია ობიექტური კონტექსტისგან და იქცევა სავნად თავის თავში – ნ. ყ.

კიდევების აბსტრაქცია,<sup>1</sup> ფრანგული ნეორეალიზმი, პოპ არტი, ოპ არტი,<sup>2</sup> მინიმალიზმი,<sup>3</sup> არტე პოვერა<sup>4</sup> და შემდეგ ის, რასაც ჩვენ ახალ სკულპტურას ვეძახით, და რომელსაც ქმნიდნენ რიჩარდ სერა,<sup>5</sup> ლინდა ბენგლისი,<sup>6</sup> რიჩარდ ტატლი,<sup>7</sup> ევა ჰესე,<sup>8</sup> ბარი ლე ვა,<sup>9</sup> და შემდეგ კონცეპტუალური ხელოვნება. აი მომდევნო დაახლოებით ათი წლის განმავლობაში კი განსაკუთრებული არაფერი ხდებოდა. არსებობდნენ სპორადული მიმდინარეობები, მაგალითად *შაბლონი* და *დეკორაცია*. თუმცაღა არავის მიაჩნდა, რომ ეს მიმდინარეობები სამოციანელების სტრუქტურულ-სტილისტური ენერჯის დიდი ძვრების მსგავსი იქნებოდა. შემდეგ, ადრეულ ოთხმოციანებში უცებ აღმოცენდა ნეოდექსპრესიონიზმი და ხალხს გაუჩნდა ახალი მიმართულების აღმოჩენის შეგრძნება, და შემდეგ კი ისევ არაფერი განსაკუთრებულის გან-

1 მკვეთრი კიდევების აბსტრაქცია გულისხმობს ფერწერულ ნამუშევარში მყარი, ერთგვაროვანი ფერადოვანი სიბრტყეების მოულოდნელ ურთიერთ მონაცვლეობას. ის დაკავშირებულია გეომეტრიულ აბსტრაქციასთან, ოპ-არტთან, პოსტ-ფერწერულ აბსტრაქციასთან და ფერადი ველის ფერწერასთან. ტერმინი შეიქმნა 1959 წელს ხელოვნების კრიტიკოსისა და კურატორის ჯულს ლანგსენერისა და ხელოვნების ისტორიკოსის პიტერ ბელცის მიერ - ნ. ყ.

2 ოპ არტი (1960-იანი წლები), ცნობილია ასევე როგორც ოპტიკური ხელოვნება. მიმდინარეობა, რომელიც აბსტრაქტულ ფერწერაში მუშაობს ოპტიკურ ილუზიებზე - ნ. ყ.

3 მინიმალიზმი მიმდინარეობაა ხელოვნებისა და დიზაინის სხვადასხვა ფორმებში, განსაკუთრებით ვიზუალურ ხელოვნებასა და მუსიკაში. მინიმალისტური ნამუშევარი ავლენს საგნის რაობას, არსს, იდენტობას, უგულებელყოფს რა ყველა არაარსებით ფორმებს, თვისებებს, კონცეფტებს. ეს სპეციფიკური მიმდინარეობა გაჩნდა 1960-1970-იანი წლების ამერიკაში და ასოცირებულია მხატვრებთან: დონალდ ჯადი, აგნეს მარტინი, დენ ფლავინი, რობერტ მორისი, ფრენკ სტელა და სხვები. წარმოადგენს რეაქციას აბსტრაქტულ ექსპრესიონიზმზე - ნ. ყ.

4 არტე პოვერა (ღარიბი ხელოვნება), 1967-1972 წლების მიმდინარეობა იტალიაში. მიმდინარეობის სახელწოდება ეკუთვნის იტალიელ ხელოვნების კრიტიკოსს, გერმანო ჩელანტს. მიმდინარეობა გამოხატავდა რადიკალურ პოზიციებს, თავს ეძხმოდა რა სამთავრობო ინსტიტუციებში, ინდუსტრიაში და კულტურაში დამკვიდრებულ ფასეულობებს. არატრადიციული მასალების, ნაპოვნი ობიექტების გამოყენებითა და მათი გამოყენების სტილით, მეთოდით, მანერით, ის ანგრევდა საყოველთაო მენტალიტეტს. მოძრაობის წარმომადგენლები არიან: ჯოვანი ანსელმო, ალიგიერო ბოეთი, ლუჩიანო ფაბრო, ჯანის კუნელინი, მარინო მერცი, მიქელანჯელო პისტოლეტო, ემილიო პრინი. - ნ. ყ.

5 რიჩარდ სერა (დაბ. 1939 წელს), ამერიკელი მინიმალისტი მოქანდაკე და ვიდეო არტისტი. 1970 წელს შეუერთდა ე. წ. *პროცესის ხელოვნებას*. ის დიდი მასშტაბის, ადგილის სპეციფიკის ქანდაკების პიონერი. ქმნის ინსტალაციებს ადგილის თავისებურების გათვალისწინებით. მისი ყველაზე ცნობილი ნამუშევარია სერია *გრებილი ელიფსი*, რომლის შექმნაც 1996 წლიდან დაიწყო, შთაგონებული რომის მე-17 საუკუნის ბაროკალური ტაძრის სან კარლო ალე კუატრო ფონტანას მონავარდე სივრცით. - ნ. ყ.

6 ლინდა ბენგლისი (დაბ. 1941 წელს), ამერიკელი მოქანდაკე, ცნობილი თავისი ცვილის ფერწერითა და ლატექსის ქანდაკებებით, პოლიურეთანიდან შესრულებული ნამუშევრებით. არის ფემინისტი, იკვლევდა ქალის იდენტობას ხელოვნებასთან, პოპ კულტურასთან კავშირში. თანამშრომლობდა რობერტ მორისთან და იღებდა ვიდეო ფილმებს, როგორცაა ბუბტუტი (1971), *ქალის მგრძნობელობა* (1973) და სხვ. - ნ. ყ.

7 რიჩარდ ტატლი (დაბ. 1941 წელს), ამერიკელი პოსტმინიმალისტი მხატვარი, ცნობილი თავისი მცირე ზომის, დახვეწილი, ინტიმური ნამუშევრებით. ის მუშაობს სახაზავით. მუშაობს სხვადასხვა მედიამ: ქანდაკება, ფერწერა, გრაფიკა, ბეჭდვითი პროდუქცია, არტისტული წიგნი, ინსტალაცია, ავეჯი. მას უწოდებენ არტისტთა არტისტს. დიდი გავლენა იქონია მომდევნო თაობის მხატვრებზე, - ნ. ყ.

8 ევა ჰესე (1936 -1970), გერმანიაში დაბადებული ამერიკელი მინიმალისტი მხატვარი. დანტო ასე აღწერს მის ნამუშევრებს: „ის ემოციურ ქაოსს თავს ართმევს ქანდაკების ესთეტიკური დაუმორჩილებლობის გზით შექმნით; იყენებს იმ დამარცხებული ნაციის ინდუსტრიული ნანგრევების გამოუსადეგარ მასალებს, რომელიც 20 წლის წინ მას დახვრეტდა ზედმეტი ფიქრის გარეშე. გარდა ამისა, ის ყოველთვის გრძნობდა, რომ იბრძოდა მამაკაცის დომინანტური ადგილისთვის ხელოვნების სამყაროში“. Arthur C. Danto, „All About Eva“, Nation, July 17/24, 2006 - ნ. ყ.

9 ბარი ლე ვა, (დაბ. 1941 წელს), ამერიკელი მოქანდაკე და ინსტალაციის მხატვარი. ისაა ერთ-ერთი წამყვანი ფიგურა 1960-იანი წლების პოსტ-სტუდიურ და ე. წ. პროცესის ხელოვნებაში. მუშაობს აბსტრაქტულ ქანდაკებაში, ინსტალაციაში, გრაფიკაში - ნ. ყ.

ცდა, ყოველ შემთხვევაში ისტორიული მიმართულებების თვალსაზრისით. და შემდეგ კვლავ ახლად აღმოცენებული განცდა რომ, მიმართულებების არარსებობა ახალი პერიოდის განმსაზღვრელი თვისება იყო, რომ ნეოდექსპრესიონიზმი უფრო ილუზიაა მიმართულების შესახებ და არა თავად მიმართულება. ბოლო დროს კი დაიწყეს ფიქრი იმის შესახებ, რომ უკანასკნელი ოცდახუთი წელი სტაბილურ ნორმად ჩამოყალიბდა როგორც ვიზუალურ ხელოვნებაში უზარმაზარი ექსპერიმენტული პროდუქტიულობის პერიოდი იმ ერთი ნარატიული მიმართულების გარეშე, რომელიც სხვა ნარატივების გამოდევნას შესძლებდა.

სამოციან წლებში სტილების პაროქსიზმის, მათი შეჭობის პერიოდში, – რაც პირველ რიგში „ხელოვნების დასასრულზე“ ჩემი საუბრის საფუძველს წარმოადგენს – ახალი რეალობებისა და პოპის საშუალებით თანდათანობით ნათელი გახდა, რომ არ არსებობდა რაიმე სპეციალური წესი, თუ როგორ უნდა გამოიყურებოდეს ხელოვნების ნაწარმოებები, გარდა იმ წესისა, რომელსაც მე „ურთალოდ რეალური საგნები“ ვუწოდებ. ჩემს საყვარელ მაგალითს რომ მივმართო, არანაირად აღარ იყო საჭირო იმ განსხვავების აღნიშვნა, რაც ვორპოლის Brillo Box<sup>1</sup> –სა და სუპერმარკეტის ბრილოს ყუთებს შორის გარეგნულად არსებობს. კონცეპტუალურმა ხელოვნებამ აჩვენა, რომ ვიზუალურ ობიექტს არ სჭირდება რაიმე ხელშესახები ნიშნების ქონა იმისთვის, რომ ის ხელოვნების ნაწარმოებად იქცეს. ეს კი ნიშნავდა, რომ ამიერიდან შეგეძლოთ აღარც გესწავლებინათ ხელოვნების მნიშვნელობა რაიმე კონკრეტული მაგალითის მიხედვით. და რამდენადაც ეს გარეგნულ ფორმას ეხებოდა, იგულისხმებოდა, რომ ნებისმიერი რამ შეიძლება ყოფილიყო ხელოვნების ნაწარმოები. და თუ გადაწყვეტილით გაგერკვიათ მაინც რა არის ხელოვნება, თქვენ არა გრძნობადი გამოცდილებისთვის, არამედ ამოვარებისთვის უნდა მიგემართათ. მოკლედ, თქვენ ფილოსოფიას უნდა მიბრუნებოდით.

კონცეფტუალისტმა ხელოვანმა ჯომეფ კოშუტმა 1969 წლის ინტერვიუში აღნიშნა, რომ ხელოვანის ერთადერთი ფუნქცია იმ დროისთვის „თავად ხელოვნების ბუნების კვლევა იყო“. (18) ეს გასაოცრად ჟღერს, მსგავსად ჰეგელის იმ სტრიქონისა, რაც ხელოვნების დასასრულის შესახებ ჩემი შეხედულებების დასაყრდენად იქცა: „ხელოვნება ჩვენ გვიწვევს ინტელექტუალური განსჯისკენ არა კვლავ ხელოვნების შექმნის მიზნით, არამედ იმის ფილოსოფიურად გასაზრებლად, თუ რა არის ხელოვნება“. (19) ჯომეფ კოშუტი ფილოსოფიურად უჩვეულოდ განათლებული ხელოვანია; ის სამოციან და სამოცდაათიან წლების ხელოვანთაგან ერთადერთი იმ მცირეთაგანი იყო, ვისაც ხელოვნების ზოგადი ბუნების შესახებ ფილოსოფიური ანალიზის პაკეთება შეეძლო. მოხდა ისე, რომ ამ დროის ფილოსოფოსთაგან ცოტა თუ იყო მზად ამ ამოცანის შესასრულებლად თუნდაც იმიტომ, რომ ძნელად თუ დაუშვებდნენ ასეთი თავბრუდამხვევად განსხვავებული ხელოვნების შექმნის შესაძლებლობას. ხელოვნების ბუნების ფილოსოფიური გაზრება თავად ხელოვნების შიგნით მაშინ დაიწყო, როცა ხელოვანები, ამცირებდნენ რა საზღვრებს ერთი მეორის მიყოლებით, დარწმუნდნენ, რომ საზღვრებმა უკვე უკან დაიხიეს. სამოციანი წლების ყველა ტიპურ ხელოვანს საზღვრების ძიადრი გრძნობა ჰქონდა, თითოეული გამოდიოდა რა ხელოვნების რომელიმე სიტყვადკირი ფილოსოფიური განსაზღვრებიდან. მათ მიერ კი ამ საზღვრების მოსუფთავებამ ჩვენ იმ სიტუაციაში ჩავგვადო, რაშიც დღესდღეობით აღმოვჩნდით. სხვათა შორის, არ არის მარტივი იცხოვრო სამყაროში, რომელიც განმარტავს თუ რატომ გამოიხატება დღევანდელი პოლიტიკური რეალობა საზღვრების მოხაზვასა და დადგენაში იქ, სადაც ეს ჯერ კიდევ შესაძლებელია. მიუ-

<sup>1</sup>Brillo Boxes – ბრილოს ყუთები ენდი ვორპოლის ერთ-ერთი ყველაზე ცნობილი ნამუშევარი, შესრულებული სერიკრაფიის მელნით ხეზე. წარმოადგენს კომერციული მატერიალს, ჯეიმს პარკის მიერ შექმნილ ბრილოს ჭურჭლის სარეცხი სითხის პაკეტების შესანაბი მუყაოს ყუთის რეპლიკას. ბრილოს ყუთები „გასტრონომიული მუყაოს ყუთების“ სერიის ნაწილია, რომელშიც ასევე შედიოდა მაინგის კეტჩაპის (Heinz ketchup), და კემპბელის ტომატის წველის ყუთები (Campbell's tomato juice). – 6, ყ.

ხედავად ამისა, სერიოზული ხელოვნების ფილოსოფია სწორედ 1960-იანებში იქცა იმ შესაძლებლობად, რომელიც არ დაეყრდნო წმინდა ლოკალურ ფაქტებს – მაგალითად იმას, რომ ხელოვნება არსობრივად მხოლოდ ფერწერა და ქანდაკებაა. მას შემდეგ კი, რაც ნათელი გახდა, რომ ნებისმიერი საგანი შეიძლება გახდეს ხელოვნების ნამუშევარი, უკვე შეიძლება ხელოვნებაზე ფილოსოფიურად ფიქრი. მხოლოდ მაშინ გაჩნდა ხელოვნების ტექსტუალური ზოგადი ფილოსოფიის შესაძლებლობა. მაგრამ თავისთავად რა არის ხელოვნება? რა არის ეს „ხელოვნება ფილოსოფიის შემდეგ“, – კოშუტის ეს სესე სათაური რომ მოვიხმოთ, რომელიც შეიძლება თავად იყოს ხელოვნების ნამუშევარი? რა არის ხელოვნება ხელოვნების დასასრულის შემდეგ, რაშიც ვგულისხმობ „ფილოსოფიურ თვითდრეფლექსიამდე მიღწევის შემდგომ“ ეტაპს? როცა ხელოვნების ნამუშევარი შეიძლება იყოს ყველა საგანი, რომელსაც კი მინიჭებული აქვს ისეთ ხელოვნებად ყოფნის უფლება, რომელიც სვამს კითხვას „რატომ ვარ ხელოვნება?“

ამ კითხვით დასრულდა მოდერნიზმის ისტორია. ის დასრულდა, რადგან მოდერნიზმი იყო ზედმეტად ლოკალური და ზედმეტად მატერიალისტური, საქმე ჰქონდა ფორმასთან, ზედაპირთან, პიკმენტთან და მსგავსებასთან, რაც განსაზღვრავდა ფერწერას თავის სიწმინდეში. მოდერნისტული ფერწერა, გრინბერგის განსაზღვრებით მხოლოდ პასუხობდა კითხვას „რა არის ის, რასაც მე ვფლობ, და რაც ვერცერთი სხვა სახის ხელოვნებას ვერ ექნება?“ ქანდაკებაც იგივე კითხვას უსვამდა თავის თავს. მაგრამ ეს არ იძლევა იმის სრულ სურათს, თუ რა არის ხელოვნება, არამედ მხოლოდ იმის შესაძლებლობას ქმნის, რომ გავიგოთ თუ არსობრივად რას წარმოადგენდნენ ზოგიერთი, ალბათ ისტორიულად ყველაზე მნიშვნელოვანი ხელოვნებები. რა კითხვას სვამს ვორჰოლის *Brillo Box*, ან ბოისის შოკოლადის კუბები ქალაქში? გრინბერგმა მხოლოდ აბსტრაქციის, გარკვეული ლოკალური სტილის იდენტიფიცირება შესძლო ხელოვნების ფილოსოფიურ ტექსტუალურობასთან. შესაბამისად, ეს ერთხელ ნაპოვნი ფილოსოფიური ტექსტუალურობა თავსებადი უნდა ყოფილიყო ნებისმიერი შესაძლებელი სახით გამოვლენილ ხელოვნებასთან,

შემიძლია ვთქვა, რომ პაროქსიზმები სამოცდაათიან წლებში ჩაცხრა, რამდენადაც ის თითქოს ხელოვნების ისტორიის იმ შინაგან სწრაფვას გამოხატავდა, რომელმაც ბოლოს და ბოლოს მიაღწია ფილოსოფიურ კონცეფციამდე საკუთარ თავის შესახებ. ამ მხრივ ისტორიის ეს ბოლო საფეხურები ერთგვარად ყველაზე რთულად დასაძლევია აღმოჩნდა, რადგან ხელოვნება შეეცადა გაერღვია გარეგანი მკვრივი მემბრანები და ამ პროცესში ის პაროქსიზმული გახდა. მაგრამ ახლა ეს გარსი უკვე გარღვეულია, ბოლოს და ბოლოს თვითშეგნების ნაპერწკალიც მოპოვებულია და ისტორიაც უკვე დასრულებულია. მან გაითავისუფლა თავი უღლისაგან, რომელიც ახლა შეეძლო ფილოსოფოსებისთვის შემოედგა. ხელოვნების, მოცილეს რა ისტორიის სიმძიმე, თავისუფლები აღმოჩნდნენ იმისთვის, რათა ეკეთებინათ ისეთი ხელოვნება, როგორსაც მოისურვებდნენ, იმგვარი მიზნისთვის, როგორსაც მოისურვებდნენ, ან საერთოდ ყოველგვარი მიზნის გარეშე. ეს არის თანამედროვე ხელოვნების ნიშანი და ამიტომ გასაკვირი არ არის, რომ მოდერნიზმის საპირისპიროდ მასში არ არსებობს არაფერი, რასაც დაერქმეოდა თანამედროვე სტილი.

მე ვფიქრობ, რომ მოდერნიზმის დასასრული უეცრად არ დამდგარა. სამოცდაათიანი წლების ხელოვნების სამყარო სავსე იყო ხელოვნებით, რომლებიც იმ დღის წესრიგისკენ იხრებოდნენ, რომელსაც საერთო არაფერი ჰქონდა ხელოვნების საზღვრების შესუსტებასთან, ან ხელოვნების ისტორიის განვრცობასთან; ისინი თავისი ხელოვნებით ამა თუ იმ პერსონალური თუ პოლიტიკური მიზნების სამსახურში იდგნენ. გარდა ამისა მხატვრებს ხელოვნების ისტორიის მთელ მემკვიდრეობასთან უნდა ემუშავათ ავანგარდის ისტორიის ჩათვლით. ეს ყველაფერი ხელოვნების განკარგულებაში იყო ყველა იმ საოცარი შესაძლებლობებით,

რომელიც ავანგარდმა შექმნა და რასაც მოდერნიზმი ყველანაირი ძალის გამოყენებით ახშობდა. ჩემი აზრით, ამ ათწლეულის მთავარი შენაწირი ხელოვნებაში იყო „მითვისებული“ გამოსახულების გამოჩენა, რითიც უკვე დადგენილი მნიშვნელობისა და იდენტობის მქონე გამოსახულებებისთვის ახალი მნიშვნელობისა და იდენტობის მინიჭება ხდებოდა. მას მერე რაც ნებისმიერი გამოსახულების მითვისება გახდა შესაძლებელი, მას შედეგად მაშინვე მოჰყვა ის, რომ ამ მითვისებულ სახეებს შორის პერცეფტუალური, სტილისტური ერთგვაროვნების არსებობა უკვე შეუძლებელი იყო. ერთდერით ჩემი საყვარელი მაგალითია კევინ როშის<sup>1</sup> მიერ 1992 წელს ნიუდირვის ებრაულ მუზეუმზე განხორციელებული მიშენება. ძველი ებრაული მუზეუმი ვარაზურის სახლი იყო მესხეთე ავენიუმზე, ბარონული ასოციაციებითა და მინიშნებებით მოოქროვილ ხანაზე. კევინ როშემ ბრწყინვალედ გადაწყვიტა ძველი ებრაული მუზეუმის დუბლიკატის გაკეთება ისე, რომ თვალი ვერანაირ განსხვავებას ვერ ამჩნევდა. თუმცა ნაგებობა მთლიანად პოსტმოდერნულ ეპოქას განეკუთვნება: პოსტმოდერნის არქიტექტურამ შეიძლება ისეთი შენობაც აავოს, რომელიც გარეგნულად მანიერისტულ ციხე-სიმაგრეს დაემსგავსება. ეს იყო არქიტექტურული გადაწყვეტა, რომელსაც რასაკვირველია, სრულიად განსხვავებული მიზეზებით, მაგრამ უნდა ესაიშვენებინა როგორც კონსერვატიული და ნოსტალგიური, ისე ყველაზე ავანგარდული და თანამედროვე მუშრევე.

ეს სახელოვნებო შესაძლებლობები სხვა არაფერია თუ არა იმ უზარმაზარი ფილოსოფიური წვლილის გაცნობიერება და გამოყენება, რომელიც 1960-იანმა წლებმა შეიტანა ხელოვნების თვით-გაგების პროცესში: მაგალითად შესაძლებელი გახდა იმგვარი ხელოვნების ნაწარმოების წარმოსახვა, და ფაქტობრივად შესრულება, რომელიც ზუსტად ისე გამოიყურება როგორც უბრალო, რეალური საგანი, რომელსაც ხელოვნების სტატუსზე პრეტენზია არც აქვს. ხელოვნება იმგვარად იმეორებს მას, რომ თქვენ ვეღარ შეაფასებთ ხელოვნების ნიმუშს გამომდინარე მისი სახასიათო ვიზუალური თვისებებიდან; არ არსებობს *a priori* ძალდატანება იმაზე, თუ როგორ უნდა გამოიყურებოდეს ხელოვნების ნაწარმოები, რადგან ის შეიძლება ნებისმიერად გამოიყურებოდეს. ზუსტად ამით დასრულდა მოდერნისტული დღის წესრიგი, მაგრამ მას ამავე დროს შეჰქონდა ქაოსი ხელოვნების სამყაროს მთავარ ინსტიტუციაში, კერძოდ სახვითი ხელოვნების მუზეუმში. დიდი ამერიკული მუზეუმების პირველი თაოსი თავისთავად გულისხმობდა, რომ მუზეუმის შინაარსი ვიზუალური მშვენიერების უდიდესი საგანძური უნდა იყოს და რომ დამთავალიერებელიც ამ საგანძურში, როგორც სულიერი ჭეშმარიტების იმ საყოფელში შედის, სადაც ვიზუალური მშვენიერება მეტაფორაა. მეორე თაობამ, რომლის საუკეთესო ნიმუში მოდერნული ხელოვნების მუზეუმია, დაუშვა, რომ ხელოვნების ნაწარმოები შეიძლება ფორმალისტური ტერმინებით შეფასდეს და იმ ნარატიული პერსპექტივის ფარგლებში დაფასდეს, რომელიც დიდად არ განსხვავდება გრინბერგის მიერ შემოთავაზებული ვერსიისგან: დამთავალიერებელი გაივლის წრფივად პროგრესირებად ისტორიას და შეისწავლის რა თანმიმდევრულ ისტორიულ რიგებს, დაეუფლება ხელოვნების ნაწარმოების დაფასებასაც. არაფერი ჩანს გარშემო, რაც ნამუშევრების ფორმალური ვიზუალური ინტერესიდან ყურადღებას გადაიტანს. თავად სურათების ჩარჩოებიც კი არ ფანტავენ ყურადღებას, ან ეგებ სულაც მოდერნიზმი ილუზიონისტური პროგრამისადმი დათმობის ასაკიდან გამოვიდა: ამიერიდან ფერწერული ნამუშევრები აღარ არიან სარკმლები

1 კევინ როში (დაბ. 1922 წელს), ამერიკელი არქიტექტორი, რომლის პროექტებით აგებულია დაახლოებით 200-მდე შენობა, მათ შორის 8 მუზეუმი, 38 კორპორაციული სათაო ოფისი, თეატრები, პერფორმანსის ხელოვნების ცენტრები, კამპუსის შენობები. 1967 წელს შექმნა მეტროპოლიტენის მუზეუმის გენერალური გეგმა. 1966 წელს კონსტრუქტორ ჯონ დინკლოუსთან ერთად დააარსა არქიტექტურული ფირმა როში & დინკლოუზი, რომელთან ერთადაც 1982 წელს გახდა პრიტცკერის არქიტექტურული პრინის მფლობელი, 1990 წელს ამერიკის ხელოვნების აკადემიის, და 1993 წელს AIA-ს (ამერიკის არქიტექტურის ინსტიტუტი), ოქროს მედელების მფლობელი. - ნ. ყ.

წარმოსახვით სცენებში, არამედ სრულყოფილიან ობიექტებად იქცევიან მაშინაც კი, როცა სარკმლებად არიან ჩაფიქრებულნი. სხვათა შორის, ამგვარი გამოცდილების გათვალისწინებით ადვილად გასაგებია თუ რატომ უნდა დაჩაგრულიყო სიურრეალიზმი: ის ალბათ ძალიან შემამფოთლებელი უნდა ყოფილიყო, რომ არაფერი ვთქვათ მის შეუსაბამო ილუზიონისტურობაზე. ნამუშევრებს გალერეებში დიდი სივრცეები ეკავათ, სადაც სხვა არაფერი იყო გარდა ამ ნამუშევრებისა.

ნებისმიერ შემთხვევაში, ხელოვნებაში ფილოსოფიური ეპოქის დაწყებასთან ერთად ვიზუალურობა იკლებს, რამდენადაც ის უკვე ნაკლებ შესაბამება ხელოვნების არსს, ვიდრე თავის დროზე მშვენიერება შესაბამებოდა მას. ხელოვნების არსებობას სულაც არ განსაზღვრავს ობიექტი, რომელსაც უნდა უყურო. თუ არსებობს ამგვარი ობიექტი, ის ნებისმიერად შეიძლება გამოიყურებოდეს. ამ მხრივ ღირს აღვნიშნოთ მუზეუმებზე განხორციელებული სამი შეტევა: როდესაც 1990 წელს მოდერნისტული ხელოვნების მუზეუმის დარბაზებში კირკ ვარნელომ<sup>1</sup> და ადამ გოპნიკმა<sup>2</sup> პოპ არტი შეიტანეს გამოფენაზე სათაურით „მაღალი და დაბალი“, ამას კრიტიკის ქარ-ცეცხლი მოჰყვა. როდესაც ტომას კრენსმა კანდინსკი და შაგალი გაყიდა იმისათვის, რომ პანძას კოლექციის ის ნაწილი შეეძინა, რომლის დიდი წილი კონცეპტუალური იყო და რომელთაგან უმეტესი ობიექტების სახით არც კი არსებობდა, ამას ასევე კრიტიკოსების აღშფოთება მოჰყვა; და შემდეგ, 1993 წელს, როცა ვითნის ბიენალეზე ის ნამუშევრები შეკრიბეს, რომლებიც რეალურად იმ გზის ტიპიზაციას ახდენდნენ, რომლითაც ხელოვნების დასასრულის შემდეგ ხელოვნება უნდა წასულიყო, ის მტრული კრიტიკის ნიაღვარი, რომელიც მათ თავს დაატყდათ - და რომელიც, ვშიშობ მეც გავიზიარე - თავისი ფასდაუდებლობით უპრეცედენტო იყო ბიენალეების პოლემიკის ისტორიაში. როგორც უნდა იყოს ხელოვნება, ის აღარ არის ის, რასაც პირველ ყოვლისა უნდა უყურო. დაქინებული ცქერა ალბათ კი, მაგრამ უბრალო შეხედვა არა. აქედან გამომდინარე რა უნდა გააკეთოს პოსტ-ისტორიულმა მუზეუმმა, ან რა შეიძლება ის საერთოდ იყოს?

ცხადია, რომ სულ ცოტა სამი მოდელი მაინც არსებობს, დამოკიდებული ხელოვნების ხასიათზე, იმაზე, არის თუ არა ის მშვენიერება, არის თუ არა ფორმა, თუ ის, ჩემი განსაზღვრებით, უბრალოდ საქმიანობაა, რაც განაპირობებს კიდევ ჩვენს მისადმი დამოკიდებულებას. თანამედროვე ხელოვნება ზედმეტად პლურალისტურია თავის მისწრაფებებსა და ქმნალობაში იმისათვის, რომ დაუშვას თავისი თავის მხოლოდ ერთ განზომილებაში მოქცევა; და მართლაც, შეგვიძლია დავასაბუთოთ, რომ მისი ბუნება შეუთავსებელია მუზეუმის შეზღუდვებთან და რომ საჭიროა სრულიად სხვა ტიპის კურატორები, რომლებიც მთლიანად აუვლიან გვერდს მუზეუმის სტრუქტურებს იმ მიზნით, რათა დაუკავშირონ ხელოვნება უშუალოდ იმ ადამიანების ცხოვრებას, რომლებიც ვერანაირ მიზეზს ვეღარ ხედავენ იმისთვის, რომ მუზეუმი მშვენიერების საგანძურად ან სულიერების ტაძრად გამოიყენონ. მუზეუმის ამგვარ ხელოვნებასთან დაკავშირება ნიშნავს იმ სტრუქტურისა და თეორიების უმეტესობაზე უარის თქმას, რომელიც განსაზღვრავს მუზეუმის ორ დანარჩენ მოდელს.

1 კირკ ვარნელი (1946 – 2003) ამერიკელი ხელოვნების ისტორიკოსი. 1988-2001 წლებში იყო ნიუ იორკის თანამედროვე ხელოვნების მუზეუმის კურატორი. კითხულობდა ლექციებს პრინსტონის უნივერსიტეტში. მისი ცნობილი ნაშრომებია: *პრიმიტივიზმი მეორე საუკუნის ხელოვნებაში* (1984), *მაღალი და დაბალი: მოდერნული ხელოვნება და პოპულარული კულტურა* (1990) და სხვ. - ნ. ყ.

2 ადამ გოპნიკი (დაბ. 1956 წელს), ამერიკელი მწერალი, ესსეისტი და კომენტატორი. წერდა *The New Yorker*-სთვის. გოპნიკი სწავლობდა ხელოვნების ისტორიას და 1990 წელს თავის მეგობარ კირკ ვარნელთან ერთად იყო ნიუ იორკის თანამედროვე ხელოვნების მუზეუმში გამართული გამოფენის *მაღალი/დაბალი*, კურატორი. დაწერა ცნობილი სტატია რელიგიისა და ხელოვნების კავშირისა და ქრისტიანობისა და დარვინიზმის თავსებადობაზე, სადაც აღნიშნავდა, რომ ხელოვნება ადამიანის ისტორიაში რელიგიური აზროვნების პროდუქტია და რომ ადამიანის ქცევა არ არის გარანტირებული რელიგიითა თუ სექსუალრიზმით. - ნ. ყ.

მაგრამ მუზეუმი თავისთავად ხელოვნების იმ ინფრასტრუქტურის ნაწილია, რომელსაც ადრე თუ გვიან მოუხდება მორიგება ხელოვნების დასასრულოდან და ხელოვნებასთან ხელოვნების დასასრულის შემდეგ.

მხატვარი, გალერეა, ხელოვნების ისტორიის მეთოდები და ფილოსოფიური ესთეტიკის დისციპლინა, ყველანი ერთად ამა თუ იმ გზით დათმობაზე უნდა წავიდნენ და გახდნენ განსხვავებულნი, შესაძლოა უაღრესად განსხვავებულნიც იმისგან, რასაც აქამდე წარმოადგენდნენ. მე კი შემძლია მხოლოდ იმედი გამოვთქვა, რომ მომდევნო თავებში ფილოსოფიური ამბის ნაწილს მაინც მოგიტხრობთ. ინსტიტუციონალური ამბავი კი უშუალოდ ისტორიას უნდა დაელოდოს.

## შენიშვნები

1. „ხელოვნების დასასრული“ ბერელ ლენგის რედაქტორობით გამოცემული წიგნის *ხელოვნების სიკვდილი*, (New York; Haven Publishers, 1984), მთავარი ესსე იყო. წიგნის პროექტის მიხედვით მთავარ ესსეში გამოთქმული იდეები. სხვადასხვა ავტორებს უნდა განევრცოთ. ხელოვნების დასასრულის თემა მე სხვა ესსეებშიც გავაგრძელე. „ხელოვნების დასასრულოდან მიახლოებისას“ – ლექციის სახით წავიკითხე 1985 წლის თებერვალში ვითნის ამერიკული ხელოვნების მუზეუმში, რომელიც დაიბეჭდა ჩემს *ხელოვნების მდგომარეობაში* (New York; prentice Hall Press, 1987). „ხელოვნების დასასრულის ნარატივები“ წაკითხული იყო ლაიონელ თრილინგის ლექციაზე კოლუმბიის უნივერსიტეტში და დაიბეჭდა პირველად *Grand Street* – ში, შემდეგ კი განმეორებით ჩემივე წიგნში *შეჯახებები და რეფლექსიები: ხელოვნება ისტორიულ აწყობაში* (New York; Noonday Press, Farrat, Straus and Giroux, 1991). ჰანს ბელტინგის *ხელოვნების ისტორიის დასასრული* ქრისტოფერ ვუდის ინგლისური თარგმანით (Chicago; University of Chicago Press, 1987), პირველად გამოვიდა სათაურით *Das Ende der Kunstgeschichte?* Munich: Deutscher Kunstverlag, 1983). ბელტინგს უკვე ჰქონდა ამ იდეაზე მინიშნება ტექსტში *Das Ende der Kunstgeschichte, Eine Revision nach 10 Jahren*. Verlag C.H. Beck: München 1995. წინამდებარე წიგნიც დაიწერა თავდაპირველი განაცხადის შემდეგ ათი წლის თავზე. მასში ვცდილობ ოდესღაც ბუნდოვნად გამოთქმული იდეა დღეს განვახლო. აღსანიშნავია, რომ 1980–იანების შუა წლებში ეს იდეა ჰაერში ტრიალებდა. ჰანი ვატიმოს თავის წიგნში *მოდერნის დასასრული: ნიჰილიზმი და ჰერმენევტიკა პოსტ-მოდერნულ კულტურაში*, აქვს ერთი თავი სათაურით „ხელოვნების სიკვდილი თუ დაცემა“. (Cambridge Polity Press 1988), ორიგინალის სათაურია *La Fine della Modernità*, (Garzanti, Milan, 1985). ვატიმო ამ ფენომენს უფრო ფართოდ ხედავს, ვიდრე მე და ბელტინგი: ის ხელოვნების დასასრულს ზოგადად მეტაფიზიკის სიკვდილის პერსპექტივიდან აფასებს, ასევე იძლევა რა გარკვეულ ფილოსოფიურ პასუხებს „ტექნოლოგიურად განვითარებული საზოგადოების მიერ“ წამოწეულ პრობლემებზე. „ხელოვნების დასასრული“ ერთადერთი გადაკვეთის წერტილია ვატიმოს მსჯელობის მიმართულებაში და ჩემსა და ბელტინგის ხაზს შორის, სადაც ჩვენ ვცდილობთ ამოვიდეთ თავად ხელოვნების შინაგანი მდგომარეობიდან, განვიხილოთ ის უფრო ფართო ისტორიული და კულტურული განმსაზღვრელებიდან

მეტნაკლებად იზოლირებულად. ამგვარად, ვატიმო საუბრობს „მიწის ხელოვნებაზე, ბოდი არტზე, ქუჩის თეატრზე და ა. შ. (სადაც) ხელოვნების სტატუსი კონსტიტუციურად ორანზოვანია: ნამუშევარი აღარ ეძებს წარმატებას მდგომარეობაში, რომელიც ნებას დართავს მას ადგილი მოიპოვოს ღირებულებების განმსაზღვრელ სისტემაში (ობიექტების წარმოსახვითი მუხეუმი ეპატრონება ესთეტიკურ ხარისხს) (გ.53). ვატიმოს ესე ფრანკფურტის სკოლის მოღვაწეობის სრულიად სწორხაზოვანი გამოყენებაა. ვგულისხმობ ნებისმიერი მიმართულების მიუხედავად იდეის „ჰაერში ტრიალს“

2. „მათი წარმოშობის შესახებ არსებული ორი შეხედულებიდან შესაძლოა განვასხვავოთ საკულტო ხატების ორი სახეობა, რომელთაც საზოგადოდ თაყვანს სცემდნენ ქრისტიანულ სამყაროში. ერთი სახეობა საწყისიდანვე მოიცავს მხოლოდ ქრისტესა და წმ. სტეფანეს ქსოვილზე აღბეჭდილ გამოსახულებას (ჩრდილოეთ აფრიკაში). „ხელთუქმნელობას“, – ანუ განსაკუთრებით ავთენტურ ხატებს, რომელთაც ან ღვთაებრივი წარმოშობა ჰქონდათ, ან მოდელის სიცოცხლეშივე მექანიკური შთაბეჭდილებით იყო შექმნილი. ამ შემთხვევიდან ტერმინი *Acheiropoieta* – („ხელთუქმნელი“) შემოვიდა ხმარებაში, ლათინურად non manufactum (Hans Belting, *Likeness and Presence*, trans. Edmund Jephcott (Chicago: University of Chicago Press,) 1994). ეს გამოსახულებები თითის ანაბეჭდის მსგავსი ფიზიკური ნაკვალევი იყო და რელიკვიების სტატუსი ჰქონდა.
3. გამოსახულებების მეორე სახეობა, რომელიც წინდახედულად იყო აღიარებული ადრეული ეკლესიის მიერ, შესრულებული იყო წმინდანების მიერ, როგორც წმ. ლუკას შემთხვევაში, „რომლის შესახებაც არსებობდა რწმენა, რომ ღვთისმშობელი მარიამი სიცოცხლეში პოზირებდა მას პორტრეტისთვის ... პორტრეტი თვით ქალწულმა დაასრულა თავისი სასწაულითა თუ სულიწმინდის წყალობით, რომლის შედეგადაც უდიდესი მსგავსება იქნა მიღწეული“. (Hans Belting, *Likeness and Presence*; 49). ასეა თუ ისე, სასწაულებრივი ჩარევის შედეგად წმ. ლუკა ბუნებრივია, იქცა მხატვრების მფარველ წმინდანად, ხოლო წმ. ლუკა, რომელიც ღვთისმშობელს ხატავს, თვითდგანდიდების თემად.
4. ამგვარია სათაური ჩემი სიყმაწვილის დროინდელი ბესტსელერისა – *ცხოვრება იწყება ორმოცის შემდეგ* ან ებრაული სუპრობა, რომელსაც ახლაც ჰყვებიან კამათისას, თუ როდის იწყება ცხოვრება: „როცა ძალი კვდება და ბავშვები მიდიან სახლიდან.“
5. რამდენადაც ვიცი, ჰეგელის ადრეული შედევერი პირველად ჯოსაია როისმა დაახასიათა *ლექციებში თანამედროვე იდეალიზმის შესახებ*, ჯეკობ ლოვენბერგის რედაქტორობით (Cambridge: Harvard University Press, 1920)
6. Hans Belting, *The End of the History of Art?*
7. Ibid., p.58
8. ციტირებული წიგნში, William Rubin, *Dada, Surrealism, and Their Heritage* (New York: Museum ... Historical Society, Baltimore), 68
9. *ib.* Lisa G. Corrin, *Mining the Museum: An Installation in Confronting History* (Maryland Historical Society, Baltimore) და *The play of the unmentionable: an installation by Joseph Kosuth at the Brooklyn Museum ...* New Press, 1992)
10. როგორც სათაური სხვადასხვა ფილოსოფიური ესეების კრებულისათვის, თითოეული წარმოადგენდა რაღაც მასიური გადანაცვლების ასპექტს არსის საკითხიდან ლინგვისტური რეპრეზენტაციის საკითხზე, რაც სახასიათო იყო მეოცე საუკუნის ანალიტიკური ფილოსოფიისათვის, *ib.* Richard Rorty, *The Linguistic Turn: Essays in Philosophical Method*, (Chicago, University of Chicago Press, 1967). რორტიმ, რა თქმა უნდა, ამ პუბლიკაციის შემდეგ მალე, კონტრლინგვისტური ბრუნე გააკეთა.

11. Noam Chomsky *Cartesian Linguistics*. (New York: Harper and Row, 1965).
12. Clement Greenberg, „Modernist Painting“ წიგნში Clement Greenberg, *The Collected Essays and Criticism*, ed. John O'Brian, vol.4: *Modernism with a Vengeance, 1957-69*, 85-93; ამ პარაგრაფში მოყვანილი ყველა ციტატა ამ ტექსტიდანაა.
13. Rosalind E. Krauss, *The Optical Unconscious* (Cambridge: MIT Press, 1993); Hal Foster, *Compulsive Beauty*(Cambridge: MIT Press, 1993);
14. Clement Greenberg: *The Collected Essays and Criticism, 4:xiii*
15. „მოდერნისტულის სტატუსის პრობლემა თანამედროვეს საპირისპიროდ, ითხოვს დისციპლინის საზოგადო ყურადღებას – მიუხედავად იმისა, გვერათ თუ არა პოსტმოდერნიზმისა“. (Hans Belting, *The End of the History of Art?* )
16. Susan Sontag, „Notes on Camp“ *Against Interpretation* ( New York: Laurel Books, 1969), 277-93
17. Robert Venturi. *Complexity and Contradiction in Architecture*. 2nd ( Second) Edition. (New York: Museum of Modern Art, 1977).
18. Joseph Kosuth: „Art after Philosophy, Part I“, *Studio International*, (1969). განმეორებით დაიბეჭდა გამოცემაში – Ursula Meyer, *Conceptual Art* (New York: Dutton, 1972), 155-70.
19. G. W. F. Hegel, *Aesthetics. Lectures on Fine Art*, trans. T. M. Knox, (Oxford: Clarendon Press, 1975). II

## სამი ათწლეული ხელოვნების დასასრულის შემდეგ

სრული ათი წელი გავიდა ჩემი ესსეს გამოქვეყნებიდან, რომელშიც შევეცადე ისტორიულ პერსპექტივაში წარმომედგინა ვიზუალური ხელოვნების მდგომარეობა. ამ ათი წლის თავზე კი უეცრად მივხვდი რომ წელი, რომელშიც ის გამოქვეყნდა – 1984 – სიმბოლური მნიშვნელობისა იყო, რომელზეც ყველას შეეძლო შეყოვნება, ვისაც კი ისტორიის გაურკვეველი დინებების წინასწარმეტყველების გარისკვა მოუნდებოდა. ესსეს პროვოკაციული სათაური ჰქონდა „ხელოვნების დასასრული“. ერთგვარად რთულიც კი იყო ეს გერწმუნათ, რადგან ამ წელს, და კიდევ მომდევნო რამდენიმე წლის მანძილზე, სახელოვნებო საქმიანობა უპრეცედენტოდ გაიზარდა. რეალურად მე ვგულისხმობდი ერთგვარი დასრულების დეკლარირებას, რომელიც ხელოვნების ისტორიულ განვითარებას მოჰყვა; გამოაზნებელი შემოქმედების ხანა, რომელიც დასავლეთში ექვსი საუკუნის მანძილზე გრძელდებოდა, დასრულდა და ამიერიდან როგორი ხელოვნებაც არ უნდა შექმნილიყო, იგი იმ ნიშნის მატარებელი იქნებოდა, რასაც მე პოსტ-ისტორიულს ვუწოდებ. ხელოვნების სამყაროს მზარდი წარმატების ფონზე, როდესაც აღარ იყო აუცილებელი ხელოვნებას გამოეყოთ უცნობელობა, სილატაკე, ტანჯვა, რასაც მათგან პარადიგმული არტისტული ბიოგრაფიის ნაცნობი მითი ითხოვდა, და როდესაც, ამის ნაცვლად, ახლადგამომცხვარი მხატვრები ისეთი სახელოვნებო სკოლებიდან, როგორებიცაა კალიფორნიის ხელოვნების ინსტიტუტი ან იელი, უკვე დაუყოვნებლივ აღიარებასა და მატერიალურ კეთილდღეობას განჭვრეტდნენ, ჩემი განაცხადი შეიძლება აღქმულიყო როგორც რეალობას შეუსაბამოდ მოწყვეტილი, მსგავსად იმ აბგზარი წინასწარმეტყველებებისა სამყაროს გარდუვალი დასასრულის შესახებ, რომელიც იოანეს გამოცხადების წიგნით იყვნენ შთაგონებულნი. 1980–იანის შუა წლების მოზიმი და ციებდცხელებიანი ხელოვნების ბაზრის საპირისპიროდ, რომელსაც ხალისის წამრთმევი, მაგრამ ამავე დროს შეუმცდარი კომენტატორები იმ ტიტების მანიას ამსგავსებდნენ, რომელმაც თავის დროზე ჰოლანდიური წინდახედულება და მომჭირნეობა სპეკულაციური ციებდცხელებით ჩაანაცვლა, 1990–იანის შუა წლების ხელოვნების სამყარო მოსაწყენ და მოთვინიერებულ სცენად იქცა. ხელოვნანები, რომლებიც ელოდნენ მეფური ქონებისა და მდიდრული რესტორნების ცხოვრების სტილს, იწყებენ ბრძოლას მასწავლებლის პოზიციების მოსაპოვებლად, რათა გადაიტანონ ის, რაც რეალურად შეიძლება ხანგრძლივი გვალვის პერიოდად იქცეს.

ბაზარი ბაზარია და მას მოთხოვნილება და მიწოდება მართავს, მაგრამ მოთხოვნილება თავისთავად შემთხვევითობებით განისაზღვრება და სრულიად დასაშვებია, რომ შემთხვევითობათა ის ერთობლიობა, რომელიც 1980–იან წლებში ხელოვნების შექმნის მადას აღვიძებდა, აღარასდროს აღდგენილიყო ამ ათწლეულის მსგავსი ფორმით, რომელმაც დიდი რაოდენობით ადამიანს აფიქრებინა, რომ ხელოვნების ფლობა ცხოვრების აზრიან სტილს გულისხმობდა.

ასევე შეიძლება ითქვას რომ, ფაქტორების გარკვეული ერთობლიობა, რომელმაც განაპირობა მეჩვიდმეტე საუკუნის ჰოლანდიაში ტიტების ბოლქვებზე რაციონალურ მოლოდინებს გადაჭარბებული ფასების ზრდა, ამგვარივე კომბინაციით აღარასდროს განმეორებულა. რა თქმა უნდა, ტიტების ბაზარი აგრძელებს არსებობას, მერყეობს, რამდენადაც ყვაილები მებაღეების წყალობით ისევ იზრდებიან და ჭკნებიან, და შესაბამისად, შეგვიძლია ვივარაუდოთ, რომ ხელოვნების ბაზარიც ყოველთვის იარსებებს ინდივიდუალური სახელების აღმასვლებითა და დაცემებით, რაც ასე ნაცნობია მოდისა და გემოვნების ისტორიის შემსწავ-

ლელი სტუდენტებისათვის. ხელოვნების კოლექციონირებას ისეთი დიდი ისტორია არ აქვს, როგორც მებაღეობას, მაგრამ კოლექციონერობისადმი მიდრეკილება იმდენადვე ღრმადაა ადამიანის ფსიქიკაში ფესვგადგმული, როგორც მებაღეობა – მე ვგულისხმობ არა ფერმერობას, არამედ მებაღეობას, როგორც ხელოვნების ფორმას.

ამდენად, 1980–იანი წლების ხელოვნების ბაზარი შესაძლოა აღარასდროს დაბრუნდეს და ხელოვნებისა და გალერისტების მოლოდინები მსგავს დროებაზე აღარასდროს ჩიათვალოს გონივრულად.

მართალია, მიზეზთა ერთობლიობამ შეიძლება მოიტანოს კიდევ გარეგნულად იგივე ბაზარი, მაგრამ ჩემი აზრით აღმასვლისა და დაცემის ბუნებრივი ციკლებისგან განსხვავებით, რასაც ბაზრის კონცეფტი გულისხმობს, ამგვარი მოვლენა ზედმიწევნით პროგნოზირებადი ვერ იქნება, მსგავსად ვთქვათ, მეტეორისა, რომელიც მზის სისტემაში პლანეტების მოწესრიგებული ბრუნვისას მოულოდნელად გამოჩნდება ხოლმე.

თუმცა, ხელოვნების დასასრულის თემისს არაფერი ესაქმება ბაზართან, ან იმ ისტორიული ქაოსთან, რომლის მაგალითიცაა სწორედ 1980–იანი წლების ხელოვნების თავაშვებული ბაზარი. დისონანსი ჩემს თემისსა და ოთხმოციანების გამალებულ ბაზარს შორის ისეთივე მცირე მნიშვნელობისაა ჩემი თემისისთვის, როგორც ამ ბაზრის დასასრული მიმდინარე ათწლეულში, რომელიც შეიძლება მცდარად იქნას აღქმული როგორც აღნიშნული თემისის ამჟერად უკვე დადასტურება. ამგვარად, რა დაადასტურებს ან უარყოფს ამას? ეს კვლავ მამბრუნებს 1984 წლის სიმბოლური მნიშვნელობისკენ მსოფლიო ისტორიაში.

რასაც არ უნდა წერდნენ 1984 წელს მომხდარის შესახებ მსოფლიოს ისტორიის ანალებსა და ქრონიკებში, ამ წლის ყველაზე მნიშვნელოვანი მოვლენა მისი უმოვლერობა იყო, ისევე როგორც ჩვენი წელთაღრიცხვის მე-1000 წლის ყველაზე მნიშვნელოვანი მოვლენა სამყაროს არდასასრული აღმოჩნდა წინასწარმეტყველთა მიერ იოანეს გამოცხადების წიგნზე დაყრდნობით გარანტირებული შეპირებების მიუხედავად. აი რაც არ მოხდა 1984 წელს, იყო ის, რომ მსოფლოში არ დამყარებულა ისეთი პოლიტიკური მმართველობა, როგორც ჯორჯ ორველის რომანში 1984–ში იყო ნაწინასწარმეტყველები. მართლაც, 1984 წელი იმდენად განსხვავებული იყო იმისაგან, რასაც რომანი 1984 გვპირდებოდა, რომ ათი წლის თავზე მხოლოდ გაცემა თუ შეიძლება, როგორ აღუდგა წინ წინასწარმეტყველება ხელოვნების დასასრულის შესახებ იმ ისტორიულ რეალობას, რომელიც ჩვენ მის შემდგომ ამ ათი წლის მანძილზე გამოვიარეთ: თუ ამ წინასწარმეტყველების წინააღმდეგ მხატვრული პროდუქციისა და მასზე მოთხოვნას შორის არსებული მრუდეების გასწორება არ გამოდგება, მაშინ რისი გამოყენება შეიძლება? ორველმა მეტყველებაში დაამკვიდრა შედარება „1984 –ის მსგავსად“, რომელსაც ამ რომანის მკითხველები იოლად იყენებდნენ ხოლმე სახელმწიფოს მხრიდან მათ პირად ურთიერთობებში უხეში ჩარევის აღსანიშნავად. მაგრამ 1984–ის დასასრულისთვის ეს შედარება – „1984–ის მსგავსად“ – დაიტვირთა სხვა მნიშვნელობით, რომელიც გულისხმობდა ისტორიის რომანისეულ რეპრეზენტაციასთან და არა თავად ისტორიასთან მსგავსებას; ამ ორს შორის არსებული სხვაობა სავარაუდოდ გააოგნებდა ორველს 1948–ში (1984 – ვადადგილებული ბოლო ორი ციფრით), როცა რომანისეული წინასწარმეტყველება ისე ეწერებოდა მსოფლიო ისტორიის პოლიტიკურ ქსოვილში, რომ ტოტალიტარული მომავლის ცივი, დემუმანიზირებული ტერორი ბედისწერად გამოიყურებოდა, რასაც არც არაფერი შეუშლიდა ხელს და ვერც ვერაფერი აღკვეთდა. 1984 წლის მსოფლიოსთვისაც რთულად გამოსაცნობი აღმოჩნდა 1989 წლის პოლიტიკური რეალობა, როდესაც კედლები ინგრეოდა და ევროპელი პოლიტიკოსები ისეთ კურსს ადგებოდნენ, რომელიც 1948 წლის მხატვრულ ლიტერატურაშიც კი რთული წარმოსადგენი იყო. მაგრამ თავად მსოფლიოც უკვე ბევრად იოლი და ნაკლებად საშიში ადგილი გახდა. ბირთვული ცდების შემზარავ ენას, რომლითაც მტრული სუპერსა-

ხელშეწყობები ერთმანეთს წინ და უკან სიგნალებს მაშინ უგზავნიდნენ, როცა ერთი ისეთ რამეს აკეთებდა, რასაც მეორე საშიშროებად აღიქვამდა, შეენაცვლა არანაკლებ სიმბოლური ენა იმპრესიონისტებისა და პოსტიმპრესიონისტების გაცვლითი გამოფენების სახით. მეორე მსოფლიო ომის შემდეგ ეროვნული საგანძურების ოფიციალური გამოფენები წარმოადგენდა სტანდარტულ უესტს, რომლითაც ერთი ეროვნება მეორისადმი მტრობის დასრულებას გამოხატავდა და შეუფასებელი ღირებულებების ობიექტების მეშვეობით მისდამი ნდობას ავლენდა. რთულია იფიქრო ობიექტებზე, რომლებიც ერთდროულად ფიზიკურად მყიდველსა და ამასთანავე გარკვეული სახის ფერწერასთან შედარებით გაცილებით ძვირფასიც: 1987 წელს ვან გოგის *ირისების* 53.9 მილიონ დოლარად გაყიდვამ უბრალოდ ხაზი გაუსვა ნდობის მნიშვნელობას გამოხატულს იმგვარი აქტით, როცა ძვირადღირებული ტილოები იმათ ხელში აღმოჩნდა, ვინც ცოტა ხნით ადრე მათ დაეპატრონებოდა კიდევ და მძევლადაც დაიტოვებდა. (შეიძლება სიტყვაც ჩავართოთ იმის აღსანიშნად, რომ გამოფენების, როგორც უესტის მნიშვნელობა მაშინაც კი სიცოცხლისუნარიანია, როცა ქვეყანას არ გააჩნია სანდო ეროვნული საგანძურის ფონდი: დღეს ბიენალებების სპონსორობის გზით თითოეული ამტკიცებს თავის მზაობას იყოს თანამეგობრობის წევრი. სამხრეთ აფრიკაში აპარტეიდი ცოტა ხნის დასრულებული იყო, როცა იოჰანესბურგმა თავისი პირველი ამგვარი შოუს შესახებ განაცხადა და მსოფლიოს სხვადასხვა მთავრობები მოიწვია გამოფენების დასაფინანსებლად მისდამი მორალური ნდობის გამოსახატავად). (1) 1986 წელს იმპრესიონისტებისა და პოსტიმპრესიონისტების ორმოცი ნამუშევარი ჩვენგან საბჭოთა კავშირში გაემგზავრა და იმავე წელს მსგავსივე ღირებულების ის ნამუშევრები, რომელთა ხილვაც საბჭოთა კავშირის გარეთ ადრე შეუძლებელი ჩანდა, ესთეტიკურ ელჩებად იქცნენ ამერიკის მთავარ მუზეუმებში. ორველის „უფროსი ძმა“, რისი შთაგონების მიზეზი იყო ის, რაც 1948 წელს ისტორიულ გარდუვალობად მოიაზრებოდა, სულ უფრო ნაკლებ რეალურ პოლიტიკურ შესაძლებლობად გამოიყურებოდა და შეთხზულად აღიქმებოდა. ამდენად, ორველის მხატვრული წინასწარმეტყველება უფრო ახლოს იდგა 1948 წლის რეალობასთან, ანუ იმ დროსთან, როცა ის იწერებოდა, ვიდრე ჩემი 1984 წლის ხელოვნების-ისტორიისეული წინასწარმეტყველება თავად 1984 წელთან, რომლის დროსაც ორველის 1984 ისტორიის მიერ გადატრით გაბათილებული აღმოჩნდა. 1994 წელს კი დანგრეული ხელოვნების სამყაროს მდგომარეობა ხელოვნების დასასრულის თეზისის სრულ მტკიცებულებად გამოიყურებოდა. მაგრამ მე ვცდილობ ავხსნა, რომ ეს კოლაფსი დამოუკიდებელია ყველაფერ იმისგან რაც ასაბუთებს ხელოვნების დასასრულს და შეიძლება ისიც ვიფიქროთ, რომ სწორედ ეს დანგრეული ხელოვნების ბაზარი საკვებით შეთავსებადიც კი იყო თავად ამ, მხატვრული შემოქმედების თვალსაზრისით, საღ პერიოდთან.

ნებისმიერ შემთხვევაში, ხელოვნების დასასრული, ისე როგორც მე ეს წარმომიდგენია, ბევრად უფრო ადრე დაიწყო, ვიდრე ამას 1980-იანი წლების ბაზარი წარმომიდგენდა. ის ჩემი „ხელოვნების დასასრულის“ გამოქვეყნებამდე ორი ათწლეულით ადრე დადგა და არა ისე დრამატულად, როგორც აღმოსავლეთ ევროპაში კომუნისმის კედლების ნგრევა იყო. ის შეუმჩნეველად მოხდა, როცა მოვლენის დასაწყისსა და დასასრულს ვერ ამჩნევ ხოლმე, რამდენადაც მის შიგნით ცხოვრობ. 1964 წელს არც მთავარ გვერდებზე დაწერილა წერილები *ნიუ იორკ ტაიმსში* და არც ბიულეტენები საღამოს გაზეთებში. მე ბუნებრივია, თავად მოვლენები შევნიშნე, მაგრამ 1984 წლამდე ვერ აღვიქვი ისინი *ხელოვნების დასასრულად*. მაგრამ ეს ტიპური ისტორიული აღქმადშემეცნებისთვის. მოვლენის ჭეშმარიტად მნიშვნელოვანი აღწერა ჩვეულებისამებრ ხშირად შეუძლებელია მათთვის, ვინც მოვლენების მიმდინარეობას თავად ხედავს. ვინ იცოდა, რომ რენესანსი დაიწყებოდა პეტრარკას ვანტუს მთაზე ასვლით *წმ. ავგუსტინეს* ტექსტით ხელში? ვის შეეძლო სცოდნოდა მანჰეტენზე, აღმოსავლეთის 74-ე

ქუჩაზე, ვორპოლის ნამუშევრების *სტიბლ გალერეაში* ნახვისას, რომ ხელოვნება თავის დასასრულს მიუახლოვდა. (2) ვიღაცას შეეძლო ეს კრიტიკულ შეფასებად ჩაეთვალა, აბუჩად აეგდო რა *Brillo Box* და ყველაფერი ის, რასაც პოპ არტი იცავდა. მაგრამ ხელოვნების დასასრული ყოველთვის წარმოადგენდა არა კრიტიკული, არამედ ობიექტური ისტორიული განსჯის საგანს. დასაწყისისა და დასასრულის სტრუქტურა, რომელიც თითქმის ყოველთვის განსაზღვრავს ისტორიულ რეპრეზენტაციას, მიუხედავად არსებული კომენტარებისა და განმარტებებისა, რეტროსპექტიულადაც კი მაინც რთულად შესასწავლი რჩება. დაიწყო კი კუბიზმი პიკასოს *ავნიონელი ქალიშვილებით*? თუ მისივე 1912 წლის *გიტარის ქაღალდის სკულპტურით*, როგორც ამას ივ-ალან ბოისი<sup>1</sup> ამბობს წიგნში *ფერწერა როგორც მოდელი*. (3) 1960-იანების ბოლოს ითქვა, რომ აბსტრაქტული ექსპრესიონიზმი დასრულდა 1962 წელს, მაგრამ 1962 წელს ვინ დაიკვირებდა ამას? კუბიზმი და აბსტრაქტული ექსპრესიონიზმი რა თქმა უნდა, მიმდინარეობები იყვნენ, რენესანსი კი პერიოდი. ამ დროითი კატეგორიის ორივე სახეობას ბუნებრივია, დასასრული ჰქონდა. მეორე მხრივ ჩემი განცხადება სწორედ *ხელოვნებას* ეხება როგორც ასეთს. მაგრამ ეს ნიშნავს, რომ მეც კი უფრო ხელოვნებაზე ვფიქრობ და ნაკლებად შემოქმედებაზე, მიმდინარეობაზე ან პერიოდზე, რომელსაც თავისი გამოკვეთილი დროითი საზღვრები აქვს. ის, რასაკვირველია, საკმაოდ გრძელი მიმდინარეობაა ან პერიოდი, მაგრამ არსებობს საკმაოდ ბევრი ისტორიულად ხანგრძლივი პერიოდები და მიმდინარეობები, იმდენად უნივერსალურად განსხვავებული ადამიანთა მოღვაწეობაში, რომ ჩვენ ზოგჯერ საერთოდ გვავიწყდება კიდევ ისტორიული კუთხით ვიფიქროთ მათზე, მაგრამ თუ ამას ოდესმე მაინც გაგვაკეთებთ, შევძლებთ რომელიმე მათგანის, მაგალითად მეცნიერების ან ფილოსოფიის დასასრულთან მიახლოების წარმოდგენას. ისინი დასრულდებიან, მაგრამ ეს არ ნიშნავს რომ მათი მომდევნოები შეწყვეტენ ფილოსოფოსობას, ან მეცნიერებაში მუშაობას. ბოლოს და ბოლოს, შეიძლება ითქვას რომ, ისინი *საწყისებთან* მივიდნენ. გავიხსენოთ ჰანს ბელტინგის საუცხოო ტექსტი *მსგავსება და მყოფობა: გამოსახულება ხელოვნების ხანამდე*, ქვესათაური, „ხელოვნების ხანა“ იწყება ჩვენი წელთაღრიცხვის 1400 წელს და ბელტინგის ამრით, მიუხედავად იმისა, რომ გამოსახულებები, რომლებიც მანამდე იქმნებოდნენ, „ხელოვნებაა“, იმ დროს ისინი ასეთებად არ ითვლებოდნენ და შესაბამისად, ხელოვნების კონცეფტი მათ შექმნაში არანაირ როლს არ თამაშობდა. ბელტინგი ამტკიცებს, რომ 1400 წლამდე (დაახლოებით), ხატებს მოწიწებით ეპყრობოდნენ, მაგრამ ესთეტიკურად არ ეტრფოდნენ. მაგრამ შემდეგ კი ის ესთეტიკას უკვე აშკარად ათავსებს ხელოვნების ისტორიულ მნიშვნელობაში. მომდევნო თავში მე დავასაბუთებ, რომ იმ ესთეტიკურ მსჯელობებს, რომელიც კულმინაციას მეთვრამეტე საუკუნეში აღწევს, არანაირი არსობრივი მიმართება არ აქვთ იმასთან, რაზეც მე „ხელოვნება ხელოვნების დასასრულის შემდეგ“-ის თვალსაზრისით ვისაუბრებ; არ აქვს კავშირი მაგალითად ხელოვნებასთან, რომელიც გვიანი 1960-იანების შემდეგ შეიქმნა. ის რომ ხელოვნება არსებობდა - და არსებობს - „ხელოვნების ხანამდეც“ და მის შემდეგაც, ამოწმებს იმას, რომ კავშირი ხელოვნებასა და ესთეტიკას შორის მხოლოდ ისტორიული გარემოების საკითხია და არა ხელოვნების არსის ნაწილი. მაგრამ მე უკვე ძალიან წინ გავუსწარი ჩემს თხრობას.

ეს საკითხები მინდა დაუკავშირო 1984 წლის სხვა მოვლენას, საბედისწეროს უფრო ჩემთვის და ნაკლებად მსოფლიო ისტორიისთვის. ამ წლის ოქტომბერში ჩემი ცხოვრება მკვეთრად შეტრიალდა პროფესიული ფილოსოფიის ორთოკონალიდან: დავიწყე ხელოვნების

1 ივ ალან ბოისი (დაბ. 1952 ელს), ხელოვნების ისტორიკოსი, კრიტიკოსი, ევროპის უმაღლესი სკოლისა და პრინსტონის (ნიუ ჯერსი), ისტორიული კვლევების ინსტიტუტის ერვინ პანოფსკის მიერ დაარსებული კათედრის პროფესორი. არის ნაშრომების ავტორი ევროპულ მოდერნიზმზე. უურნალის *October* რედაქტორი - ნ. ყ.

კრიტიციზმის წერა *The Nation*<sup>1</sup>–ისთვის და ამდენად იმ სწორი კუთხისკენ შემობრუნება, რომელსაც ნაკლებად ვუწინასწარმეტყველებდი ჩემს თავს, რადგან ეს არ იყო ხელოვნების კრიტიკოსად გახდომის განძრავის შედეგი. ეს სრულიად შემთხვევითი ეპიზოდი იყო, მაგრამ რადგან ერთხელ შევხვდი ამ პროფესორს, აღმოვაჩინე, რომ ის პასუხობდა ჩემი ხასიათის ძალიან ღრმა იმპულსს, იმდენად ღრმას, რომ ეს შემთხვევა რომ არ მომხდარიყო, შეიძლება მას თავი არასდროს ეჩინა. რამდენადაც შემიძლია ვთქვა, არანაირი სერიოზული კავშირი არ არსებობდა „ხელოვნების დასასრულის“ გამოქვეყნებასა და კრიტიკოსად გახდომის ფაქტებს შორის, მაგრამ არსებობს სხვა სახის კავშირები. პირველ რიგში ხალხს უნდებოდა კითხვა, როგორ მოხდა, რომ ჯერ ხელოვნების დასასრული გამოვაცხადე და შემდეგ დავიწყე მუშაობა ხელოვნების კრიტიციზმში. ისე გამოდიოდა, რომ თუ ისტორიული განაცხადი ჭეშმარიტი იყო, მაშინ კრიტიციზმის პრაქტიკაც უბრალოდ შეუძლებელი იქნებოდა, მაგრამ მე, რა თქმა უნდა, არ ვგულისხმობდი, რომ *ხელოვნების შექმნა შეწყდებოდა!* ხელოვნების დასასრულის შემდეგ, – თუკი ნამდვილად ჰქონდა ადგილი ხელოვნების დასასრულს – ხელოვნების ნიმუშების უდიდესი რაოდენობა შეიქმნა, მსგავსად ჰანს ბელტინგის ისტორიული ვერსიისა ხელოვნების ხანამდე ხელოვნების დიდი რაოდენობით შექმნის შესახებ. ამგვარად, ჩემი თეზისის ემპირიული უარყოფის პრობლემა არ შეიძლება ეყრდნობოდეს ფაქტს, რომ ხელოვნების შექმნა გრძელდება, არამედ უკეთეს შემთხვევაში იმას, თუ თავად როგორია ეს ხელოვნება. გარდა ამისა ნებისმიერ შეეძლო ესეც ფრაზა ფილოსოფოსისგან, რომელსაც მე, სულზე საუბრისას, რომლის წიაღშიც ხელოვნება წარმოიქმნა, პერიოდულად მივმართავ ხოლმე როგორც ავტორიტეტს ამ საკითხში – ესაა გეორგ ვილჰელმ ფრიდრიხ ჰეგელი. ნებისმიერ შემთხვევაში ხელოვნებისთვის ბუნებრივია მივიდეს თავის დასასრულამდე და ამის შემდეგაც განაგრძოს არსებობა როგორც ხელოვნებამ, შექმნას ხელოვნების უამრავი ნაწარმოები, რომელთა შესახებაც რასაკვირველია, დაიწერება კრიტიკა. (5) მაგრამ ეს კრიტიციზმი, მართლზომიერი ხელოვნებასთან მიმართებაში, სრულიად განსხვავებული უნდა იყოს იმისგან, რაც ისტორიის გარკვეული, ჩემგან განსხვავებული ხედვით უკვე იყო ნებადართული – მაგალითად, ისტორიის იმგვარი ხედვით, რომელიც ხელოვნების გარკვეულ ფორმებს ცნობს როგორც ისტორიის მიერ რწმუნება მიცემულს. ამგვარი ხედვა იმ რჩეული ადამიანების ან სპეციფიკური კლასის ტოლმნიშვნელოვანია, რომლებთანაც ისტორიის მნიშვნელობა სავარაუდოდ მჭიდროდაა დაკავშირებული. ასეთია, ვთქვათ პროლეტარიატი, რომელსაც წილად ხვდა ისტორიული ბედის მესაჭე ყოფილიყო და რომელთან შედარებითაც სხვა ადამიანებს, კლასს, თუ ხელოვნებას, რაიმე განსაკუთრებული ისტორიული მნიშვნელობა არ გააჩნია. ჰეგელი ერთ-ერთ პასაჟში, რომელიც დღეს მას ძალიან ცუდ მდგომარეობაში ჩაავადებდა, წერს აფრიკაზე როგორც „სამყაროს არა ისტორიულ ნაწილზე... ის, რასაც ჩვენ არსებითად ვგულისხმობთ აფრიკაში, არის არაისტორიული, განუვითარებელი სული, რომელიც ჯერ ისევ ბუნების ჭეშმარიტი ნაწილია.“ (6) ჰეგელი ასევე და არანაკლებ ერთი ხელის მოხმით, უარყოფს ციბირს, როგორც „ისტორიის მიჯნის მიღმა“ მდებარეს. ისტორიის ჰეგელისეული ხედვიდან გამომდინარეობს, რომ სამყაროს მხოლოდ გარკვეული რეგიონები, და ისიც მხოლოდ გარკვეულ მომენტებში იყვნენ ჭეშმარიტად „მსოფლიო ისტორიული“, და შესაბამისად, სხვა რეგიონები, ან იგივე რეგიონები ოღონდ დროის სხვა მონაკვეთში, არ მონაწილეობდნენ ისტორიულ პროცესში. ეს იმიტომ აღვნიშნე, რომ ხელოვნების ისტორიის სხვადასხვა ხედვა, რომელსაც ჩემს ხედვას ვუპირისპირებ, მსგავსადვე განსაზღვრავს გარკვეული სახის ხელოვნებას როგორც ისტორიულად მნიშვნელოვანს, ხოლო დანარჩენს კი „მსოფლიო ისტორიულად“ არც თვლის და ამდენად განხილვის ღირსადაც არ მიიჩნევს.

<sup>1</sup> აშშ-ს ყოველკვირეული ანალიტიკური ჟურნალი პოლიტიკასა და კულტურაზე. გამოდის 1865 წლიდან - ნ. ყ.

ამგვარი ხელოვნება, – მაგ. პრიმიტიული ხელოვნება, ხალხური ხელოვნება, ხელოსნობა – არ არის, როგორც აღნიშნული მიდგომის მომხრეები სახასიათოდ იტყოდნენ, ტექმარტი ხელოვნება, და ეს მხოლოდ იმიტომ, რომ ჰეგელის ფრაზის მიხედვით, ის „ისტორიის მიჯნის მიღმა“ იმყოფება.

ამ ტიპის თეორიები განსაკუთრებით მოდერნისტულ პერიოდს ახასიათებდა და ამით განისაზღვრა კიდევ მისი კრიტიკის ფორმა, რომლის საპირისპიროდაც მე ჩემს საკუთარს განვსაზღვრავ. 1913 წლის თებერვალში მალევიჩმა დაარწმუნა მარტიუშინი, რომ „ფერწერისათვის ერთადერთი აზრის მქონე მიმართულება კუბოდფუტურიზმი იყო“. (7) 1922 წელს ბერლინელმა დადაისტებმა ყველანაირი ხელოვნების დასასრული აღნიშნეს გარდა *ტატლინის მანქანური ხელოვნებისა*; და იმავე წელს მოსკოველმა მხატვრებმა განაცხადეს, რომ დაზგური ფერწერა, ფიგურატიული იქნება ის თუ აბსტრაქტული, ისტორიულად განდევნილ სამოგადოებას ეკუთვნისო. „ტექმარტი ხელოვნება, ისევე როგორც ტექმარტი ცხოვრება, ერთადერთ გზას იჩივებს“, – წერდა პიტ მონდრიანი 1937 წელს. (8) მონდრიანი თავის თავს ამ გზაზე შემდგარს ხედავდა როგორც ცხოვრებაში, ისე ხელოვნებაში, შესაბამისად ცხოვრებაში, რადგან ხელოვნებაში. და მას სწამდა, რომ თუ სხვა მხატვრების ხელოვნება ყალბ გზაზე დგას, ისინი ყალბი ცხოვრებითაც ცხოვრობენ. კლემენტ გრინბერგი თავის ესსეში „ახალი ლაოკონისაკენ“, რომელსაც მან „აბსტრაქტული ხელოვნების ისტორიული გამართლება“ უწოდა, ამტკიცებდა, რომ „მოთხოვნა (აბსტრაქტული ხელოვნების შექმნის), ისტორიიდან გამომდინარეობს“ და რომ ხელოვანი მოქცეულია „მარწუხებში, რომლისგანაც ამ მოცემულ მომენტში განთავისუფლება მას საკუთარ ამბიციამე უარის თქმითა და მოძველებულ წარსულში დაბრუნებით შეუძლია“. 1940 წელს, როცა ეს გამოქვეყნდა, ხელოვნებისთვის ერთადერთი „ტექმარტი გზა“ აბსტრაქცია იყო. ის იმ მხატვრებისთვისაც კი ტექმარტი იყო, ვინც მოდერნისტები კი იყვნენ, მაგრამ ბოლომდე აბსტრაქციონისტები არა: „განვითარების ღოკვა იმდენად უდრეკი იყო, რომ საბოლოოდ მათმა ნამუშევრებმა გაკვალეს, მაგრამ სხვა გზა აბსტრაქტული ხელოვნებისაკენ“. (9) „ერთი რამ, რაც შეიძლება ხელოვნების შესახებ ითქვას, არის ის, რომ ის რაღაც ერთია“, დაწერა ედ რეინჰარდტმა 1962 წელს. „ერთადერთი მიზანი, რომელიც რომელიც დაათი წლის აბსტრაქტულ ხელოვნებას აქვს, ესაა წარმოადგინოს ხელოვნება-როგორც-ხელოვნება და სხვა არაფერი; მისი სულ უფრო მეტი დაწმენდა და მეტი დაცარიელება, მეტი აბსოლუტურობა და კარნაკტილობა“. (10) „არსებობს მხოლოდ ერთი ხელოვნება“, განუწყვეტლივ იმეორებდა ედ რეინჰარდტი, მხურვალედ სჯეროდა რა, რომ *მისი* ფერწერული ნამუშევრები – შავი, გლუვი, მართკუთხა – არის ის, რაცა ხელოვნება თავისი არსით.

განაცხადი, რომ ხელოვნება დასასრულს მიუახლოვდა, ნიშნავს, რომ ამგვარი ტიპის კრიტიკა სამართლიანი აღარაა. არცერთ ხელოვნებას აღარ აქვს ამიერიდან ისტორიის მხრიდან მიცემული რწმუნება იმისთვის, რომ სხვა ხელოვნების საწინააღმდეგოდ იყოს მიმართული. აღარაფერია ამიერიდან ისეთი ტექმარტი, როგორც ხელოვნება და აღარაფერია, განსაკუთრებით ისტორიულად, მასზე უფრო ყალბი. ამგვარად, სულ მცირედი დაჯერება იმისა, რომ ხელოვნება დასრულდა, იმ ტიპის კრიტიკოსს საჭიროებს, როგორც ვერანაირად ვერ გახდები, თუ აპირებ რომ კრიტიკოსი გახდე. ალბათ აღარც იარსებებს ისტორიის მიერ რწმუნებული ხელოვნების ფორმა, ყველაფერი განთავსდება მიჯნის მიღმა. შესაბამისად, ამგვარი ტიპის კრიტიკოსად ყოფნას თან მოაქვს ჩემს მიერ მოხსენიებული ხელოვნების ისტორიის ყველა სახის ნარატივის ამიერიდან ყალბად გამოცხადება. შეიძლება თქვან, რომ ისინი ფილოსოფიური კუთხითაა ყალბი და ამის გამო ეს ჩემგან გარკვეულ კომენტარს საჭიროებს. ნებისმიერი სახის ნარატივი – მალევიჩის, მონდრიანის, რეინჰარდტის და სხვების, – ფარული მანიფესტებია, ხოლო მანიფესტები კი მხოლოდ საუკუნის პირველ ნახევარში სახელოვნე-

ბო პროდუქციის მთავარი შემადგენელია. მანიფესტი მათთვის მთავარი იყო ისევე, როგორც მათი მეცხრამეტე საუკუნის წინამავლებისთვის და განსაკუთრებით კი პრერეაფელიტებისა და ნაზარეველების იდეოლოგიურად რეტროგრადული მოძრაობისთვის. ჩემმა ნაცნობმა ისტორიკოსმა, ფილის ფრიმენმა მანიფესტი აირჩია კვლევის თემად, მოიძია რა, უხეში დათვლით დაახლოებით ხუთასი ნიმუში, რომელთაგან ზოგიერთი – მაგ. სიურრეალისტების, ფუტურისტების, - ისევე კარგადაა ცნობილი, როგორც მათი ის ნამუშევრები, რომლებშიც ამ მანიფესტებმა ხორცი შეისხეს. მანიფესტი განსაზღვრავს გარკვეული სახის მიმდინარეობას და გარკვეული სახის სტილს და მას მეტრნაკლებად ერთადერთ მნიშვნელოვან ხელოვნებად აცხადებს. სრულიად შემთხვევით მოხდა ისე, რომ მეოცე საუკუნის რამდენიმე ძირითად მიმდინარეობას არ ჰქონდა ამგვარი დეტალურად გაწერილი მანიფესტი. მაგალითად კუბიზმი და ფოვიზმი, ორივე დაკავშირებულია ხელოვნებაში ახალი წესრიგის შემოტანასთან. ორივე უარყოფს ყველაფერს, რაც ბუნდოვანს ხდის მთავარ ჭეშმარიტებას ხელოვნებაში, ანუ აღნიშნულ წესრიგს, რომელიც, მიმდევართა ვარაუდით, მათვე აღმოაჩინეს (ან ხელახლა აღმოაჩინეს). „ეს იყო მიზეზი“, – უხსნიდა პიკასო ფრანსუაზ ჟილოს, რომ კუბისტებმა „უარყვეს ფერი, ემოცია, გრძნობა და ყველაფერი ის, რაც იმპრესიონისტებმა შემოიტანეს“. (11) თითოეულ მიმდინარეობას ამოძრავებდა ხელოვნების ფილოსოფიური ჭეშმარიტების აღქმა: ის, რომ ხელოვნება არსობრივად არის X, და ყველაფერი გარდა X-სა არ არის - ან არსობრივად არ არის - ხელოვნება. ამგვარი, ყოველი მიმდინარეობა თავის ხელოვნებას განიხილავდა როგორც განახლების, მხილების, ან იმ ჭეშმარიტების აღმოჩენის იმ ნარატივს, რომელიც დაკარგული, ან მხოლოდ ბუნდოვნად გაცნობიერებული იყო. შესაბამისად, თითოეულს აძლიერებდა და ამყარებდა ისტორიის ფილოსოფია, რომელიც ისტორიის მნიშვნელობას მისი უკვე დასრულებული-მდგომარეობით საზღვრავდა, და რასაც ჭეშმარიტი ხელოვნება გამოხატავდა. თვითცნობიერების დონის მიღწევითანავე ეს ჭეშმარიტება, როგორც მოცემულობა, ვლინდება ნებისმიერ ხელოვნებაში, რომელიც კი ოდესმე არსებულა. „ამ თვალსაზრისით“, როგორც გრინბერგი ერთგან აღნიშნავს, „ხელოვნება უცვლელი რჩება“.

ამგვარად, სურათი ასეთია: ხელოვნებაში არსებობს ტრანსისტორიული არსი, ყველგან და ყოველთვის ერთი, მაგრამ ის თავის თავს მხოლოდ ისტორიის მეშვეობით ავლენს. ამას მე მხოლოდ ხმაურად აღვიქვამ, და რასაც მხოლოდ ხმაურად არ აღვიქვამ, არის ის, რომ ამ არსის იდენტიფიკაცია ხელოვნების მხოლოდ გარკვეულ სტილთან ხდება, – მონოქრომულთან, აბსტრაქტულთან, ან სხვასთან - იმგვარი დასკვნით, რომ ნებისმიერი სხვა სტილის ხელოვნება ყალბია. ამას მივყავართ ხელოვნების ისტორიის აისტორიულ წაკითხვასთან, რომელშიც, ყველანაირი ხელოვნება, თუ ჩამოვხსნით ნიღაბს, არსობრივად იგივეა, - მაგალითად, ყველა ხელოვნება არსობრივად აბსტრაქტულია, - ანდა ისტორიული შემთხვევითობაა, რომელიც არ გამოხატავს „ხელოვნება-როგორც-ხელოვნების“ არსს. შესაბამისად, კრიტიციზმი გულისხმობს ამ ნიღბებში შეღწევას მითითებული არსის მოსაპოვებლად. სამუხაროდ, ის ასევე გულისხმობდა ხელოვნების მხილებას მარცხში, ეცნო გამოცხადება. რაიმენაირი დასაბუთების მიზნით, ჰეგელმა განაცხადა, რომ ხელოვნება, ფილოსოფია და რელიგია *აბსოლუტური სულის* სამი შემადგენელია და ამგვარად, სამივე არსობრივად ერთმანეთის ტრანსფორმაციაა, ან იდენტური თემების მოდულაციებია განსხვავებული საშუალებებით. მოდერნული პერიოდის ხელოვნების კრიტიკოსების ქცევა მოწმობს, რომ ისინი თითქმის ავბედითად ადასტურებენ ამას, რამდენადაც მათი მხარდაჭერა იყო და არის ერთგვარი *auto-da-fé*, - რწმენის დაკანონება - რაც ალბათ „მანიფესტის“ ვარიანტს წარმოადგენდა თავისი შესაბამისი შედეგებით, ამოეძირკვათ ერეტიკოსების მსგავსად ყველა, ვინც კი ამ არსს არ ერთგულებდა. ერეტიკოსი ხელს უშლის ისტორიის წინსვლას. კრიტიკული მოღვაწეობის თვალსაზრისით შედეგი ისაა, რომ თუ ხელოვნების სხვადასხვა მიმდინარეობებს

არ აქვთ მანიფესტი, ხელოვნების კრიტიკოსების საქმე მისი მათ ნაცვლად წერაა. უმეტესობა გავლენიანი ჟურნალებისა – Artforum, October, the New Criterion – წარმოადგენს უამრავ, ხელოვნად გამოცემულ მანიფესტებს სახელოვნებო სამყაროს დაყოფით ხელოვნებად რა-მელსაც აქვს აზრი, და ყველა სხვა დანარჩენად. ტიპურია, რომ კრიტიკოსს, როგორც მანიფესტის მწერალს, არ შეუძლია შეაქოს ხელოვანი, რომლისაც მას სჯერა – ვთქვათ ტვომბლი – ისე, რომ არ გაკიცხოს სხვა – მაგალითად მაზერველი. მოდერნიზმი თავიდან ბოლომდე მანიფესტების ეპოქა იყო. და აი სწორედ ხელოვნების ისტორიის პოსტდისტორიული ეტაპი ხდება იმუნური მანიფესტების მიმართ, და საჭიროებს მხოლოდ კრიტიკულ პრაქტიკას.

ამის იქით კი მე უკვე ვეღარ დავეთანხმები შემდეგნაირად გაგებულ მოდერნიზმს – ხელოვნების ისტორიის დამასრულებელ ხანაში, ანუ ხელოვნების დასასრულამდე, ხელოვანები და მოაზროვნეები იბრძოდნენ რათა საბოლოოდ გაემყარებინათ ხელოვნების ფილოსოფიური ჭეშმარიტება. მათი აზრით ეს ის პრობლემაა, რომელიც მის წინარე ხელოვნების ისტორიამ სწორად ვერ გაიაზრა, რამდენადაც მას მეტ-ნაკლებად მიაჩნდა, რომ ხელოვნების ბუნება ისედაც ცნობილი იყო. სწორედ ამის გარღვევა იქცა შემოქმედებით აუცილებლობად, რაც პარადიგმადაც იქნა გააზრებული დაწყებული ჯერ კიდევ ტომას კუნის<sup>1</sup> მიერ მეცნიერების ისტორიის სისტემიზირებით თავის უზარმაზარ ნაშრომში. ვიზუალური ხელოვნების უდიდესი ტრადიციული პარადიგმა ფაქტურად მიმესხის იყო, რომელიც ხელოვნების თეორიულ მიზნებს საუკუნეების განმავლობაში საუცხოოდ ემსახურებოდა. მანვე განსაზღვრა კრიტიკის პრაქტიკაც, სრულიად განსხვავებული იმ მოდერნისტული კრიტიციზმისგან, რომელსაც ახალი პარადიგმა უნდა ეპოვა, აღმოეფხვრა რა კონკურენტული პარადიგმები. ნაგარაუდები იყო, რომ ახალი პარადიგმა მოემსახურებოდა მომავლის ხელოვნებას ისევე, როგორც მიმესხის პარადიგმა ემსახურებოდა წარსულისას. ადრეულ ორმოცდაათიანებში მარკ როდკოპ უთხრა დევიდ ჰეარს, რომ ის და მისი ტოლფასოვანი მხატვრები „ქმნიდნენ ხელოვნებას, რომელიც იცოცხლებდა ათასწლეულების მანძილზე“. (12) მნიშვნელოვანია იმის გააზრება, თუ ისტორიულად რას გულისხმობდა ეს კონცეფცია: როდკოპ არ საუბრობდა ნამუშევრებზე, რომლებიც ათასწლეულებს, დროის გამოცდას გაუძლებდნენ, არამედ იმ სტილზე, რომელმაც უნდა განსაზღვროს სახელოვნებო პროდუქცია მომდევნო ასწლეულების მანძილზე – ისევე დიდხანს, როგორც ეს მიმესხის პარადიგმა განსაზღვრა. ამ განწყობით უთხრა პიკასომ ჟილოს, რომ ის და ბრაკი „ახალი წესრიგის დამყარებას ცდილობდნენ“, (13) წესრიგის, რომელიც იგივეს გააკეთებდა ხელოვნებისთვის, რაც კლასიკური ხელოვნების კანონიკამ შეასრულა თავის დროზე, და რაც, მისი აზრით იმპრესიონისტების გამოჩენით დაინგრა. ახალი წესრიგი რომ უნივერსალური უნდა ყოფილიყო, ეს იმ ფაქტითაც დასტურდება, რომ ადრეული კუბიზმის ნიმუშები ანონიმური იყო, და აქედან გამომდინარე, ხელმოუწერლობის გამო მკვეთრად ანტი-დინდივიდუალური. რა თქმა უნდა, ეს დიდხანს არ გაგრძელებულა. მეოცე საუკუნის მანიფესტის მქონე მიმდინარეობები რამდენიმე წელი ან სულაც რამდენიმე თვე ცოცხლობდნენ, როგორც ეს ფოვიზმის შემთხვევაშია. გავლენა კი ბუნებრივია, უფრო დიდხანს გრძელდებოდა, როგორც ეს აბსტრაქტული ექსპრესიონიზმის შემთხვევაში იყო, რომელსაც დღესაც კი ჰყავს მიმდევრები. მაგრამ აღარავინ აღიარებს მას როგორც ისტორიის არსს.

1 ტომას სემუელ კუნი (1922 – 1996), ამერიკელი ფიზიკოსი, ისტორიკოსი და მეცნიერების ფილოსოფოსი. ავტორია წიგნის *მეცნიერული რევოლუციების სტრუქტურა* (1962), რომელიც ერთი მხრივ თუმცა უაღრესად საკამათო იყო, მაგრამ ამავდროულად ღრმა გავლენა იქონია როგორც აკადემიურ, ისე მოყვარულთა წრეებზე. შექმნა ტერმინი „პარადიგმის გამოცვლა“. კუნი უარყოფს პარადიგმის ზოგად, მისი აზრით არასწორ ინტერპრეტაციას, რომლის მიხედვითაც პარადიგმის შეცვლა და მეცნიერების დინამიკური წინსვლა რელატივიზმის, ანუ იმის დამამტკიცებელია, რომ ყველა სახის რწმენის სისტემა თანაბარია. კუნი საპირისპიროდ ამტკიცებს, რომ როდესაც მეცნიერულ პარადიგმას, რთული სოციალური პროცესების შედეგად, ჩაენაცვლება ახალი პარადიგმა, ის ყოველთვის უკეთესია და არა მხოლოდ განსხვავებული – 6. ყ.

მანიფესტების ეპოქისთვის არსებითი ისაა, რომ მან ფილოსოფია არტისტული შემოქმედების შუაგულში შემოიტანა. აღიარო ხელოვნება-როგორც-ხელოვნება, ნიშნავდა ფილოსოფიის აღიარებას, რომელმაც ხელოვნებას მაშინ მიანიჭა თავისუფლება, როდესაც ფილოსოფია თავად შეიცავდა ხელოვნების ტემშარიტებაზე წინასწარ განპირობებული განსაზღვრებებს, ისევე როგორც ტენდენციურად ხელახლა კითხულობდა ხელოვნების ისტორიას, როგორც ამ ფილოსოფიური ტემშარიტების აღმოჩენის შესახებ თხრობას. ამ თვალსაზრისით ჩემს კონცეფციას ბევრი საერთო აქვს ამ თეორიებთან, თუმცა მათი კრიტიკის მეთოდი ჩემი მეთოდისგან უეტველად განსხვავდება, მაგრამ განსხვავდება ისე, როგორც თავად ისინი განსხვავდებიან ერთმანეთისგან. ჩემს თეორიას მათთან საერთო ის აქვს, რომ ისინი ხელოვნების ფილოსოფიურ თეორიას ეფუძნებიან, ან უფრო სწორად თეორიას, რომლისთვისაც ხელოვნების ბუნება ფილოსოფიური პრობლემაა. ჩემი თეორიაც ხელოვნების ისტორიის წაკითხვას გულისხმობს, რომლის თანახმადაც ისტორიის შესახებ სწორი ფილოსოფიური განსჯა მხოლოდ მაშინაა შესაძლებელი, როდესაც თავად ისტორია ქმნის ამის შესაძლებლობას - და როდესაც, ასე ვთქვათ, ხელოვნების ფილოსოფიური ბუნების საკითხს თვით ხელოვნების ისტორია წამოჭრის. სწორედ აქაა განსხვავება, თუმცა მე შემძლია ეს ამკერად მხოლოდ სქემატურად წარმოვადგინო: ჩემი აზრით ხელოვნების დასასრული მდგომარეობს ხელოვნების ტემშარიტი ფილოსოფიური ბუნების გაცნობიერებაში. ეს აზრი მთლიანად ჰეგელისეულია და პასაჟი, სადაც ის ამაზე საუბრობს, ძალიან ცნობილია:

ხელოვნება თავისი უმაღლესი დანიშნულებით არის და რჩება ჩვენთვის წარსულის საგნად. ამის გამო მან ჩვენთვის დაკარგა უტყუარი ტემშარიტება და სიცოცხლე და უფრო მეტად გადაინაცვლა ჩვენს იდეებში ნაცვლად იმისა, რომ შეენარჩუნებინა თავისი ადრინდელი აუცილებლობა რეალობაში და დაეკავებინა თავისი უმაღლესი ადგილი. ის, რასაც ახლა ჩვენში ხელოვნების ნაწარმოები იწვევს, არა მხოლოდ უშუალო სიამოვნებაა, არამედ ჩვენი განსჯაცაა იმდენად, რამდენადაც ჩვენ ვიწყებთ ჩვენს ინტელექტუალურ მსჯელობას (i) ხელოვნების შინაარსისა და (ii) ხელოვნების ნაწარმოების პრემენტაციის საშუალებებზე და ორივეს შესაბამისობას ან შეუსაბამობაზე ერთმანეთთან. მაშასადამე, ხელოვნების ფილოსოფია მეტადაა საჭირო ჩვენს დროში ვიდრე იმ დროს, როცა ხელოვნება თავის თავს სრულად აკმაყოფილებდა. ხელოვნება ჩვენ გვიწვევს ინტელექტუალური განსჯისკენ და არა იმ მიზნით, რომ კვლავ ხელოვნება შევქმნა, არამედ იმისთვის, რომ ფილოსოფიურად გავიგოთ თუ რა არის ხელოვნება. (14)

„ჩვენს დროში“ ეხება იმ დღეებს, როცა ჰეგელმა უშველებელი ლექციები წაკითხა ნატიფ ხელოვნებაზე, რომელიც 1828 წელს ბერლინში დაასრულა. და მართლაც ძალიან დიდი დრო გავიდა მას შემდეგ 1984 წლამდე, როცა მე ჰეგელის დასკვნის ჩემეულ ვერსიას მივაღექე.

გარკვეულწილად შეიძლება ისეც ჩანდეს, თითქოს ხელოვნების შემდგომმა ისტორიამ ერთგვარად გააყალბა ჰეგელის წინასწარმეტყველება. უბრალოდ დაფიქრდით, რამდენი ხელოვნების ნაწარმოები და ხელოვნების რამდენი სახეობა შეიქმნა იმ დროს, რომელსაც მე, როგორც არტისტული განსხვავებების ზრდის მოწმემ, ახლახანს *მანიფესტების ეპოქა* ვუწოდე. მაგრამ შემდეგ დავსვი შეკითხვა ჩემს წინასწარმეტყველებასთან დაკავშირებით არსებულ ვითარებაზე: არის თუ არა საფუძველი ვივარაუდო, რომ ჩემს შემთხვევაშიც იგივე მოხდება, რაც ჰეგელის საოცარი განაცხადის შემთხვევაში მოხდა? რა სტატუსი ექნება ჩემს პროგნოზს, თუ მომდევნო საუკუნე-ნახევარი ისევე გაივსება სახელოვნებო მოვლენებით, როგორიც ჰეგელის შემდეგ პერიოდში მოხდა? იქნება თუ არა ის არა თუ მცდარი, არამედ სამარცხვინოდ მცდარიც კი?

მრავალი მხრიდან შეიძლება დავაკვირდეთ ჰეგელის თემისის ფალსიფიცირებას მისი მომდევნო სახელოვნებო მოვლენების ფონზე. ერთი გზაა გავაცნობიეროთ, თუ რამდენად განსხვავებული იყო ხელოვნების ისტორიის შემდგომი პერიოდი, ვთქვათ, 1828 წლიდან 1964 წლამდე. ეს მოიცავს უხუტად იმ პერიოდს, რომელიც ახლახანს დავახასიათე - ესაა

მოდერნიზმის პერიოდი, განმარტებული როგორც მანიფესტების ეპოქა. მაგრამ, რამდენად განსხვავდებოდა ყველაფერი ის რაც მოხდა, იმისგან, რასაც ჰეგელი ამბობდა რომ იქნებოდა, მას შემდეგ, რაც თითოეული მანიფესტი შეუდგა ხელოვნების ხელახალ ფილოსოფიურ განსაზღვრას? განა ნაცვლად „უშუალო სიამოვნებისა“, თითქმის მთელი ხელოვნება არ აპელირებდა არა თუ გრძობებზე, არამედ სწორედ იმაზე, რასაც ჰეგელი განსჯას უწოდებს, და ამდენად, ჩვენს ფილოსოფიურს მრწამსზე თუ რა არის ხელოვნება? ამგვარად, ხელოვნების სამყაროს სტრუქტურა შედგებოდა არა „ხელოვნების კვლავ შექმნისაგან“, არამედ მუსტად რომ ხელოვნების შექმნისგან იმ მკაფიო მიზნით, რათა ფილოსოფიურად გავიგოთ თუ რა არის ხელოვნება. ჰეგელის შემდგომი პერიოდის ფილოსოფოსებში ხელოვნების ფილოსოფიისადმი ინტერესი განსაკუთრებით უნაყოფო იყო. რა თქმა უნდა, გამონაკლისი ნიცშე და ალბათ, ჰაიდეგერი არიან, რომელმაც 1950 წელს დაწერილ „ხელოვნების ნაწარმოების წარმოშობის“ ეპილოგში აღნიშნა, რომ ვერ მეტად ადრეა იმის თქმა, რამდენად სწორია თუ მცდარი ჰეგელის მოსაზრება:

ჰეგელის ამ მტკიცებულებებში გატარებულ მსჯელობას ჩვენ გვერდს ვერ ავუვლით იმ მიზნით, რომ მას შემდეგ, რაც ჰეგელმა 1828–1829 წლებში თავისი ბოლო ლექციები წაიკითხა ესთეტიკის შესახებ ... ჩვენ ბევრი ახალი ხელოვნების ნაწარმოებისა თუ ახალი მიმდინარეობების წარმოქმნის მოწმენი გავხდით. ჰეგელი ამ შესაძლებლობას არ უარყოფდა. თუმცა კითხვა რა თქმა უნდა რჩება: არის თუ არა ხელოვნება კვლავ ის აუცილებელი და არსებითი გზა, რომელშიც ხორციელდება ჩვენი ისტორიული არსებობისათვის გადამწყვეტი ჭეშმარიტება? ან ეგებ ხელოვნება აღარ არის ამგვარი ხასიათის? (15)

ხელოვნების ფილოსოფია ჰეგელის შემდეგ შესაძლოა უნაყოფო იყო, მაგრამ ხელოვნება, რომელიც ესწრაფოდა თავისივე თავის ფილოსოფიური გააზრებისკენ გზის გარღვევას, ძალიან ნაყოფიერი აღმოჩნდა: სხვაგვარად რომ ვთქვათ, ფილოსოფიური სპეკულაციების ნაყოფიერება იგივე იყო, რაც სახელოვნებო პროდუქციის ნაყოფიერება. ჰეგელამდე ეპოქებში ამგვარი რამ საერთოდ არ მომხდარა. იყო რა თქმა უნდა, სტილების ომები, მაგალითად, მეთექვსმეტე საუკუნის იტალიაში *ნახატა* და *ფერს შორის*, ან დაახლოებით ჰეგელის დისკურსის დროის საფრანგეთში ენგრისა და დელაკრუას კოლოებს შორის. მაგრამ მოდერნისტული პერიოდის ფილოსოფიური დისპუტების ფონზე, რომელიც სახელოვნებო იმპერატივების სახელით მიმდინარეობდა, ამგვარი განსხვავებები მცირე და უმნიშვნელო იყო: ეს იყო განსხვავებები ფერწერული რეპრეზენტაციის როგორიანობის შესახებ და არა ის განსხვავებები, რომელიც დაყენებდა რეპრეზენტაციის ერთიანი წანამძღვრების შესახებ საკითხს, რადგან დისპუტის მონაწილეებისთვის ის თავისთავად ცხადი იყო. ამ საუკუნის პირველი ათწლეულის ნიუდიორკში სტილების უდიდესი ომი მიმდინარეობდა აკადემიასა და დამოუკიდებლეს შორის, რომელსაც რობერტ ჰენრი<sup>1</sup> ლიდერობდა. კამათი იყო მანერასა და შინაარსის შესახებ, მაგრამ როგორც გამჭრიახმა ხელოვნების კრიტიკოსმა 1911 წელს შტიგლიცის გალერეა 291-ში<sup>2</sup> პიკასოს გამოფენის ნახვის შემდეგ მიმოხილვაში დაწერა, „საბრალო დამოუკიდებლები თავიანთ დაფნის გვირგვინებს უნდა გაუფრთხილდნენ. ისინი უკვე მოძველდნენ და მათ მალე ვნახავთ გაერთიანებულს მოსაბეზრებლად ძველი დიზაინის

1 რობერტ ჰენრი (1865 – 1929), ამერიკელი ფერმწერი და მასწავლებელი. ის იყო წამყვანი ფიგურა ამერიკელი რეალისტების ე. წ. ურნის სკოლისა და კვუფის „რვა“, არტისტების თავისუფალი ასოციაციის ორგანიზატორი, რომელიც გამოდიოდა დიზაინის ნაციონალური აკადემიის კონსერვატიული, შემზღვეული საგამოფენო პრაქტიკის წინააღმდეგ – ნ. ყ.

2 ალფრედ შტიგლიცი (1864 –1946), ამერიკელი ფოტოგრაფი და მოდერნული ხელოვნების ხელმძღვანელი. მას დიდი დამსახურება მიუძღვის ფოტოგრაფიის ხელოვნების დარგად აღიარებაში. შტიგლიცი ასევე ცნობილია როგორც ნიუ იორკის გალერისტი, რომელმაც ბევრი გააკეთა, რათა ევროპული ავანგარდი ამერიკელი მაყურებლისთვის გაეცნო – ნ. ყ.

ეროვნულ აკადემიასთან“ (16) პიკასო მათგან გაცილებით რადიკალურად განსხვავდებოდა, ვიდრე ისინი განსხვავდებოდნენ ერთმანეთისაგან: ის განსხვავდებოდა მათგან ზუსტად ისევე, როგორც ფილოსოფია განსხვავდება ხელოვნებისაგან. მაგრამ ის განსხვავდებოდა მათისა და სიურრეალისტებისაგან ისე, როგორც ერთი ფილოსოფიური პოზიცია განსხვავდება მეორისაგან. ამგვარად, ჰეგელის განაცხადის შემდგომი ხელოვნების ისტორია შეიძლება გავიზაროთ როგორც მისი წინასწარმეტყველების დადასტურება და არა გაბათილება.

„ხელოვნების დასასრულის“ თემისი ერთდერთი შესაძლო ანალოგია შეიძლება ვიპოვოთ ალექსანდრ კოჟევის<sup>1</sup> არგუმენტში იმის შესახებ, რომ ისტორია 1806 წელს დასრულდა ნაპოლეონის გამარჯვებით *იენას ბრძოლაში*. (17) ისტორიაში ის რასაკვირველია გულისხმობდა დიდ ნარატივს, რომელზეც ჰეგელი საუბრობს თავის წიგნში ისტორიის ფილოსოფიის შესახებ და რომლის მიხედვითაც ისტორია სინამდვილეში თავისუფლების ისტორიაა და რომ არსებობს გარკვეული სტადიები ამ მიზნის მისაღწევად. კოჟევი კი იმას გულისხმობდა, რომ ნაპოლეონის გამარჯვება ფრანგული რევოლუციის ღირებულებების – თავისუფლება, თანასწორობა, ძმობა – დამკვიდრების ტრიუმფი იყო იმ არისტოკრატიული მმართველობის შუაგულში, სადაც ძალიან ცოტა თუ იყო თავისუფალი და სადაც უთანასწორობა განსაზღვრავდა საზოგადოების პოლიტიკურ სტრუქტურას. ერთი მხრივ კოჟევის თემისი სიგიჟედ მოჩანს. იმდენი რამ მოხდა იენის ბრძოლის შემდეგ: ამერიკის სამოქალაქო ომი. ორი მსოფლიო ომი, კომუნისტების აღმასვლა და დაცემა; მაგრამ კოჟევის მტკიცებით ეს ყველაფერი მხოლოდ უნივერსალური თავისუფლების დამკვიდრების ფარგლებში ხდებოდა – პროცესში, რომელმაც საბოლოოდ აფრიკაც შემოიყვანა მსოფლიო ისტორიაში. იმაში, რასაც სხვები გამანადგურებელ უარყოფად მიიჩნევდნენ, კოჟევი თავისუფლების ადამიანური ინსტიტუციების, როგორც ისტორიის მამოძრავებელი ძალის რეალიზაციის მძლავრ დადასტურებას ხედავდა.

რა თქმა უნდა, პოსტ-ჰეგელიანური ეპოქის ყველა სახის ვიზუალური ხელოვნება არ არის ფილოსოფიური იმ გაგებით, როგორითაც ეს მანიფესტების ხელოვნებაა. მრავალი მათგანი მართლაც იქმნებოდა პრინციპით, რასაც ჰეგელი „უშუალო სიამოვნებას“ უწოდებდა და რაც, ჩემი აზრით გულისხმობს სიამოვნებას, რომელიც ფილოსოფიურ თეორიასთან არ არის დაკავშირებული. მეცხრამეტე საუკუნის ხელოვნების დიდი ნაწილი - და მე განსაკუთრებით იმპრესიონისტებს ვგულისხმობ, იმ აურზაურისდა მიუხედავად, რაც მათ გამოიჩინას მოჰყვა - იწვევდა უშუალო სიამოვნების გრძნობას. ფილოსოფია არაა საჭირო იმპრესიონისტების დასაფასებლად, უბრალოდ უნდა უკუვავდოთ ის მაცდური ფილოსოფია, რომელიც ხელს უშლიდა მათ პირველ დამთვალეიერებელს დაენახა ის, რაც სინამდვილეში იყო. იმპრესიონისტული ნამუშევარი ესთეტიკურად სასიამოვნოა, რითიც ნაწილობრივ აიხსნება მისით აღფრთოვანება იმ ხალხის მიერ, ვინც ავანგარდული ხელოვნების მაინც და მაინც მომხრე არ არის, და ამით ისიც აიხსნება, თუ რატომაცაა ის ასე ძვირი: იმპრესიონიზმი ატარებს კრიტიკოსთა რისხვის ხსოვნას და ამავე დროს არის სასიამოვნოც; მათ მფლობელებს კი ანიჭებს ინტელექტუალური და კრიტიკული უპირატესობის უზარმაზარ გრძნობას. მაგრამ ფილოსოფიური პრობლემა ისაა, რომ ისტორიას არ აქვს არც მკვეთრი, სწორი კუთხეები და არც შეჩერებები. მხატვრები კიდევ დიდხანს მუშაობდნენ აბსტრაქტულ ექსპრესიონიზმში მისი დასრულების შემდეგაც, რადგან ფიქრობდნენ, რომ ის კვლავ ღირებული იყო. კუბიზმზე მეოცე საუკუნის მხატვრობის უდიდესი წილი მოდიოდა კიდევ დიდხანს მას მერეც, რაც მისი უდიდესი შემოქმედების პერიოდი დასრულდა. ხელოვნების თეორიები აზრს ანიჭებდნენ

<sup>1</sup> ალექსანდრ კოჟევი (1902 – 1968), რუსეთში დაბადებული ფრანგი ფილოსოფოსი, რომლის სემინარებმა ფილოსოფიაში უდიდესი გავლენა იქონია მე-20 საუკუნის ფრანგულ ფილოსოფიაზე, განსაკუთრებით ჰეგელიანური კონცეფტის კონტინენტალურ ფილოსოფიასთან ინტეგრაციის თვალსაზრისით. ის ევროპაერთიანების შექმნის ერთ-ერთი აქტიური ხელშემწყობია - ნ. ყ.

მოდერნისტული პერიოდის სახელოვნებო აქტივობას მას შემდეგაც კი, რაც მათ უკვე შეასრულეს თავიანთი ისტორიული როლი მანიფესტების დიალოგში. ის ფაქტი, რომ კომუნიზმი დასრულდა როგორც მსოფლიო ისტორიული მოძრაობა, არ ნიშნავს, რომ აღარ არიან კომუნისტები მსოფლიოში! საფრანგეთში ჯერ კიდევ არიან მონარქისტები, სკოციაში (ილინოისი) ნაციონალიზმი, სამხრეთ ამერიკის ჯუნგლებში ასევე კომუნისტები.

ასევე გრძელდება მოდერნისტული ფილოსოფიური ექსპერიმენტები ხელოვნებაში ხელოვნების დასასრულის შემდეგ; თითქოს მოდერნიზმი არც დასრულდებოდა, რამდენადაც ეს ამრავლად არ მოსდით მათ, ვის ფიქრებსა და შემოქმედებაში მისდამი რწმენა ჯერ კიდევ ძლიერია. თუმცა, მე ვფიქრობ, რომ ისტორიული აწმყოს ღრმა ტეშმარიტება სწორედ მანიფესტების ეპოქის დასრულებაში მდგომარეობს, რადგან მანიფესტების ხელოვნების ძირითადი წინაპირობა და არგუმენტი ფილოსოფიურად დაუცველია. მანიფესტი ხელოვნებათა შორის გამოარჩევს ხელოვნებას, რომელსაც ამკვიდრებს როგორც ტეშმარიტსა და ერთადერთს, თითქოს ამ მიმდინარეობამ, რომელსაც ეს მანიფესტი გამოხატავს ფილოსოფიურად აღმოაჩინა თუ რა არის არსობრივად ხელოვნება. მაგრამ, ჩემი ამრით, ტეშმარიტი ფილოსოფიური აღმოჩენა არის ის, რომ არცერთი ხელოვნება არაა უფრო მეტად ტეშმარიტი, ვიდრე მეორე და არც ის ერთადერთი გზა არსებობს, რომელიც განსაზღვრავს თუ როგორი უნდა იყოს ხელოვნება: ყველა ხელოვნება თანასწორია და თანაბარუფლებიანი. მენტალობა, რომელმაც თავი მანიფესტებში გამოხატა, იმ სავარაუდო ფილოსოფიური გზისკენ ესწრაფოდა, რომელიც ნამდვილ ხელოვნებას გაარჩევდა ფსევდო ხელოვნებისაგან, თითქმის ისევე, როგორც გარკვეულ ფილოსოფიურ მიმდინარეობებში იყო მგდელობები ებოვთ კრიტერიუმები, რითაც ტეშმარიტ საკითხებს ფსევდო საკითხებისგან განასხვავებდნენ. ფსევდო საკითხები ზოგჯერ მიიჩნევა ხოლმე როგორც ტეშმარიტი და გადამწყვეტი, მაგრამ რეალურად ისინი მხოლოდ ზედაპირული გრამატიკული თვალსაზრისით თუ წარმოადგენენ საკითხებს. მაგალითად, ლუდვიგ ვიტგენშტაინი თავის ლოგიკურ-ფილოსოფიურ ტრაქტატში წერს: „საკითხებისა და მტკიცებულებების უმეტესობა, რაც ფილოსოფიურ თემებზე დაწერილა, არათუ მგდარია, არამედ უაზროა. ამიტომ ჩვენ არ შეგვიძლია ამგვარ კითხვებს ვუპასუხოთ, ჩვენ შეგვიძლია მხოლოდ მათი უაზრობა დავადასტუროთ.“ (18) ეს შეხედულება საბრძოლო შეძახილად აქცია ლოგიკურ-პოზიტივისტურმა მოძრაობამ, რომელმაც ფიცი დადო ამოქირკვა ყოველგვარი მეტაფიზიკა მისი უაზრობის გამოუმუღავნების გზით. პოზიტივისტები (თუმცა არა ვიტგენშტაინი), ამტკიცებდნენ, რომ მეტაფიზიკა უაზრობაა, რადგან მისი შემოწმება შეუძლებელია. მათი თვალთახედვით ერთადერთი რაც აზრობანია, მენიერებაა, რადგან ის შემოწმებადია. რასაკვირველია, ეს ტოვებდა კითხვას თუ რა უნდა ეკეთებინა თავად ფილოსოფიას და სიმართლე იმაში მდგომარეობდა, რომ შემოწმების კრიტერიუმი მის მოხრეებს გარდუვალად უკან შემოუბრუნდა, თავად გაჰქრა რა როგორც უაზრობა. ვიტგენშტაინისთვის ფილოსოფია გაუჩინარდა, დაიტოვა რა თავის საქმიანობად მხოლოდ უაზრობის დემონსტრირება. პარალელური პოზიკია ხელოვნების საწყაროში დარჩებოდა მხოლოდ აზრობის ხელოვნებას, რადგან არსობრივად მხოლოდ ის წარმოადგენდა ხელოვნებას, კვლავ და კვლავ მონოქრომულ შავ ან თეთრ ტილოებს, მართკუთხა, ბრტყელსა და გლუვს, როგორც ედ რეინჰარდტის ჰეროიკულ ხედვაში იყო. ყველაფერი დანარჩენი არ იყო ხელოვნება და რთული იყო იმის დადგენა, რომ თუ ხელოვნება არაა, მაშინ რა იყო ის. მაგრამ მანიფესტების შეკბორის პერიოდში განცხადება, რომ რაღაც არ იყო - სინამდვილეში არ იყო - ხელოვნება, სტანდარტულ კრიტიკულ პოზას წარმოადგენდა. ჩემი სტუდენტობის ადრეულ წლებში ფილოსოფიაშიც ასევე აცხადებდნენ, რომ რაღაც არ იყო - სინამდვილეში არ იყო - ფილოსოფია. ამგვარ კრიტიკოსთაგან საუკეთესონი უშვებდნენ იმას, რომ ნიცშე

- ან პლატონი, ან ჰეგელი - უფრო პოეტები იყვნენ. მათი საუკეთესო კოლეგები ხელოვნებიდან კი უშვებდნენ, რომ რაღაც, რაც არ იყო რეალურად ხელოვნება, იყო ილუსტრაცია, ან დეკორაცია, ან რაღაც უფრო ნაკლები. „ილუსტრაციული“ და „დეკორატიული“ კრიტიკული ეპითეტები იყო მანიფესტების ეპოქის დროს.

ჩემი აზრით კითხვა, თუ რა არის ხელოვნება რეალურად და არსებითად - როგორც საპირისპირო იმისა, თუ რა არის ხელოვნება გარეგნულად და არაარსებითად - წარმოადგენდა ფილოსოფიური საკითხის არასწორად დაყენებულ ფორმას და იმ შეხედულებებით, რომელიც განვავითარე ხელოვნების დასასრულის შესახებ დაწერილ სხვადასხვა ესეებში, ვცდილობდი შემთავაზებინა თუ როგორი შეიძლება ყოფილიყო შეკითხვის ეს სწორი ფორმა. ჩემი აზრით კითხვის ფორმა ასეთია: რა ქმნის განსხვავებას ხელოვნების ნაწარმოებსა და არახელოვნებას შორის, როდესაც მათ შორის საინტერესო აღქმადი განსხვავება არ არსებობს? ამაზე დავფიქრდი 1964 წლის აპრილში *სთიებლის გალერეა შილში*, აღმოსავლეთ 74-ე ქუჩაზე, მანჰეტენზე, ენდი ვორჰოლის *Brillo Box*-ის სკულპტურების არაორდინალური გამოფენის ნახვის შემდეგ. ამ ყუთებმა, როგორც ჩანს, გადაატრიალა ყველაფერი, რაც მანიფესტების ეპოქაში ხდებოდა; მაშინ ბევრნი იყვნენ ისეთები, ვინც თქვა. რომ რაც ვორჰოლმა გააკეთა, არ იყო ხელოვნება და იმ ეპოქიდან შემორჩენილები დღესაც იგივეს იტყვიან. მაგრამ, მე დარწმუნებული ვიყავი, რომ ეს ხელოვნება იყო და ჩემთვის ამაღლევებელი და რეალურად ღრმა კითხვა კი ის იყო, თუ სად გადის მღვარი ამ ყუთებსა და სუპერმარკეტის საწყობებში დაწყობილ ყუთებს შორის, და ეს მაშინ როდესაც ვერანაირი მათ შორის არსებული განსხვავება ვერ ხსნის განსხვავებას რეალობასა და ხელოვნებას შორის. ყველა ფილოსოფიურ შეკითხვას, რომელსაც კი მე ვსვამ, აქვს ეს ფორმა: ორი, გარეგნულად ერთნაირი საგანი შეიძლება ეკუთვნოდეს განსხვავებულ, ჭეშმარიტად მნიშვნელოვანად განსხვავებულ ფილოსოფიურ კატეგორიებს. (19) ყველაზე ცნობილი მაგალითია დეკარტის პირველ მედიტაცია, რომლითაც თანამედროვე ფილოსოფიის ეპოქა იწყება და სადაც ის აღმოაჩენს, რომ არ არსებობს ის შინაგანი ნიშანი, რომლითაც სიზმარი და გამოღვიძება ერთმანეთისგან განცალკევდება. კანტე ცდილობს ახსნას განსხვავება მორალურ ქცევასა და იმას შორის, რაც გარეგნულად ძალიან ჰგავს მას, მაგრამ ნაკლებად შეესაბამება მორალურ პრინციპებს. ჰაიდეგერი აღნიშნავს, რომ არ არსებობს გარეგნული განსხვავება ავთენტურსა და არავთენტურ სიცოცხლეებს შორის, თუმცა მნიშვნელოვანი განსხვავება შეიძლება არსებობდეს თავად ავთენტურობასა და არავთენტურობას შორის. და ეს სია შეიძლება გაგრძელდეს ფილოსოფიის უკიდურეს საზღვრამდე. მეოცე საუკუნემდე შეთანხმებულად სჯეროდათ, რომ ხელოვნების ნაწარმოები როგორც ასეთი, ყოველთვის იდენტიფიცირებადი. ახლა კი ფილოსოფიური პრობლემა ის არის, აიხსნას თუ რატომ არის ის ხელოვნების ნაწარმოები. ვორჰოლის შემთხვევამ ნათლად აჩვენა, რომ არ არსებობს ხელოვნების ნაწარმოებად არსებობის რაიმე სპეციალური წესი - ის შეიძლება *Brillo Box*-ვით ან სუპის ყუთით გამოიყურებოდეს. მაგრამ ვორჰოლი ერთი-ერთია იმ არტისტებს შორის, ვინც ეს განსაკუთრებული აღმოჩენა გააკეთა. განსხვავება მუსიკასა და ხმაურს შორის, ცეკვასა და მოძრაობას შორის, ლიტერატურასა და უბრალოდ წერას შორის, ვორჰოლისეული გარღვევის თანადროულია და ყველა მიმართულებით პარალელური.

ეს ფილოსოფიური აღმოჩენები გამოვლინდა ხელოვნების ისტორიის გარკვეულ მომენტებში, და ჩემთვის გასაოცარია, რომ ხელოვნების ფილოსოფია გარკვეულწილად ხელოვნების ისტორიის მძევალი იყო იმ თვალსაზრისით, რომ ფილოსოფიური შეკითხვა ხელოვნების ბუნების შესახებ მართებული ფორმით არ შეიძლება დასმულიყო, სანამ ეს ისტორიულად შესაძლებელი არ გახდა - ანუ მანამ, სანამ *Brillo Box*-ის მსგავსი ხელოვნების ნიმუშების არსებობა ისტორიულ შესაძლებლობად არ იქცა. მანამ კი, სანამ არ იყო ამის ისტორიული

შესაძლებლობა, ის არც ფილოსოფიის საგანი იყო: ბოლოს და ბოლოს ფილოსოფოსებიც შეზღუდულები არიან იმით, რაც ისტორიულადაა შესაძლებელი. ხელოვნების ისტორიის გარკვეულ მომენტში ცნობიერებაში გაჩენილი ახალი კითხვა ნიშნავს რომ, ფილოსოფიურმა ცნობიერებამ ახალ საფეხურს მიაღწია. ეს ორ რამეს გულისხმობს. პირველი: ცნობიერების ამ გარკვეულ დონეზე მიღწევის შემდეგ ხელოვნება აღარ აგებს პასუხს საკუთარ ფილოსოფიურ განსაზღვრაზე. ეს უფრო ხელოვნების ფილოსოფოსთა საქმეა. და მეორე: აღარ არსებობს ხელოვნების ნაწარმოების აღქმის რაიმე ერთი გზა, რამდენადაც ხელოვნების ფილოსოფიური განმარტება უნდა ესადაგებოდეს ნებისმიერი სახისა და წყობის ხელოვნებას, – ედ რეინჰარდტის წმინდა ხელოვნებას, ასევე ილუსტრაციულსა და დეკორატიულს, ფიგურატიულსა და აბსტრაქტულს, ანტიკურსა და მოდერნისტულს, აღმოსავლურსა და დასავლურს, პრიმიტიულსა და არაპრიმიტიულს – რამდენადაც არ უნდა განსხვავდებოდნენ ისინი ერთმანეთისაგან. ფილოსოფიურმა განსაზღვრებამ უნდა მოიცავს ყველაფერი და ამდენად, არ გამოიცილოს არაფერი. მაგრამ ეს საბოლოოდ ნიშნავს, რომ ამიერიდან აღარ არსებობს ისტორიული მიმართულება, საითკენაც ხელოვნება შეიძლება წავიდეს. გასულ საუკუნეში ხელოვნება ილტვოდა ფილოსოფიური თვით-გაცნობიერებისაკენ, და ეს ავტომატურად გაგებული იყო იმ მნიშვნელობით, რომ ხელოვნებას უნდა შეექმნათ ხელოვნება, რომელიც ხელოვნების ფილოსოფიური არსის განსხვავდება იქნებოდა. ჩვენ ახლა შეგვიძლია დავინახოთ, რომ ეს მდღარი გაგება იყო და რომ მის უფრო ნათლად გააზრებასთან ერთად მოდის იმის გაცნობიერებაც, რომ ხელოვნების ისტორიისთვის უკვე აღარ არსებობს რაიმე მიმართულება, რომელსაც კი ის შეიძლება დაადგეს. ის შეიძლება იყოს ნებისმიერი, იმის მიხედვით თუ რა უნდათ მისგან ხელოვნებას და მათ მფარველებს.

მოდით დავუბრუნდეთ 1984–ს და მის გაკვეთილებს ორველის მიერ მის გამანადგურებელ რომანში ნაწინასწარმეტყველი მოვლენების ფონზე. შემზარავი მონოლითური სახელმწიფოები, რომელიც ორველმა იწინასწარმეტყველა, სამიდან ორ შემთხვევაში მანიფესტებიდან, და თან ყველაზე სახელგანთქმული მანიფესტებიდან მომდინარეობდა. მათ შორის მარქსისა და ენგელსის *კომუნისტური პარტიის მანიფესტიც* იყო. ფაქტობრივმა 1984 წელმა კი აჩვენა, რომ ამ დოკუმენტში ასახული ისტორიის ფილოსოფია დაიმსხვრა, და რომ ისტორია სულ უფრო და უფრო ნაკლებად განახორციელებს ისტორიულ კანონებს, რომლებიც, როგორც მარქსი *კაპიტალის* პირველი გამოცემის შესავალში წერდა, „რკინისებრი აუცილებლობით მუშაობენ გარდუვალი შედეგების მიმართულებით“. მარქსმა და ენგელსმა ისტორიის ამ „გარდუვალი შედეგის“ დახასიათებისას მისი უარყოფითი მხარეც გაითვალისწინეს, აღნიშნეს, რომ ის განთავისუფლდებოდა იმ კლასობრივი კონფლიქტისაგან, რომელიც ისტორიის წარმმართველი იყო. ისინი გრძნობდნენ, რომ კლასობრივი წინააღმდეგობების გადაჭრასთან ერთად ისტორია ერთგვარად გაჩერდებოდა და რომ პოსტ-ისტორიული პერიოდი გარკვეული თვალსაზრისით უტოპური იქნებოდა. მათ სიფრთხილით წარმოადგინეს პოსტ-ისტორიულ საზოგადოების ცხოვრების ხედვა *გერმანული იდეოლოგიის* ცნობილ პასაჟში. ნაცვლად ინდივიდებისა, რომლებიც იძულებულნი იყვნენ ჩართულიყვნენ „შრომის განსაკუთრებულ, აუცილებელ სფეროებში“, მათ დაწერეს, რომ „თითოეულს შეეძლება იშრომოს იმ დარგში, რომელიც სურს“. ეს „შესაძლებლობას მძლევს ვაკეთო დღეს ერთი და ხვალ მეორე; ვინადირო დილით, ვითევზაო შუადღით, ვმწყემსო საქონელი საღამოს, ვაკრიტიკო სადილის შემდეგ, რამდენადაც მე მიქვს გონება, იმისგან დამოუკიდებლად ვაგზდები მონადირე, მეთევზე, მწყემსი თუ კრიტიკოსი“. (20). 1963 წლის ინტერვიუში ვორპოლმა ამ საუბრო წინასწარმეტყველების სულისკვეთება ამგვარად გადმოცა: „როგორ შევიძლიათ თქვით, რომ ერთი სტილი უკეთესია მეორეზე? თქვენ უნდა შეგეძლოთ მომავალ კვირას იყოთ აბსტრაქტული ექსპრესიონისტი, ან პოპ არტისტი, ან რეალისტი იმ განცდის გარეშე,

რომ რაღაც უარყავით“. (21) ეს ძალიან ლამაზადაა ნათქვამი, და პასუხია მანიფესტების ხელოვნებაზე, რომლის წარმომადგენლებიც სხვა ხელოვნებას იმით აკრიტიკებდნენ, რომ „ეს არ იყო სწორი სტილი“. ვორჰოლი ამბობს, რომ ამას ამიერიდან აზრი აღარ აქვს: ყველა სტილი თანაბარი ღირსებისაა, არ არსებობს ერთი „უკეთესი მეორეზე“. არცაა საჭირო იმის აღნიშვნა, რომ ეს კრიტიციზმის არჩევანს ღიას ტოვებს. ეს არ ნიშნავს, რომ ყველა ხელოვნება თანაბარია და განურჩევლად კარგი. ეს მხოლოდ იმას ნიშნავს, რომ სიყუდე და სიკარგე არ განისაზღვრება სწორი სტილით, ან სწორი მანიფესტის ფარგლებში მოქცევით.

სწორედ ამას ვუწოდებ მე ხელოვნების დასასრულს, ვგულისხმობ რა გარკვეული ნარატივის დასრულებას, რომელიც ყალიბდებოდა ხელოვნების ისტორიაში საუკუნეების მანძილზე და რომელიც დასრულდა იმ კონფლიქტებისგან გათავისუფლებით, რომელიც გარდაუვალი იყო მანიფესტების ეპოქაში. რა თქმა უნდა, არსებობს კონფლიქტებისაგან თავის დაღწევის ორი გზა. ერთი გზაა რეალურად გაანადგურო, რაც არ შეესაბამება მანიფესტს. პოლიტიკურად ეს უდრის ეთნიკურ წმენდას: როცა აღარ არის ტუტსის ეთნო ჯგუფი, აღარ არის კონფლიქტი ტუტსისა და ჰუტუს ტომებს შორის; როცა აღარ არიან ბოსნიელები, აღარ არის კონფლიქტი მათსა და სერბებს შორის. მეორე გზაა სხვებთან ერთად იცხოვრო წმენდის გარეშე, ანუ როცა განსხვავებულობა ქმნის იმას, რაც ხარ – ტუტსი თუ ჰუტუ, ბოსნიელი თუ სერბი. პრობლემა ისაა, თუ როგორი პიროვნება ხარ. მორალური კრიტიციზმი მულტი-კულტურალიზმის ეპოქაშია სიცოცხლისუნარიანი ისევე, როგორც ხელოვნების კრიტიციზმი სიცოცხლისუნარიანი პლურალიზმის ეპოქაში.

რამდენად დასტურდება ჩემი ვარაუდები ხელოვნების ფაქტობრივი გამოცდილებით? აბა ირგვლივ მიმოიხედეთ. რა კარგი იქნებოდა იმის დაჯერება, რომ ისტორიული აწმყოს პლურალისტური ხელოვნების სამყარო მომავალი პოლიტიკური მოვლენების მაუწყებელია!

### შენიშვნები:

1. სამხრეთ აფრიკამ დააფინანსა თავისი პირველი ბიენალე 1995 წელს, ვენეციის პირველი ბიენალეს ასი წლის თავზე. 1993 წელს ის თავად მას შემდეგ მოიწვიეს მონაწილედ ვენეციის ბიენალეზე, რაც თავისი აუტანელი პოლიტიკური სისტემა შექმნა. მიპატიჟება ეროვნული მორალის კოდის მიხედვით იგივე მნიშვნელობისა იყო, რაც ბიენალების სპონსორობაა.
2. ამგვარ აღწერებს ნარატიულ წინადადებებს ვუწოდებ – წინადადებებს, რომლებიც აღწერენ მოვლენას უფრო გვიანდელ მოვლენასთან კავშირში, რომლის შესახებაც პირველის თანამედროვეებს არაფერი შეიძლება სცოდნოდათ. ნარატიული წინადადებების მაგალითები შეგიძლიათ ნახოთ ჩემს ისტორიის ანალიტიკური ფილოსოფიაში (Arthur Coleman Danto. *Analytical Philosophy of History*. Cambridge University. Press, London, 1965).
3. „თუ ამ საუკუნის ხელოვნების პრინციპული გარღვევა კუბიზმი იყო, ეს გარღვევა სავარაუდოდ არ მომხდარა არც *Les Femmes d'Alger* –ით და არც ანალიტიკური კუბიზმით, არამედ გრებოს ნილაბსა და გიტარას შორის თანხმობით“. (Yves-Alan Bois. *Painting as Model*. Cambridge: MIT, 1990. p.79.)
4. მე ეს შეხედულება ფილოსოფიურად წარმოვადგინე *ბანალურის გარდასახვაში* (Ar-

- thur Coleman Danto. *Transfiguration of the Commonplace*. Cambridge, MA: Harvard University, 1983. თავი 4.) და ხელოვნების ფილოსოფიურ გამოცნობაში (Arthur Coleman Danto. *The Philosophical Disenfranchisement of Art*. New York: Columbia University Press, 1986. თავი 2.)
5. და რა თქმა უნდა, ხელოვნების დასასრულამდე უამრავი გამოფენები იყო გაკეთებული.
  6. Hegel, G.W.F. *The Philosophy of History*, trans. J. Sibree. New York: Willey Book Co., 1944. გვ.99.
  7. Malevich. (The Armand Hammer Museum of Art and Culture Center, or the Hammer ... 1990. გვ. 8).
  8. Piet Mondrian. *Essay, 1937*. Modern Arts Criticism. (Detroit: Gale Research Inc., 1994), 137.
  9. Greenberg: *The Collected Essays and Criticism*. 1:37
  10. Art-as-Art. *The Selected Writings of Ad Reinhardt*. Ed. Barbara Rose. University of California Press, 1991; გვ.53.
  11. Françoise Gilot and Carleton Lake, *Life with Picasso*. New York: Avon Books; 1964. გვ.69.
  12. James E. B. Breslin. *Mark Rothko*. Chicago: University of Chicago Press, 1993. გვ.43.
  13. Françoise Gilot and Carleton Lake, *Life with Picasso*. New York: Avon Books; 1964. გვ. 70.
  14. Hegel, *Aesthetics*., 2 vols
  15. Martin Heidegger. *The Origin of the Work of Art*. Albert Hofstadter, Richard Francis Kuhn. Philosophies of Art and Beauty University of Chicago Press. Chicago, 1964, 701–703
  16. Steven Watson. *Strange bedfellows*. Abbeville Press, New York : 1991, 64.
  17. Kojève, Alexandre. *Introduction a la lecture de Hegel*. Paris: Gallimard. 1968.; *Kojève, Alexander. 1969. Introduction to the Reading of Hegel*. Translated by James H. Nichols Jr. Basic Books, N.Y., 1969.
  18. Ludwig Wittgenstein, *Tractatus Logico-Philosophicus*. London: Routledge & Megan Paul, 1933. 4.003. მოსაბეზრებელი „ფსევდო-შეკითხვა“ სტანდარტული იყო ლოგიკურ-დპოზიტივისტურ დისკურსში. როგორც იყო „ფსევდო-მტკიცება“, რომელიც გამოიწვინდა რუდოლფ კარნაპის კვლევაში „მეტაფიზიკის გაბათილება ენის ლოგიკური ანალიზით“ (Rudolf Carnap. *The Elimination of Metaphysics through Logical Analysis of Language*. Trans.by Arthur Pap. Glencoe: Free Press, 1959).
  19. ეს კონცეფტი მე განვაავითარე ნაშრომში: Arthur C. Danto. *Connections to the World: The Basic Concepts of Philosophy*. New York: Harper & Row, 1989
  20. Karl Marx and Friedrich Engels, *The German Ideology*. Edited by Robert C. Tucker. New York: W. W. Norton, 1978
  21. Gene Swensen. *What is Pop Art? Answers from Eight Painters*, Part I, ARTnews, 64. November. 1963.

## ძირითადი ნარატივები და კრიტიკული პრინციპები

ადამიანის ცხოვრება არასდროს შედგება შინაგანად დაპროგრამებული ამბების დროში განფენილი მარტივი რიგისგან, მაშინაც კი, როდესაც ის ე.წ. სტანდარტული ეპიზოდებისგან შემდგარ სტრუქტურას წარმოადგენს – მაგალითად შექსპირის „ადამიანის შვიდი ასაკი“. ბიოგრაფიას აღწერისა და წაკითხვის ღირსად შემთხვევები აქცევს, შემთხვევითი ისტორიების გადაკვეთის წერტილები, რომლებიც ქმნიან იმგვარ მოვლენებს, რომელთა წინასწარი განსაზღვრა მოვლენათა ჯაჭვის რომელიმე ნებისმიერ მონაკვეთზე შეუძლებელია. ასე ხდება, როცა ვამბობთ ხოლმე: – „დღეს თუ მომიხერხდება, ლანჩისთვის გარეთ გავალ“, ან „დაუნთაუნისკენ მიმავალმა უეცრად გადავწყვიტე წიგნების მალაზიასთან შეჩერება“. ორივე შემთხვევაში მთხრობელის ცხოვრებაში უდიდესი მნიშვნელობის რაღაც მოხდა, ის რაც არასდროს მოხდებოდა და რასაც ის ვერასდროს წარმოიდგენდა. შეიძლება ვინმემ მთხოვოს იმ ისტორიასთან ერთად, თუ როგორ გავხდი ხელოვნების კრიტიკოსი, ისიც მოვყვ, თუ ჩემი აზრით როგორ მივიდა ხელოვნება თავის დასასრულამდე და შემდეგ მკითხოს, რომ თუ პირველი ამბავი აშკარა შემთხვევითობის ელემენტს ეფუძნება და სრულიად არაპროგნოზირებადია, ყოველ შემთხვევაში ჩემი ცხოვრების ისტორიის ფარგლებში, და ამას შინაგანად ასე მოვიაზრებ, მაშ, როგორღა ვამბობ ასე დარწმუნებით, რომ ხელოვნების ამბავი დასრულდა და არავითარი შემთხვევითობა აღარაა შესაძლებელი, რათა ხელოვნების ისტორია იმ წრფივებს გაჰყვეს, რომელთა მიმართულება დღეს ისევე არაპროგნოზირებადია, როგორც ჩემი საკუთარი ისტორია. კამათი შეიძლება უფრო შორსაც წავიდეს იმის დაუწინებელი მტკიცებით, რომ ხელოვნება პარადიგმულად თითქმის არაპროგნოზირებადია, ადამიანური თავისუფლებისა და შემოქმედების სრული განსხეულებაა. პიკასომ 1905 წელს დახატა *La famille de saltimbanques*<sup>1</sup> და ვინ დაიჯერებდა თავად პიკასოს ჩათვლით, რომ ზუსტად ერთი წლის შემდეგ ის შექმნიდა *Les Demoiselles d'Avignon*-ს (*ავნიონელი ქალოშვილები*), ნამუშევარს, რომელიც 1905 წელს ჯერ კიდევ სრულიად წარმოუდგენელი იყო. ვინ წარმოიდგენდა 1955 წელს, აბსტრაქტული ექსპრესიონიზმისთვის ყველაზე მომგებიან მომენტში, რომ ის 1962 წელს საფუძვლიანად დასრულდებოდა როგორც მიმდინარეობა და მას რამე სხვა ჩაანაცვლებდა, მაგალითად პოპ არტი, რაც თუ ერთი მხრივ დასაშვები იყო, რადგან მისი ობიექტები ასე ნაცნობნი იყვნენ, მეორე მხრივ სრულიად წარმოუდგენელი ამ ობიექტების ხელოვნებად აღიარების თვალსაზრისით? იგივე მიზეზით ვინ იწინასწარმეტყველებდა ჯოტოს პერიოდში მამაჩოს ხელოვნებას? ბუნებრივია, ჯოტოს არ შეიძლებოდა გაცნობიერებული ჰქონოდა, რომ მან უკვე იპოვა ის, რის აღმოჩენასაც ჩვენ მამაჩოს დამსახურებად მივიჩნევთ. მართლაც, მას პერსპექტივის სქემის ამოცნობა რომ შეეძლებოდა, რაც უმთავრესი იყო მამაჩოს მიერ სამყაროს გამოსახვისათვის, და არ გამოეყენა ის, მაშინ ჩვენ სხვანაირად შევაფასებდით მის ნამუშევრებს. ის მხატვრული არჩევანის მაგალითი გახდებოდა, რომელიც მოიცავდა მხატვრული უარყოფის ფაქტსაც. ჯოტოს შემთხვევა პარალელურია ცინის დინასტიის ჩინელი მხატვრების ისტორიასთანაც, რომლებმაც პერსპექტივის შესახებ მისიონერი მხატვრის, მამა კასტილიონესაგან გაიგეს, მაგრამ გრძობდნენ, რომ მისი ათვისების სახელოვნებო სივრცე ჩინეთში ჯერ არ არსებობდა. ეს კი უკვე ნიშნავდა, რომ ჩინური მხატვრობის სტრუქტურა გააზრებული არჩევანის შედეგი იყო, რამდენადაც მან ალტერნატივის არსებობის შესახებ იცოდა.

<sup>1</sup>აკრომატების ოჯახი, (ფრანგ.)- ნ. ყ.

ბოლოს და ბოლოს პერსპექტივი არ იყო ისეთი ტიპის საკითხი, რომლის აღმოჩენა შეიძლება იწინასწარმეტყველოთ თუ არც იგი ის როგორც კეთდება. იყო დრო, როცა საჭირო ტექნოლოგიების ცოდნის გარეშე შეეძლოთ ეწინასწარმეტყველათ, რომ ადამიანი მთვარეზე ფეხს დადგამდა. პერსპექტივის შემთხვევაში პირიქითაა – თუ იგი რას წინასწარმეტყველებს, ის უკვე მისაწვდომი და სურვილის შემთხვევაში. როგორც კონფუციუსის ბრძნულ გამონათქვამშია, სურვილი, იყო მორალური, ეს უკვე მისკენ გადადგმული პირველი ნაბიჯია. (1) ვფიქრობ ვერავინ იტყვის, რომ ჯოტო ჩინელი მხატვრების მსგავსად უგულვებელყოფდა აღმოჩენას და ვერც იმას იტყვის, რომ ის „ნატურალიზმის მამაა“. აბსტრაქტული ექსპრესიონიზმის აღმგებების დღეებში ვინმეს რომ სცოდნოდა, რომ ერთხელაც მხატვრები სუპის ქილებსა და *Brillo Box*–ებს დახატავდნენ, ეს ცოდნა წინასწარმეტყველების დროს გამოუყენებელი დარჩებოდა მხოლოდ იმიტომ რომ, არ არსებობდა არავითარი სივრცე პოპის სტრატეგიის ნაარავი ათვისებისათვის ნიუ იორკის სახელოვნებო სკოლის მიერ. მართალია, მამერველი ჯერ კიდევ 1956 წელს იყენებდა გალუაზის დახეულ კოლოფებს თავისი კოლაჟებისთვის, მაგრამ მე თავს შევიკავებდი ამისთვის ადრეული პოპი მეწოდებინა: ის უფრო გვიანდელი მერცხილია, რომელიც სრულიად სხვა არტისტულ იმპულსებს ატარებს. მამერველს ესთეტიკურად და სენტიმენტალურად უყვარდა გალუაზ ბლუ (*Gauloises Bleu*), მაგრამ ის მისთვის პოპ არტის თვალსაზრისით სრულიად უსარგებლო აღმოჩნდა: ის პოპ არტს მისი დაწყებული საქმის დამასრულებლად ვერ ხედავდა და არც პოპ არტის შემქმნელები აღიქვამდნენ მას წინამორბედად. დევიდ ჰოკნის ადრეული ნახატები, რომელსაც თავისებურად იზრებდა ლოურენს ელოვი, როცა ტერმინ „პოპ არტს“ ქმნიდა, ერთგვარი გარეგნული გამოძახილია მამერველის გალუაზების კოლაჟებისა, რამდენადაც ჰოკნი იყენებს ალკა-ბელცერის<sup>1</sup> ლოგოს (შესაძლოა როგორც თავშესაქცევ ემბლემას გულის წვიხისა და მამასადამე ჩამწვარი გულის გამოსახატავად სურათში „ყველაზე ლამაზი ბიჭი“); მაგრამ ისინი სრულიად განსხვავებულ ისტორიულ სტრუქტურებს მიეკუთვნებიან, განსხვავებულ მნიშვნელობას ატარებენ და სხვადასხვა მიზნებს ახორციელებენ. მხატვარი, რომელიც თავის თავს უბრალოდ „ჯესს“-ს უწოდებს, პოპ არტზე არსებულ თითქმის ყველა ისტორიაში ფიგურირებს მის მიერ შექმნილი დიკთრების კომიქსების გამო, რომელსაც ის გაზეთის იუმორის რუბრიკაში აქვეყნებდა. მაგრამ როცა მას მისივე კოლაჟების პროგრამის კონტექსტში განვიხილავთ, ჩვენ ვხვდებით, რომ მისი იმპულსები ისევე შორს იყო პოპ-არტისგან, როგორც მამერველისა. ისტორიული ნათესაობა მხოლოდ გარეგნული მსგავსების საფუძველზე ვერ დამკვიდრდება, და ამ ლექციების ერთდერთი ამოცანაა გარკვეული ისტორიული სტრუქტურების ლოგიკის იდენტიფიცირება, რასაც მე ვგულისხმობ ხოლმე ამგვარი განაცხადების გაკეთებისას.

ნებისმიერ შემთხვევაში სისტემატური თანმიმდევრობის დაცვის მიზნით, მე ვალდებული ვარ გავაკეთო განმარტება: იმის მტკიცება, რომ ხელოვნება რეალურად დასრულდა, არის განაცხადი მომავლზე – არა ის, რომ ხელოვნება აღარ იქნება, არამედ ისეთი ხელოვნება იქნება, როგორცაა ხელოვნება ხელოვნების დასასრულის შემდეგ, ან როგორც უკვე ვან-კლავერ ვიდეც, *პოსტდისტორიული ხელოვნება*. მაგრამ, ჩემს პირველ სერიოზულ ფილოსოფიურ ნაშრომში *ისტორიის ანალიტიკური ფილოსოფია*, მე დავასაბუთე, რომ არსებობს

<sup>1</sup> მერცხილი (*Merzbild*) კურტ შვიტერსის, გერმანელი დადაისტი მხატვრის, პოეტის და ვაჰიმეკლის მიერ მოგონილი ტერმინია. ამ პირობითი ტერმინით ის განსაზღვრავდა თავისი კოლაჟების არტისტულ სტილს. მერცხილის სახელწოდებით მან 1919 წლიდან დაახლოებით 2000 კოლაჟი შექმნა. კოლაჟებისთვის იყენებდა ნაპოვნ საგნებს – ტრამვაის ბილიეთებს, საფოსტო მარკებს, ლუდის ეტიკეტებს, უანგიან ლურსმნებს, გაზეთის ამონაჭრებს, ქსოვილების ნაგლეჯებს. – 6. ყ.

<sup>2</sup> *Alka-Seltzer* არის ტუჩილის გამაყუჩებელი წამალი, რომელიც დოქტორ მაილის სამედიცინო კომპანიამ 1931 წელს შექმნა. – 6. ყ.

გარკვეული განაცხადები მომავალზე, რომლებიც გამოხატავენ იმას, რაც მე განვსაზღვრე როგორც ისტორიის სუბსტანციური ფილოსოფიის უკანონობა. ამგვარ განაცხადებს ჰქონდათ ტენდენცია ისე განეხილათ ისტორია, თითქოს ის ობიექტური ამბავი ყოფილიყო, რომლის მხოლოდ ნაწილია გამჟღავნებული. ხოლო ისტორიის სუბსტანციური ფილოსოფოსი კი თავის მხრივ აცხადებს პრეტენზიას ერთგვარ შემეცნებით პრივილეგიაზე – იმ მკითხველის მსგავსად, რომელსაც მოთმინება არ ჰყოფნის, ამბობს, რომ წინასწარ ნახა წიგნის დასასრული, რომ გაეგო რით დამთავრდებოდა ამბავი. ეს რასაკვირველია, უფრო წინასწარმეტყველებაა, ვიდრე წინასწარი ვარაუდი, როგორც ეს სერ კარლ პოპერმა ასე კარგად განგვიმარტა – და რა თქმა უნდა, ეს განსხვავება თავად წინასწარმეტყველება უნდა აღიაროს ყოველგვარი იმედგაცრუების გრძნობის გარეშე: მისი მტკიცებულება ეფუძნება არა რაიმე დასაბუთებულ ვარაუდს თუ რა მოხდება, არამედ ზეშთაგონებას, თუ რა როგორ დასრულდება. რა არის ჩემი განაცხადი მომავლის შესახებ, ვარაუდი თუ წინასწარმეტყველება? და რა აქცევს მას კანონიერად თუ ისტორიის სუბსტანციური ფილოსოფიები არაკანონიერია? უნდა ვთქვა, რომ დღეს, როგორც ჩანს, მე უფრო მეტ თანაგრძნობას ვამჟღავნებ ისტორიის სუბსტანციური ფილოსოფიებისადმი, ვიდრე მაშინ, როცა მაღალი პოზიტივიზმის გვიან ეტაპზე, 1965 წელს ვწერდი წიგნს; მაგრამ ეს იმიტომ, რომ ობიექტური ისტორიული სტრუქტურების არსებობა სულ უფრო სარწმუნოდ მეჩვენება – ობიექტური იმ თვალსაზრისით, რომ თუ უკვე მოყვანილ მაგალითს მოვიშველიებთ, არ არსებობდა არავითარი ობიექტური შესაძლებლობა იმისა, რომ ნამუშევრები, რომლებიც მამრველის გალუპის გვიან მიმსგავსებებს წარმოადგენდნენ, მორგებულებდნენ იმ ისტორიულ სტრუქტურას, რომელსაც თავად მამრველის ნამუშევრები მიეკუთვნებოდნენ, და არც არანაირი შესაძლებლობა იმისა, რომ ისინი მომდევნო, ანუ პოპის მიერ განსაზღვრულ ისტორიულ სტრუქტურაში განთავსდებოდნენ. წინარე ისტორიულმა სტრუქტურებმა განსაზღვრეს თავისი შესაძლებლობების დახურული მწკრივი, რომელიც გამიჯნული იყო მომდევნო სტრუქტურების შესაძლებლობებისაგან. ამდენად, ადრინდელ სტრუქტურას თითქოს ჩაენაცვლა მომდევნო – თითქოს შესაძლებლობათა მწკრივი გაიხსნა იმ სტრუქტურებისთვის, რომლებისთვისაც წინა სტრუქტურაში არ იყო ადგილი და შესაბამისად, თითქოს ორ სტრუქტურას შორის არსებობდა ერთგვარი წყვეტილობა, საკმარისად მკვეთრი წყვეტილობა, რაც ცვლილებების პერიოდში მცხოვრებ ადამიანს უჩენს შეგრძნებას რომ სამყარო – ჩვენს შემთხვევაში ხელოვნების სამყარო – დასრულდა და დაიწყო უკვე რაღაც სულ სხვა. ეს კი ნიშნავს, რომ ფილოსოფიურად არსებობს როგორც ისტორიული უწყვეტობის, ისე ისტორიული წყვეტილობის ანალიზის პრობლემა. პირველ რიგში პრობლემაა თუ რა არის უწყვეტი უწყვეტობის პერიოდში, რაც დაუყოვნებლივ წარმოშობს პასუხს, რომ ეს არის ის, რაც იცვლება როგორც კი წყვეტა ხდება და ამაზე პასუხის ერთი ბუნებრივი კანდიდატი *სტილია*. ამით მე თუმცა წინ ვუსწრებ თხრობას, მაგრამ მაინც ვიტყვი, რომ იმ არამკაფიო, ჰიპოთეტური მეთოდის მიხედვით, რომლითაც ჩემი იდეა წარმოვადგინე, იმის აღნიშვნაც კი, რომ ხელოვნება დასრულდა, უკვე იმასაც უნდა ნიშნავდეს, რომ აღარ უნდა არსებობდეს სტილის განმსაზღვრელი ობიექტური სტრუქტურაც, ან თუ გნებავთ ვთქვათ ასე – უნდა არსებობდეს ობიექტური ისტორიული სტრუქტურა, სადაც *ყველაფერი შესაძლებელია*. თუ ყველაფერი შესაძლებელია, აღარაფერს გააჩნია ისტორიის რწმუნება; ერთი მოვლენა ისევე კარგია, როგორც მეორე. ჩემი აზრით ეს არის პოსტ-ისტორიული ხელოვნების ობიექტური მდგომარეობა. აღარაფერია ჩასანაცვლებელი: ვორჰოლის ფრაზას რომ დავუბრუნდეთ, ნებისმიერს შეუძლია იყოს აბსტრაქტული ექსპრესიონისტი, პოპ არტისტი, რეალისტი, ან ნებისმიერი სხვა. და ეს თითქმის ისტორიის-დასასრულის მდგომარეობაა, რომელიც მარქსმა და ენგელსმა *გერმანულ იდეოლოგიაში* აღწერეს.

პაინრიზ ველფლინმა 1922 წელს *ხელოვნების ისტორიის პრინციპების* მეექვსე გამოცემის შესავალში, დაწერა:

ყველაზე ორიგინალურ ტალანტსაც კი არ შეუძლია გახდეს გარკვეულ საზღვრებს, რომელიც მისივე დაბადების თარიღითაა გამყარებული. ყოველთვის არაა ყველაფერი შესაძლებელი და გარკვეული მოსაზრებების მოაზრებაც განვითარების მხოლოდ გარკვეულ საფეხურებზე თუ შეიძლება. (2)

ჩემდა გასაოცრად მატისმა იგივე უთხრა ტერიადს ერთდერთი საუბრისას:

ხელოვნებათა განვითარებას მხოლოდ ინდივიდი არ განაპირობებს, არამედ აკუმულირებული ძალა, ცივილიზაცია, რომელიც წინ მიგვიძღვის. შეუძლებელია ადამიანმა უბრალოდ ყველაფერი აკეთოს. ნიჭიერ ხელოვანს არ შეუძლია მხოლოდ ის აკეთოს, რაც მოსწონს. ის არ იარსებებს თუ მხოლოდ თავის ნიჭს გამოიყენებს. ჩვენ არ ვართ იმის პატრონები რასაც ვქმნით. ეს ჩვენზე დაკისრებულია (3)

ეს დღესაც ისეთივე სიმართლეა, როგორც ყოველთვის იყო: ჩვენ ვცხოვრობთ და ვქმნით ჩაკეტილი ისტორიული პერიოდის ჰორიზონტის ფარგლებში. ზოგიერთი შემზღვევა ტექნიკური ხასიათისაა; არავის შეეძლო დაზგური ფერწერული ნამუშევრის შექმნა დაზგური ფერწერის გამოგონებამდე. ვერავინ გააკეთებდა კომპიუტერულ ხელოვნებას კომპიუტერის გამოგონებამდე. ხელოვნების დასასრულზე საუბრისას წინასწარ ვერ ამოვიცნობ იმ წარმოდგენულ ტექნოლოგიებს, რომელიც ხელოვანების განკარგულებაში მოექცევა ისეთივე შემოქმედებითი შესაძლებლობებით, როგორც დაზგური მხატვრობა და კომპიუტერია. ამას როგორ შევძლებ? ზოგიერთი შემზღვევა სტილისტურია: თქვენ რომ 1890 წელს აფრიკელი ხელოვანი ყოფილიყავით, ნიღბებისა და ფეტიშების ისეთი ფორმებით დამზადებას შეძლებდით, რომელიც ევროპელი მხატვრებისთვის მიუწვდომელი იყო, რადგან ველფლინის გაგებით შეუძლებელი იყო ევროპელ მხატვარს ნიღბები და ფეტიშებს ემზადებინა. მხატვარი შესაბამისობაში უნდა ყოფილიყო იმ შესაძლებლობების ჩაკეტილ სისტემასთან, რომელიც განსხვავდებოდა სხვა შესაძლებლობებისაგან და გამოირჩევა აფრიკელ მხატვარს დაზგური ფერწერის მხატვრობიდან მხოლოდ იმიტომ, რომ ეს ტექნოლოგია, მაგალითად ბაულის ტომისთვის 1890 წელს უცნობი იყო. დღეს შეიძლება იყო ამერიკელი ან ევროპელი ხელოვანი და აკეთებდე ნიღბებსა და ფეტიშებს, ისევე როგორც აფრიკელი მხატვარი შეიძლება პერსპექტივის მქონე პეიზაჟებს ხატავდეს. თუ 1890 წელს არსებობდა გარკვეული შემზღვევები როგორც ევროპელი, ისე აფრიკელი მხატვრებისთვის, დღეს ყველაფერი შესაძლებელია; მაგრამ ჩვენ მაინც ისევ ისტორიის ტყვეები ვართ. ჩვენ არ შეიძლება ვვქონდეს განსაკუთრებული რწმენათა სისტემა, რომელიც ხელს შეუშლის და აუკრძალავს ევროპელ მხატვრებს ნიღბებისა და ფეტიშების კეთებას; ამგვარად ჩვენ არ ვიქნებით ასეთი ევროპელები იგივე მიზეზით, რომლითაც აფრიკელიც ვერ იქნება ასეთი ევროპელი. შესაბამისად, დღეს არ არსებობს ფორმები, რომელიც იკრძალება ჩვენთვის. მაგრამ ერთადერთი რაც აკრძალულია, ეს ფორმების ის მნიშვნელობებია, რაც მათ ჰქონდათ, როდესაც ისინი იკრძალებოდნენ ჩვენთვის. ეს საზღვრები საბოლოოდ დაიკარგა. აღარ არის შემზღვევა თავისუფლების იმ იდეაზე, რომ ჩვენ არ ვართ თავისუფალნი ვიყოთ ტუსაღები!

ორივე გარემოებისას – ისტორიის დასასრული და ხელოვნების დასასრული – არსებობს თავისუფლების მდგომარეობის ორნაირი გაგება. მარქსისა და ენგელსის წარმოდგენით ადამიანი თავისუფალია იყოს ის რაც უნდა, თავისუფალია გარკვეული ისტორიული აგონიისგან, რომელიც განაწესებს, რომ ყოველ მოციქულ საფეხურზე არსებობს ავთენტური ან არა-ავთენტური ყოფიერება, რომ წინა მიუთითებს მომავალზე და შემდგომი წარსულზე.

ხელოვანებიც ხელოვნების დასასრულისას თავისუფლები არიან იყვნენ ის, რაც უნდათ რომ იყვნენ, – თავისუფლები, იყვნენ რამე, ან იყვნენ თუნდაც *ყველაფერი*, ზოგიერთი იმ მხატვარივით, რომლებსაც მაგალითისთვის მოვიყვან: ზიგმარ პოლკე, გერჰარდ რიხტერი, რომმარი ტროკელი, ბრიუს ნაუმანი, შერი ლევინი, კომარი და მელამიდი და კიდევ ბევრი სხვა, ვინც უარი თქვა უანრის საზღვრებით შემზღვრებზე – რომლებმაც უარყვეს გარკვეული *სიწმინდის* იდეალი. ისინი იმ მეცნიერებს შეესაბამებიან, რომლებიც უარს ამბობენ დისციპლინურ სიწმინდებზე და რომელთა საქმიანობასაც ისინი პროფესიული სფეროს მიერ გავლებულ სასაზღვრო ხაზის მიღმა გაჰყავს. ხელოვანები თავისუფლები არიან ისტორიული ცრურწმენისგანაც, რომელიც უბიძგებდა მათ გადახრილიყვნენ რაიმე ისტორიულად პრივილეგირებული ფორმისკენ – აბსტრაქცია ამ მხრივ, ხელოვნების ისტორიის ფილოსოფიის ყველაზე განვითარებული ფორმა – მოძველებულ წარსულ ფორმასთან – მაგალითად ნატურალიზმთან – დაპირისპირების მიზნით. მონდრიანისგან განსხვავებით მათ აღარ სჭირდებოდათ სწამდეთ, რომ მოცემული მომენტის სახელოვნებო პრაქტიკაში მხოლოდ ერთი ჭეშმარიტი ხელოვნების ფორმა არსებობს. განსხვავება მარქსისტულ წინასწარმეტყველებასა და ჩემს ვარაუდს შორის ისაა, რომ არა-განკერძოებული ადამიანის მდგომარეობა მარქსმა შორეულ ისტორიულ მომავალში მოათავსა. ჩემს შემთხვევაში ესაა *აწმყოს წინასწარმეტყველება*, რომელიც აწმყოს ხედავს ასე ვთქვათ, როგორც გამომცხადებას. ჩემი ერთადერთი განაცხადი მომავლის მიმართ კი ის არის, რომ ის დასასრულის მდგომარეობაა, ისტორიული პროცესის შევამება, რომლის სტრუქტურაც სულ უფრო ხილული ხდება. და ბოლოს, ეს ყველაფერი ჰგავს ამბის დასასრულის თვალის მიდევნებას, თუ როგორ დასრულდება ის, თუმცა ასეთი სხვაობით: ჩვენ არაფერს არ გადავახტით, არამედ ვცხოვრობდით იმ ისტორიული მიმდევრობით, რომელმაც აქამდე მოგიყვანა: ხელოვნების ამბის დასასრულთან. და განსაკუთრებით კი იმის გათვალისწინებაა საჭირო, რომ ეს რეალურად დასასრულის მდგომარეობაა და არა ეტაპი ჯერ ვერ-დანახული მომავლის გზისკენ. ეს მე მამბრუნებს ობიექტური ისტორიული სტრუქტურების საკითხთან თავისი შესაძლებლობათა და შეუძლებლობათა მწკრივით, და მის თანხმლებ სტილის საკითხთან.

ახლა კი ჩემი ამბის მოსათხრობად ვაპირებ სიტყვა *სტილი* ექსცენტრულად გამოვიყენო. ვიტყვი შემდეგნაირად: სტილი არის თვისებათა კრებული, რომელსაც ხელოვნების ნაწარმოებთა ერთობლიობა იზიარებს, მაგრამ რაც თავის მხრივ ითხოვს ფილოსოფიურად უფრო ღრმად განისაზღვროს ის, თუ რა უნდა იყოს ხელოვნების ნაწარმოები. ისტორიის ხანგრძლივი პერიოდის მანძილზე თავისთავად იგულისხმებოდა, რომ ხელოვნების ნაწარმოები, განსაკუთრებით კი ვიზუალური ხელოვნებისა, უნდა იყოს მიმეტური: მან უნდა მიბადოს გარეგნულ რეალობას, არსებულს ან შესაძლებელს. უდავოა, რომ ეს იყო ერთადერთი აუცილებელი პირობა, რამდენადაც არსებობდნენ ის მიმეტური რეპრეზენტაციები, რომლებიც არ იყვნენ ხელოვნების ნიმუშები – სარკისებური გამოსახულებები, ჩრდილები, ანარქელები წყალზე, იესოს ხელთუქმენი ანაბეჭდი ვერონიკას თავსაბურავზე, ქრისტეს სხეულის ანაბეჭდი ტურინის სუდარაზე, მარტივი კადრები ფოტოგრაფიის გამოგონების დროიდან და უამრავი სხვა რამ, რისი ჩამოთვლაც აქ არც ღირს. „იმიტაცია“ იყო სტანდარტული ფილოსოფიური პასუხი კითხვაზე თუ რა არის ხელოვნება, დაწყებული ჯერ კიდევ არისტოტელედან მეცხრამეტე საუკუნის და თუნდაც მეოცის ჩათვლით. აქედან გამომდინარე მიმესისი ჩემთვის სტილია. იმ პერიოდში, როცა ის განსაზღვრავდა თუ რა იყო ხელოვნება, სხვა სტილი არც არსებობდა. მიმესისი სტილი გახდა მოდერნიზმის გამოჩენასთან ერთადაც, ან მანიფესტების ეპოქასთან ერთად, როგორც მე მას ვუწოდებ. თითოეული მანიფესტი ესწრაფოდა ეპოქა ხელოვნების ახალი ფილოსოფიური განმარტება, გაეკეთებინა ნახტომი ხელოვნების ხელში ჩასაგდებად. და რადგანაც იმ ეპოქაში უამრავი განმარტება არსებობდა, ეს პროცესი აუცი-

ლებლად გარკვეული დოგმატიზმითა და არა-ტოლერანტობით იქნებოდა წარმართული. მიმესისი მოდერნიზმის ეპოქამდე იდეოლოგიზირებული არ გამხდარა, და ბუნებრივია ისინი, ვინც უკვე შემდგომ მიუერთდა მას, მზად იყვნენ მოდერნიზმის პარადიგმატული ნამუშევრები უარყოთ როგორც *საერთოდ-არა-ხელოვნება*. ჩემი აზრით მანიფესტების ერა მაშინ დასრულდა, როცა ფილოსოფია გამოეყო სტილს, და შეკითხვა დაისვა სწორი ფორმით: „რა არის ხელოვნება?“ ეს, უხეშად რომ ვთქვათ, დაახლოებით 1964 წელს მოხდა. ერთხელ და სამუდამოდ განისაზღვრა, რომ ხელოვნების ფილოსოფიურ განმარტებას არ მოსდევს არანაირი სტილისტური იმპერატივი, რომ ნებისმიერი რამ შეიძლება იყოს ხელოვნება, რითიც ჩვენ შევედით პერიოდში, რომელსაც მე ვუწოდებ პოსტ-ისტორიულს.

ამგვარად, ზოგადი მონახაზით, ხელოვნების ისტორიის ძირითადი ნარატივია - დასავლეთში და უკვე არა მხოლოდ დასავლეთში - იმიტაციის ხანა, რომელსაც მოჰყვება იდეოლოგიის ხანა, შემდეგ კი ჩვენი ის პოსტ-ისტორიული ხანა, რომელშიც კვალიფიკაციის თვალსაზრისით ყველაფერი ივარგებს. თითოეული პერიოდი ხელოვნების კრიტიციზმის სხვადასხვა სტრუქტურის მიერაა დახასიათებული. ტრადიციული ანუ მიმეტური პერიოდის ხელოვნების კრიტიკა ვიზუალურ ტემპარირებას ეფუძნებოდა. იდეოლოგიის ეპოქაში ხელოვნების კრიტიკის სტრუქტურა კი იმგვარია, რომლისგან თავის დახსნისკენ ვისწრაფოდით: მან თავისი ფილოსოფიური იდეა ხელოვნების რაობის შესახებ დააფუძნა გამოძრეცხავ განსხვავებაზე მის მიერ აღიარებულ ხელოვნებასა და ყველაფერ იმ დანარჩენს შორის, რაც არ არის ტემპარირებად ხელოვნება. პოსტ-ისტორიული პერიოდი აღინიშნება ხელოვნებასა და ფილოსოფიას შორის გზების გაყოფით, რაც ნიშნავს, რომ პოსტ-ისტორიული პერიოდის ხელოვნების კრიტიკა ისეთივე პლურალისტული უნდა იყოს, როგორც თავად პოსტ-ისტორიული ხელოვნება. საოცარია, რომ ეს სამნაწილიანი პერიოდიზაცია თითქმის სასწაულად ეხმიანება პეგელის უაღრესად მნიშვნელოვან პოლიტიკურ ნარატივს, რომელშიც პირველად ერთი იყო თავისუფალი, შემდეგ რამდენიმე და ბოლოს, უკვე მისსავე ეპოქაში, ყველა გაათავისუფლდა. ჩვენს ნარატივში პირველად მხოლოდ მიმესისი იყო ხელოვნება, შემდეგ უკვე რამდენიმე რამ იყო ხელოვნება, თუმცა თითოეული ცდილობდა კონკურენტის განადგურებას, და ბოლოს აშკარა გახდა, რომ აღარ არსებობს ფილოსოფიური ან სტილისტური შევიწროვებები, აღარ არსებობს განსაკუთრებული წესი თუ როგორი უნდა იყოს ხელოვნება, და ესაა აწმყო. მე ვიტყვოდი, ძირითადი ნარატივის ფინალური მომენტი. ეს არის ამბის დასასრული.

მას შემდეგ რაც ხელოვნების დასასრულის შესახებ ჩემი ნააზრევი გამოქვეყნდა, ფილოსოფოსები ხშირად ცდილობდნენ მის დებულებასთან შეკამათებას იმ ყველაფრის მოშველიებით, რასაც კი ეპიპრიული ეფუძნება, იმით, რომ ადამიანის ხელოვნების საშუალებით თვითგამოხატვისკენ მისწრაფება უშრეტია და ამ თვალსაზრისით ხელოვნება „მარადიულია“. (4) ხელოვნების მარადიულობისა და ხელოვნების დასასრულის თეზისები ერთმანეთთან შეუთავსებელი არ არის, რადგან ეს უკანასკნელი არის ამბავი ამბების შესახებ; ხელოვნების ისტორია დასავლეთში ნაწილობრივ არის ამბავი განსხვავებული ამბების შესახებ, და ნაკლებად ხელოვნების ნიმუშების დროში თანამიმდევრული გამოვლენისა. საკვებით ბუნებრივია, რომ ადამიანები თავიანთ სიხარულს თუ გაჭირვებას ცეკვასა და სიმღერაში გამოხატავენ, რომ ისინი იკამებებიან და რთავენ საცხოვრებლებს, რომ ცხოვრების მნიშვნელოვან ეტაპებს - დაბადებას, სიმწიფეს, ქორწინებას, სიკვდილს ყოველივეს აღნიშნავენ რიტუალით, რომელიც ხელოვნებას ესაზღვრება; და შეხატლოა მართალიცაა, რომ შრომის დანაწილების ნებისმიერ საფეხურზე გამოჩნდება ვიღაც, ვინც ამ ყოველივეს მოსახურებას, თავისი ბუნებრივი ნიჭიდან გამომდინარე, უზრუნველყოფს და იქცევა კიდევ ჯგუფის ხელოვნებად. შესატლოა არსებობს ხელოვნების თეორიები, რომლებიც ხსნიან თუ როგორ უნდა იყოს გააზრებული ხელოვნების მნიშვნელოვნება მოვლენათა ზოგადი მსვლელობის ფონ-

ბე. ამის შესახებ მე არაფერი მაქვს სათქმელი. ჩემი თეორია ეხება, ჰაიდეგერის სიტყვებით რომ ვთქვათ, არა „ხელოვნების ნაწარმოების საწყისებს“, არამედ ისტორიულ სტრუქტურას, ნარატიულ მოდელებს, რომლებშიც დროთა განმავლობაში შექმნილი ხელოვნების ნაწარმოებთა ერთობლიობა აყალიბებს იმ მხატვრებისა და აუდიტორიის მოტივაციებსა და დამოკიდებულებებს, რომლებმაც შეითვისეს ეს მოდელები. ჩემი თეზისი ჰგავს (მხოლოდ ჰგავს), იმ გენერაცია X-ის წარმომადგენლის განცხადებას, რომელმაც თავის თანატოლებს უთხრა, რომ მათ „არ გააჩნიათ თავისი ცხოვრების ნარატიული სტრუქტურები“ და რამდენიმეს ჩამოთვლის შემდეგ კი განმარტა, რომ „ყველა ეს ნარატიული სტრუქტურა დრომოჭმულია“.

(5) ტრადიციული რეპრეზენტაციული ხელოვნებისა და მოგვიანებით მოდერნისტული ხელოვნების ნარატიული სტრუქტურები გამოიფიტა, რადგან ისინი აღარ თამაშობდნენ აქტიურ როლს თანამედროვე ხელოვნების შექმნაში. ხელოვნება დღეს იქმნება ხელოვნების სამყაროში, რომელიც არც ერთი ძირითადი ნარატივით არ არის დასტრუქტურებული. თუმცა, რასაკვირველია, სახელოვნებო ცნობიერება იცნობს ამ ნარატივებს, მაგრამ აღარ გამოიყენებს მათ. ხელოვანები დღეს იმ ისტორიის დასასრულთან იმყოფებიან, რომელშიც ამ ნარატივებმა თავისი როლი შეასრულეს. ამიტომ ეს ხელოვანები განსხვავდებიან იმ ხელოვანებისაგან, რომელთაც მე სენტიმენტალურად წარმოვიდგენ როგორც შრომის დანაწილების ადრეულ ეტაპზე პირველად გამოჩენილ სპეციალისტებს, იმ ნიჭიერ ინდივიდებს, რომლებმაც საზოგადოების ესთეტიკური პასუხისმგებლობები აიღეს თავის თავზე: ცეკვავდნენ ქორწილებში, მღეროდნენ დაკრძალვაზე, რთავდნენ იმ სივრცეებს, რომლებშიც ტომის წევრები სულელებთან ურთიერთობდნენ.

ამით მე მიგუბრუნდები ჩემს თხრობას და ვიწყებ ხელოვნების ისტორიის პირველი უდიდესი ნარატივით, რომელიც ვაზარის ეკუთვნის და რომლის მიხედვითაც ხელოვნება ვიზუალური გარეგნობის პროგრესული დაპყრობა, იმ სტრატეგიების დაუფლება იყო, რისი საშუალებითაც სამყაროს ვიზუალური ზედაპირების ზემოქმედება ადამიანების ვიზუალურ სისტემაზე შეიძლებოდა ფერწერული ზედაპირების მეშვეობითაც განმეორებულყო. ფერწერული ზედაპირი ზუსტად ისევე ზემოქმედებდა ვიზუალურ სისტემაზე, როგორც თავად სამყაროს ვიზუალური ზედაპირები. ესაა ისტორია, რომელიც სერ ერნსტ გომბრიხმა ახსნა თავის მნიშვნელოვან ტექსტში *ხელოვნება და ილუზია*. დღეს ვაზარის წიგნი დასათაურებულია როგორც „ყველაზე გამოჩენილ მხატვართა, მოქანდაკეთა და ხურთმოძღვართა ცხოვრება“, მაგრამ თემის ეპიკურობის თვალსაზრისით, ეს ფერმწერები არიან, ვინც ისტორია შექმნეს. არქიტექტურას იოლად ვერ მივაკუთვნებთ მიმეტურ ხელოვნებებს და თუმცა შეიძლება ჩაითვალოს, რომ რენესანსული არქიტექტურა კლასიკური არქიტექტურის მიბაძვას ცდილობდა, ეს მცდარი იმიტაცია გამოვა, თუ ფერწერასა და არქიტექტურას ურთიერთპარალელურად განვთავსებთ. ამგვარი იმიტაცია უფრო ჩინური ხელოვნების ისტორიას ახასიათებს, სადაც ხელოვანები ბაძავენ ძველ ხელოვნებას, მაშინ როდესაც რენესანსი ანტიკურს ავითარებდა, ქმნიდა რა უკეთეს სურათებს, მსჯელობდა რა გარე რეალობასთან უკეთესად შეკვრების კრიტერიუმით. ეს მთლიანობაში სწორედ ის ფერწერაა, რომლისთვისაც გომბრიხისეული „კეთებისა და შეკვრების“ მოდელი მართებულია და რომელიც პროგრესს განმარტავს როგორც უკეთესად კეთებას, ვიდრე ამას წინაპრები აკეთებდნენ, კონკრეტულად კი რეალობის უკეთ „დაჭერას“ ფერწერასა თუ ნახატში. ეს მოდელი არ გამოდგება არქიტექტურისათვის, თუმცა უფრო შესაფერისია ქანდაკებისთვის (ჩელინი ამტკიცებდა, რომ ნახატი ავლენს ქანდაკების საზღვრებს და რომ ფერწერა მხოლოდ გაფერადებული ნახატია, ამდენად კი მხოლოდ ქანდაკებაა პროგრესის მატარებელი). (6) ქანდაკებას თავად აქვს ის, რისკენაც ფერწერა ისწრაფვის – სახელდობრ ის რეალურ ანუ ფიზიკურ სივრცეში მყოფი ობიექტია თავისი რეალური შუქითა და ჩრდილით. ქანდაკება აღმოჩნდა საჭირო პერსპექტივისა და ქიაროს-

კუროს აღმოსაჩენდაც, ისევე როგორც თუნდაც რაკურსისა, ფიზიოგნომიკისა ფართე გაგებით, და ანატომიისა, რასაც ილუზიის იმპერატივი ითხოვდა. თუ საწყის ღირებულებად გომბრიხის თვალსაზრისის ავიღებთ, მაშინ პროგრესი შესაძლებელი ხდება ორი კომპონენტის, ერთი, ხელით შრომისა და მეორე, ალქმის წყალობით. ეს უკანასკნელი რეპრეზენტაციულად დეკვატურობაში არსებულ სხვაობებს ავლენს და ამდენად მნიშვნელოვანია მხედველობაში მივიღოთ ის ფაქტი, რომ ალქმა ამ პერიოდში – ვთქვათ 1300-დან 1900-მდე – შედარებით მცირე ცვლილებას განიცდის, და რომ სხვაგვარად პროგრესი შეუძლებელი იქნებოდა: პროგრესი ვრცელდებოდა ვიზუალურ რეპრეზენტაციებზე, რომელიც უფრო და უფრო ემსგავსებოდა ვიზუალურ რეალობას და აქედან გამომდინარე, ფერწერთა საქმე თაობიდან თაობისთვის ხელობის გადაცემა იყო. ამ მხრივ ჩვენ არ შეგვიძლია გადავცეთ ის, თუ როგორ ვსწავლობდით ხედვას, რადგან ახალი არაფერი გვისწავლია: ალქმის სისტემა არსებითად მიულწვევლია შემეცნებისათვის. რა თქმა უნდა ჩვენ ვსწავლობთ ახალს იმის შესახებ რასაც ვხედავთ, ვსწავლობთ ახლის დანახვასაც. ამის გარეშე ისედაც ვიცით გადმოცემით, რომ ხედავთ თავისთავად ცვლილებადია, რამდენადაც ის უფრო ათვისებულია, ვიდრე დაჯერებული. აქედან გამომდინარე თეზისი, „ალქმას აქვს ისტორია“, რომელსაც ხშირად გომბრიხს მიაკუთვნებენ, საჭიროებს ფრთხილ გამოცალკევებას მისივე ტეშმარიტი თემიდან, კერძოდ თუ „რატომ აქვს რეპრეზენტაციულ ხელოვნებას ისტორია“, (რასაც ის ზოგჯერ შემოკლებით განმარტავს როგორც „რატომ აქვს ხელოვნებას ისტორია“). (7) ჩემი აზრით, ფერწერის ისტორია არის ხელოვნების კეთების ისტორია, რასაც ვამარის პერიოდში მართავდა ალქმის ტეშმარიტება, რომელიც არ იცვლებოდა ერთი პერიოდიდან მეორემდე, თუმცა კი აშკარად იცვლებოდა კეთების ხელოვნება.

გომბრიხი ხელოვნების ისტორიას მეცნიერების ისტორიასთან მიმართებით მეტისმეტად პარალელურად ხედავს, ისე, როგორც ეს მის კოლეგას და თანამემამულეს, სერ კარლ პოპერს ესმოდა. პოპერისეული ხედვით მეცნიერება შეიცავს ერთი თეორიის უარყოფას მეორის სასარგებლოდ, რამდენადაც პირველი ფალსიფიცირებულია. და ეს რიგი ფალსიფიცირებისა, უკუგდებებისა და კვლავ ფალსიფიცირებისა, ძალიან ჰგავს გომბრიხის მიერ აღწერილ რეპრეზენტაციული სქემის რიგს, რომელიც უარყოფა ვიზუალურ რეალობასთან შეკერებულობის თვალსაზრისით უფრო ადეკვატური რიგის სასარგებლოდ. ამ მხრივ, როგორც მეცნიერება ქმნის თავის ჰიპოთეზებს არა დაკვირვებებზე დაფუძნებული ინტუქციით, არამედ უფრო შემოქმედებითი ინტუქციით, რომელიც შემდეგ დაკვირვებებით გადამოწმდება, (8) ასევე ხელოვანიც, ამბობს გომბრიხი, „იწყებს არა პირადი ვიზუალური შთაბეჭდილებით, არამედ იდეით ან კონცეფტით“, (9) რაც შემდგომ რეალობის საშუალებით გადამოწმდება და მანამ წესრიგდება ნაბიჯნაბიჯ, სანამ მასთან შეკერებული არ იქნება. სახვით რეპრეზენტაციაში „კეთება წიკერებამდე იწყება“, (10) ისევე როგორც მეცნიერულ რეპრეზენტაციაში, სადაც თეორია უნდა უსწრებს დაკვირვებას. ორივე თეორეტიკოსის ინტერესი ეხება ისტორიული პროცესის, რეპრეზენტირებადს ნარატივის გზით, რასაც პოპერი ცოდნის „ზრდას“ უწოდებს.

თუმცა, განსხვავება იმაშია, რომ მეცნიერებაში რეპრეზენტაციები თავისთავად პროგრესირდებიან, თავადვე აღწევენ ადეკვატურობას და არა ალქმად რეალობასთან შეკერებულობის წყალობით, - რასთანაც შესაძლოა, საბოლოოდ ანალოგიურნიც კი არ იყვნენ - არამედ მდარობაზე ტესტების გავლის გზით. გომბრიხი ერთგან საუბრობს მარცვლეულის ყუთებზე გამოსახულ სურათებზე, რაც კოტოს თანამედროვეებს ძალიან გააოცებდა, რამდენადაც ამგვარი რამის გამოსახვა იმ დროის საუკეთესო მხატვრების ძალებს მიღმა იყო. (11) ეს დაახლოებით იგივე იქნებოდა, წმინდა ქალწულს წმინდა ლუკა რომ შებრალებოდა და თავად გამოეხატა თავისი თავი იმ ფერწერული ხის დაფაზე, რომელზედაც წმინდა ლუკას საუკეთესო შემთხვევაში მხოლოდ ხის „მსგავსების“ გადმოცემა შეეძლო. წმ. ლუკას არ შე-

ეძლო სცოდნოდა როგორ გაეკეთებინა დამაჯერებელი გამოსახულება, მაგრამ მან იცოდა თუ რა არის დამაჯერებელი: მის თვალზე არც უნდა ესწავლათ ეს. დამაჯერებელი გამო-სახულების შექმნის ხელოვნებაში ის მოისუსტებდა, მაგრამ ის ფლობდა აღქმის ისეთ „ხელოვნებას“, რომლის უნარი ოდესმე ცოტას თუ გააჩნდა. გომბრისის მოჰყავს მშვენიერი ციტატა პლატონის „დიდი ჰიპიადან“ აღქმის სიბრძნის შესახებ: „ჩვენი მოქანდაკეები ამბობენ, რომ დედალოსი ახლა რომ დაბადებულიყო და ისეთი ნამუშევრები შეექმნა, რომლითაც თავის დროზე სახელი გაითქვა, მას დასცინებდნენ“. (12) ის ადამიანები, ვინც რეინკარნირებულ დედალოსს დასცინებდა, იმათაც დასცინებდა, ვინც ამ არქაულ გამოსახულებებს დამაჯერებლად მიიჩნევდა. დაცინვის მოტივი კი ის იქნებოდა, რომ ამ პიროვნებას ჯერ ნანახი არ ჰქონდა პრაქსიტელის ნამუშევრები და არა ის, რომ მისი მხედველობით-აღქმითი სისტემა ისევე განუვითარებული იყო, როგორც დედალოსის მიმეტური ოსტატობა; ორივე ხელოვანის ნამუშევრების ნახვისას ყველა იმწამსვე და ყოველგვარი სპეციალური განათლების გარეშე შეამჩნევს განსხვავებას. მე ვფიქრობ, მეცნიერებაში არაფერია ისეთი, რაც ისეთსავე როლს თამაშობს მასში, როგორც ვიზუალური სისტემა ხელოვნებაში. ამგვარად, მეცნიერებაში უბრალოდ პროგრესი არაა, როგორც ეს ხელოვნებაშია. პროგრესი რეპრეზენტაციებშია, რომელიც არ უკავშირდება გამოცდილებას. ეს კავშირი გამოცდილებასთან მხოლოდ პერიფერიებში არსებობს. მსოფლიო მეცნიერება გვეუბნება, რომ სულაც არაა აუცილებელი სამყარო შევაჯეროთ იმ შეგრძნებებთან, რომელსაც ჩვენ ვამყვავებთ. მაგრამ სწორედ ეს იყო ვაზარისეული მხატვრობის ისტორიის მთელი არსი.

ჩემი კოლეგა რიჩარდ ვოლჰაიმის გამოთქმა რომ გამოვიყენო, ფერწერა როგორც ხელოვნება, ყოველ შემთხვევაში ვაზარის ნარატივში, წარმოადგენს უფრო და უფრო ადეკვატური გამოსახულებების შექმნის მიზნით ნასწავლი სტრატეგიების სისტემას, რომელიც უცვლელი აღქმითი კრიტერიუმით ფასდებოდა. ეს იყო ფერწერის ის მოდელი, რომელიც მოდერნისტულ ფერწერაზე ადამიანებს ათქმევინებდა, რომ ეს არაა ხელოვნება. ის მართლაც არ იყო ხელოვნება ხელოვნების ამგვარი გაგების ფარგლებში. სპონტანური პასუხი ამაზე კი შეიძლება ის იყოს, რომ მოდერნისტი მხატვრები არ დაოსტატდნენ ფერწერაში, - არ იცოდნენ ფერით როგორ ეწერათ - ან კი იცოდნენ ფერით წერა, მაგრამ მიმართავდნენ უცნობ ვიზუალურ რეალობას. ასეთი იყო ერთდერთი პასუხი აბსტრაქტულ ფერწერაზე, რომელიც საინტერესოდ ეხმიანება გომბრისის: ფერწერის რეპრეზენტაციისთვის საჭირო იყო ახალი ვიზუალური რეალობის წარმოსახვა. ეს მცდელობა კი ვაზარის მოდელის უდიდესი ძალისა და რა თქმა უნდა, მისი ყოვლისმომცველი მიმეტური წინაპირობის გამოცდა იყო. ისინი ისე ცდილობდნენ ამ მოდელის შენარჩუნებას, თითქოსდა ის მეცნიერული მოდელი ყოფილიყოს, რომელზეც იოლად უარის თქმა შეუძლებელია. ამის გამო შემდეგ უკვე უნდა მოეძებნათ ამ ხელოვნებისთვის იმის გამართლების გზები, თუ რატომ ვერ შესძლო მან ვაზარის მოდელთან მორგება. საოცარია, რომ ეს მცდელობა კრიტიციზმის ფორმით მიმდინარეობდა, რის გამოც ღირს იმ კრიტიკულ პრინციპებზე გაკვრით შეჩერება, რომელიც რეალურად ვაზარის მოდელმა წარმოშვა.

ვაზარის მხრიდან კრიტიკული ხოტბა მდგომარეობს ზოგჯერ ყოველგვარ სიცხადეს მოკლებულ მტკიცებაში, რომ ესა თუ ის ფერწერული ნამუშევარი ისე ზუსტად ემსგავსება რეალობას, რომ ადამიანმა ის შეიძლება მართლაც რეალობად აღიქვას. მაგალითად, მან *მონა ლიზას* შესახებ (ეს სურათი მას სავარაუდოდ არ ჰქონდა ნანახი) დაწერა: „ადვილად დაიჯერებდით, რომ ცხვირი თავისი მშვენიერი და ნატიფი ნესტოებით, ნამდვილი იყო. ვარდისფერი ლოყები არ ჰგავდა ფერით დაწერილს, არამედ ნამდვილი ხორცისა და სისხლისა იყო; ის, ვინც კარვად დააკვირდება ჩაღრმავებას ყელთან, დაიჯერებს, რომ ის პულსირებს“. (13) მაგრამ ვაზარი იგივე ფორმულას იყენებს ჯოტოს სადიდებლადაც: „სხვა ფიგურებს შორის“,

წერს ის ასიზის ფრესკების ციკლის შესახებ, „ის მოწყურებული კაცი, რომელიც შადრევანს დაწაფებია, მუდმივი ქების ღირსია: წყლის მგზნებარე სურვილი ისე ეფექტურად არის დახატული, რომ ადვილად იჯერებთ თითქოს რეალურ კაცს უყურებთ, რომელიც წყალს სვამს“. (14) გაიციხული კი ამ შემთხვევაში ის გამოსახულება იქნება, რომელიც ვერ ქმნის იმის დამაჯერებლობას, რომ ის უფრო ნამდვილია ვიდრე გამოსახული. და ჩვეულებისამებრ ეს შესაძლებელი ხდება მხოლოდ მაშინ, როცა ფერწერის ხელოვნება უკან ჩამოიხრება იმას, რაც ადრეულ, მის წინარე ეტაპზე იყო მოქმედი. ამასთან დაკავშირებით მე ხშირად ვიხსენიებ გვერჩინოს მშვენიერ ფერწერას, სადაც წმ. ლუკა წარმოადგენს თავისივე შექმნილ წმ. მარიამისა და ყრმის გამოსახულებას. გვერჩინოს საკმარისად კარგი ხელოვნების ისტორიკოსი იყო და იცოდა, რომ რეპრეზენტაციებს აქვთ ისტორია, და რომ წმ. ლუკას ნაკლებად სავარაუდოა სცოდნოდა როგორ შეექმნა ის უშუალო დამაჯერებლობა, რომელიც მეჩვიდმეტე საუკუნის მხატვრისთვის უკვე ხელმისაწვდომი იყო. ამგვარად, წმ. ქალწულისა და ყრმის გამოსახულება, რომელსაც წმინდა ლუკა წარმოადგენს, ამაყადაა შესრულებული გვერჩინოს მიერ ისე, როგორადაც მას არქაული სტილი ჰქონდა წარმოდგენილი. ხის დაფაზე შესრულებული ანგელოზი გვერჩინოს ფერწერაში საკმაოდ ძალდატანებითა თავისი რეალიზმით, - თითქმის კომიკური თავად გვერჩინოს ფერწერასთან შედარებისას - როცა მაყურებელი რეფლექსურად მიიწევს რათა ღვთისმშობლის სამოსს ხელი შეეხოს. მაგრამ ანგელოზს რომ სურათიდან გადმოებოდა იმ კონტრასტის გამოსავლენად, რაც წმინდა ლუკასა და გვერჩინოს შესაძლებლობებს შორის არსებობს, მაყურებლისთვის ცხადი გახდებოდა ის საზღვრები, რომელიც წმ. ლუკას უნდა გადაეღობა, რათა მიეღწია იმ მსგავსებისათვის, რომელიც სრულიად შესაბამისი იყო გვერჩინოს დროის მხატვრისათვის. ჰანს ბელტინგმა, მაგალითად, დაგვანახა თუ რამდენად უმნიშვნელოა წმინდა ქალწულის ძლიერი სახეებისთვის მათი რეპრეზენტაციული ადეკვატურობა. მაგრამ ნებისმიერ შემთხვევაში, გვერჩინოს ვადმოსახედიდან ნამდვილად ვერ ვიტყვით, რომ ჩვენ თითქმის ვხედავთ წმ. ლუკას მიერ გამოსახული წმინდა ქალწულის სუნთქვას (როგორც ამასწინათ ჩემმა ძმამ თქვა ღუან ჰანსონის მიმდევრის ნამუშევარზე, რომელიც ერთ გალერეაში ნახა). ამგვარად, ან ვაზარია უსაზღვროდ მოწყალო ჯოტოს მიმართ, ან ჯოტომ გადაღობა იმ დროისთვის მის ხელთ არსებული სქემას, რამაც განსაზღვრა მისი ეტაპის მნიშვნელობა ფერწერის პიროვნულ ისტორიაში.

მაგრამ ის კრიტიციზმი, რომელზეც მე მივუთითე, - ის რომ, მხატვრებმა არ იციან ფერით წერა, ან შოკის გამოწვევას ცდილობენ - სხვაგვარი წყობისაა. ისინი უფრო იცავენ ვაზარის მოდელს, ვიდრე მიმართავენ მას, რამდენადაც სხვა მოდელი მათ ხელთ არ აქვთ. მხატვრები არ ცდილობენ ფერით წერას და უარს ამბობენ მასზე. ისინი ერთიანად არღვევენ ფერწერის წესებს, რაც იმის ნიშანია, რომ რაღაც მნიშვნელოვანი მოხდა ხელოვნების ისტორიაში, რასთანაც ვაზარის არანაირი შეხება არ აქვს. და არც არავის აქვს შეხება, სანამ მოდერნიზმი არ გამოჩნდა, რომელსაც მიეცა ამის შესაძლებლობა.

გაცილებით მეტად, ვიდრე ნარატივის გადარჩენის ეს ძალისხმევებია, მაინტერესებს ასე ვთქვათ, ახალი რეალობის აღიარების მიზნით, ახალი ტიპის თხრობის შექმნის მცდელობები. 1912 წელს ლონდონის გრაფტონ გალერეებში გამართული პოსტიმპრესიონისტების მორე გამოფენის კატალოგის შესავალს როჯერ ფრაი<sup>1</sup> ასე იწვევს: „როცა ამ დარბაზებში ორი წლის წინ პოსტიმპრესიონისტების პირველი გამოფენა მოეწყო, ინკლისელმა საზოგადოებამ პირველად გააცნობიერა ხელოვნებაში ახალი მიმდინარეობის არსებობა, მიმდინარეობისა,

1 რობერტ ელიოტ ფრაი (1866 – 1934), ინგლისელი მხატვარი და ხელოვნების კრიტიკოსი, ბლუმსბერის ჯგუფის წევრი. იყო მისი თანადროული ფრანგული ფერწერის ქომაგი, რომელსაც შეარქვა პოსტ-იმპრესიონიზმი. ის იყო პირველი მკვლევარი, რომელმაც ბრატახელი საზოგადოება გაათვითცნობიერა მოდერნისტულ ხელოვნებაში. უპირატესობა მინიჭა ფერწერის ფორმალურ მხარეს - ნ. ყ.

რომელიც დამაბნეველი იყო იმ მიზეზით, რომ ის უკვე აღარ წარმოადგენდა ცნობილ თემებზე ვარიაციებს, არამედ გულისხმობდა როგორც დანიშნულებისა და მიზნის, ისე ხელოვნების სახვითი და პლასტიკური მეთოდების გადახედვას“. ფრაიმ აღნიშნა, რომ „ბრალდებები მოუქნელობასა და უუნარობაზე უხვად ისმოდა“ საზოგადოებიდან, „რომელიც აქ მოვიდა, რომ სურათში ყველაზე მეტად იმ უნარით აღფრთოვანებულიყო, რომლითაც მხატვარი ილუზიას ქმნის [და რომელიც] აღაშფოთა იმ ხელოვნებამ, რომელშიც ეს უნარი სრულად დაექვემდებარა გრძნობის პირდაპირ გამოხატვას“. მისი აზრით, 1912 წელს მხატვრები ამჟღავნებდნენ „მცდელობას, სახვითი და პლასტიკური ფორმებით გარკვეული სულიერი გამოცდილებები გამოეხატათ“. ამგვარად ისინი „ესწრაფვიან არა ფორმის იმიტაციას, არამედ ფორმის შექმნას; არა სიცოცხლის მიბაძვას, არამედ ცხოვრების ეკვივალენტის პოვნას. ... ფაქტობრივად ისინი მიზნად ისახვენ არა ილუზიას, არამედ რეალობას“. (15) ამგვარი განცხადება მოწმობს, რომ მნიშვნელოვანი იყო ორი საკითხის დანერგვა: ის რომ მხატვარს შეეძლო ესაბა, თუ ამას საჭიროდ თვლიდა. შესაბამისად ნამუშევარი არ იყო უბრალოდ *faute de mieux*,<sup>1</sup> და ის რომ, მხატვარი გულწრფელი იყო. ეს იმ ტიპის საკითხები იყო, რომელიც განსაკუთრებული მოხმარება არ ჰქონდა დასავლური ხელოვნების ისტორიის წინა ექვსასი წლის მანძილზე; და ამის შემდეგ ფრაიმ უნდა ეპოვა საშუალება ელიარებინა რუსოს ნამუშევარი, რომელსაც აშკარად არ შეეძლო ხატვა ამის ზოგად-ალიარებული მნიშვნელობით, მაგრამ რომელმაც დიდად აღაფრთოვანა ის მხატვრები, რომელთაც ეს ეხერხებოდათ.

წარმოდგენილია უზომოდ აღფრთოვანდე ფრაიმს მიერ ხელოვნებისთვის ახალი მოდელის მოძიების მცდელობით, რომელიც აშკარად არ იყო ვაზარის ისტორიის გაგრძელება, მაგრამ ნაკლები დამსახურება არაა ის, რომ მან დაინახა განზოგადების იმ საფეხურზე ასვლის აუცილებლობა, რაც საშუალებას მისცემდა მას კრიტიკულად გამოხმაურებოდა ორივე პერიოდის ხელოვნებას, და ევარაუდა კიდევ, რომ ორივე პერიოდში არსებობდა პრინციპები, რომელსაც ახალი ხელოვნება უფრო სრულყოფილად ახორციელებდა, ვიდრე იმ ტიპის ხელოვნება, რომელსაც, როგორც აღმოჩნდა, ეტრფოდნენ იმ რიგი მიზეზებისდა გამო, რომელიც ვაზარიმ განსაზღვრა. ტექსტის დასასრულისკენ ფრაიმ ახალ ფრანგულ მხატვრობას ახასიათებს როგორც „აშკარად კლასიკურს“. ამით ის გულისხმობს, რომ ეს მხატვრობა პასუხობს „გონების დაუინტერესებლად მგზნებარე მდგომარეობას“. და აქ აუცილებლად გაიგონებთ კანტის ესთეტიკის ექვს, მით უფრო, რომ ფრაიმს „სხეულისგან განთავისუფლებული სულის ფუნქციონირება“, გამოძახილია კანტის ფრაზის: „სრულიად თავისუფალი და წმინდა, პრაქტიკულობის ყოველგვარი მინარევის გარეშე“. ამგვარი „კლასიკური სული საერთოა ყველა საუკეთესო ფრანგული ნამუშევრისთვის, დაწყებული მეთორმეტე საუკუნიდან“, აცხადებს ფრაიმ და სახელოვნებო გრავიტაციის ცენტრი იტალიიდან საფრანგეთში გადააქვს. „მიუხედავად იმისა, რომ აქ ვერავინ იპოვის ნიკოლა პუსენის პირდაპირ რემინისცენციას, მისი სული ცოცხლდება ისეთი მხატვრის ნამუშევრებში, როგორც დერენია“. ნათელია, რომ ფრაიმს კრიტიკული პროგრამა განხვავდება ვაზარისაგან, ეხება ეს ფორმალურს, სულიერსა თუ ესთეტიკურს. მაგრამ ვაზარის მსგავსად, ის მთელი ხელოვნების ისტორიის მიმართ ერთადერთ კრიტიკულ მიდგომას ამჟღავნებს. ეს მიდგომა აღემატება ვაზარისას, რამდენადაც ფრაიმს ესთეტიკის შეეძლო, ვაზარის ილუზიონიზმთან კი არა, ფრანგი პოსტ-იმპრესიონისტების ხელოვნებასთან მორიგება. ფრაიმს აქვს მოსათხორობი ამბავი, და შესაძლოა პროგრესული ამბავიც: ფრანგი პოსტ-იმპრესიონისტებს, განსაკუთრებით მათი არა-თხრობითი ხელოვნების ხასიათიდან გამომდინარე, რაც უმთავრესად პეიზაჟებსა და ნატურმორტებში აისახება, შეეძლოთ ეპოვათ კლასიკური სულის უწმინდესი ფორმით წარმოდგენის გზა. და ხელოვნე-

1 *faute de mieux* (ფრანგ.) - უკეთესის არ ქონის პირობებში - ნ. ყ.

ბის ისტორია კი ყველაფერი იმის თანდათან ჩამოშორებაა, რაც არაარსებითია მისთვის, მაშინ როდესაც არსებითი გზას უნათებს შათ, ვინც მზადაა მის მისაღებად. ფრაი არ იყო გაუბედავი, ის ენერგიულად ცდილობდა ხელოვნების რაობის იდენტიფიცირებას კლასიციზმთან, რომელიც იმ ხელოვნებას განსაზღვრავდა, რომელსაც ის განსაკუთრებით ეტრფოდა და რაც თავისთავად აჩენს სერიოზულ პრობლემას, თუ რა უნდა გაკეთდეს იმ ხელოვნებასთან მიმართებაში, რომელიც არ არის „ფრანგული“. ფრაის შეუძლია ახსნას თუ როგორ ახერხებს ხელოვნება, რომელსაც ის თავყვანს სცემს, იყოს ხელოვნება, მიუხედავად იმისა, რომ არ ქმნის იმას, რასაც მისგან მოელიან. ამის დამტკიცება მას შეეძლო იმ არგუმენტით, რომ საბოლოო ჯამში ის, რასაც ხელოვნებისგან ელოდნენ, თავად ხელოვნებისთვისვე არ აღმოჩნდა არსებითი. თუმცა ეს დამოკიდებულება თითქმის ყველაფერს ტოვებს იმ სიბნელეში, რომელშიც ისინი ვაზარამ გადაისროლა, თუკი შათი რაიმენაირად „კლასიკურად“ გააზრება არ მოხერხდება, შესაბამისად, თუკი ის მთლიანად ესთეტიზირებული არ იქნება. ნებისმიერ შემთხვევაში, ფრაის თეორია მაინც ძლიერი კონტრ-პასუხი იყო მცდელობაზე მოდერნისტული ხელოვნება მიეჩნიათ უუნაროდ ან პერვერსიულად, და ამგვარად ის მოექცა იმ პირველი თეორეტიკოსების რიგში, რომლებიც ცდილობდნენ მოდერნიზმის ტრადიციულ ხელოვნებასთან ახალი ნარატივის საფარქვეშ დაკავშირებას.

ფრაი, კატალოგისთვის დაწერილ ესსეში, იმიტაციის არა-არსებითობას იმ ფაქტით ასაბუთებს, რომ შესაძლებელია იმგვარი ხელოვნების ნაწარმოების არსებობის დამწვავებ, რომელიც საერთოდ არ მიმართავს იმიტაციას. კანდინსკის დაშლახურება 1910 წელს აბსტრაქტული ხელოვნების გამოგონებაა, ანუ გრაფტონ გალერეებში გამოფენამდე ორი წლით ადრე. მართალია, დღეს რთულია იმის თქმა, თუ რა სისწრაფით ვრცელდებოდა ხელოვნების სიახლეები იმ წლებში, მაგრამ ფრაი ამ დროს უკვე იყენებს ტერმინს „აბსტრაქცია“. ის ზოგადად საუბრობს „მცდელობაზე უარეყოთ ბუნების ფორმებთან მსგავსება და შეექმნათ ფორმების წმინდა აბსტრაქტული ენა— ვიზუალური მუსიკა“, და აცხადებს, რომ „პიკასოს ბოლოდროინდელი ნამუშევრები“ ამის შესაძლებლობის ფაქტს ავლენენ. ფრაი არ არის დარწმუნებული რამდენად წარმატებულია ასეთი აბსტრაქცია, მაგრამ საყურადღებოა რასაც ის წერს: „ეს მხოლოდ მაშინ შეიძლება გადაწყდეს, როცა ჩვენი მგრძობიერება ამგვარი აბსტრაქტული ფორმებისადმი უფრო გამოცდილი გახდება, ვიდრე ეს დღესაა“. დაუკვირდით, რომ აღქმითი შეკვრება, რომელიც სწავლას არ საჭიროებს, ჩანაცვლდა ენის დაუფლებით, რომლის სწავლაც შესაძლებელია. გადაჭრით ვერ ვიტყვით რეალურად აითვისა თუ არა ფრაიმ ეს „ენა“; 1913 წელს კანდინსკის ფერწერის *იმპროვიზაცია 30 (კანონები)*, ნახვისას მან განაცხადა, რომ ესაა „წმინდა ვიზუალური მუსიკა. ... მე ვეღარ დავეჭვდები ამგვარი აბსტრაქტული ვიზუალური ნიშნებით გამოხატული ემოციური ექსპრესიის შესაძლებლობაში“. (16) ფრაიმ უბრალოდ უგულვებელყო ის იარაღი, რომელიც ფერწერას მისმა ფრჩხილებში ჩასმულმა ქვესათაურმა მიაწოდა.

„ენის“ კონცეფტი, რომელიც ფრაისთან შესაძლოა პოეტური მეტაფორაც იყოს, დანიელ-დპენრი კანვეილურმა, კუბიზმის ერთდერთმა პირველმა თეორეტიკოსმა, 1915 წელს თავის ტექსტში ზუსტი თეორიის სახით წამოსწია წინ: „სახვით ხელოვნებაში ვამოსახვის ახალი მანერა, ახალი „სტილი“ ხშირად თითქოს ძნელად წასაკითხია – როგორც იმპრესიონიზმი თავის დროზე და ახლა კუბიზმი: მიუხევედრი ოპტიკური იმპულსები ზოგ მაცურებელში არ აღვიძებს მესხიერების სახეებს, რამდენადაც ასოციაციები მანამ არ ფორმირდება, სანამ „ნაწერი“, რომელიც თავიდან უცნაურად გამოიყურება, არ იქცევა წესად ამგვარი სურათების ხშირი ნახვის შემდეგ, რის შემდეგაც ეს ასოციაციები საბოლოოდ ყალიბდებიან კიდევ“. (17) ალბათ შორსმჭვრეტელობაა კუბიზმზე როგორც ენაზე, ან სულაც როგორც „ნაწერზე“ ფიქრი

– ვარაუდი, სრულიად შესაფერი პოსტსტრუქტურალისტური მენტალობისთვის, რომელიც ჟაკ დერიდას *écriture*<sup>1</sup> –ის კონცეფტზე აღმოცენდა. სირთულე იმაშია, რომ კანვეილერი, როგორც ჩანს, ყველა სტილს დამწერლობის ფორმებად განიხილავს, განსაკუთრებით იმპრესიონისტულ სტილს და ამ ანალოგიით ასაბუთებს, რომ ჩვევის შედეგად კუბიზმი ისევე ნათელი გახდება ჩვენთვის, როგორც იმპრესიონიზმი. სინამდვილეში ასე არ მოხდა. მე ვფიქრობ, რომ სანამ ჩვენ ერთი მხრივ ვევეუბოდით კუბიზმს (კუბისტური პეიზაჟი, პორტრეტი, ან ნატურმორტი, რაც ჩვეულებრივი სამუშეუშო ფონდია), და სანამ აღარავის უძნელდებოდა კუბისტური სურათების „წაკითხვა“, ისინი მაინც ეწინააღმდეგებოდნენ ისეთივე გამჭვირვალენი გამხდარაყვინენ, როგორც ის ენაა, რომლით ნაწერი ჩვენთვის ახლობელია. პიკასოს მიერ შესრულებული კანვეილერის პორტრეტი მსგავსების თვალსაზრისით არაა წარმატებული, ასე ვთქვათ, ფოტოგრაფიული. ენასთან შეჩვევამ ვერ აქცია ის ბუნებრივად. ფრანსა და კანვეილერის თეორიები მართლაც წარმოსახავენ იმ ადამიანის სახეს, რომელიც რთული ენის შეუფერხებლად კითხვას დაეუფლა და აქედან გამომდინარე „წვრთნაზე“ მინიმუმბენ. თუმცა დღეს აღარავის ჭირდება გამოწვრთნა იმპრესიონისტების ტილოების წასაკითხვად: ისინი სრულიად ბუნებრივად გამოიყურებიან, რადგან სრულიად ბუნებრივნი არიან. ბოლოს და ბოლოს იმპრესიონიზმი მაინც ვაზარისეული რიგის გაგრძელებაა; მისი ინტერესია ვიზუალური გარეგნობის დამორჩილება, სინათლისა და ჩრდილის ბუნებრივი განსხვავებით.

პოსტ-იმპრესიონისტები აღარ არღვევენ კანონს, თუმცა ისინი კუბისტურ ფერწერაზე უფრო ბუნებრივად არ გამოიყურებიან. ცოდნამ მაინც ვერ შეამცირა მათსა და ვაზარის ტრადიციის მხატვრობას შორის განსხვავება. მაგრამ დასაფასებელი არიან ის პიონერი მოაზროვნეები, რომლებიც ესწრაფვოდნენ ტრადიციული ხელოვნების გადააზრებით შეემცირებინათ ეს განსხვავება და მიემართათ ის სხვა, და არა ილუზიონიზმის კრიტიკური მიმსკენ. რა თქმა უნდა, მოდერნული ხელოვნების მიღება ყოველთვის არ გულისხმობს ახალი ხელოვნების რაიმე სახის განმარტებით თეორიასთან მისი მორგების მცდელობას, როგორც ეს ვთქვათ, ფრანს და კანვეილერის ნაშრომებშია. ადამიანები ამ ხელოვნებამ გაიტაცა, არ ფიქრობდნენ რა, რომ ამის გამო მისთვის უფლებების მიმნიჭებელი თეორია უნდა შეექმნათ. ნახეთ 1905 წლის შემოდგომის სალონზე ეტა და კლარიბელ კოუნების მაშინდელი გამოხმაურება:

ჩვენ ახლა ვართ ამ სალონის ყველაზე გამაოგნებელ, ყველაზე განსაცვიფრებელ გალერეაში. ყველანაირი აღწერა, მოყოლა და კრიტიკა ერთიანად შეუძლებელი გახდა მას შემდეგ, რაც აქ წარმოსდგა ჩვენს წინაშე; მასალის გარდა მათ არაფერი ჰქონდათ საერთო ფერწერასთან: ფერების რაღაც უფორმო ნარევი: ლურჯი, წითელი, ყვითელი, მწვანე; პიგმენტების რაღაც გროვები ნედლად ეწყო ერთმანეთის გვერდით; ნაივურსა და ბარბაროსულ გართობას ჰგავდა, როდესაც ბავშვი საშობაოდ ნაჩუქარი საღებავების ყუთით თამაშობს... გალერეის ეს არჩევანი თავისი სახვითი გადახრებით, ფერების სიგჟით, გამოუთქმელი ფანტაზიით, შექმნილია იმ ადამიანების მიერ, ვინც, თუკი არ თამაშობენ რაღაც თამაშებს, უკან, სკოლაში არიან დასაბრუნებლები. (18)

ამ პასაჟში მე ყურადღებას გავამახვილებ ფრანსაზე „არაფერი ჰქონდათ საერთო ფერწერასთან“ და იმ ფაქტზე, რომ მათ გულისწყრომა ზუსტად ისევე გამოხატეს, როგორადაც ეს პოსტიმპრესიონისტების გამოყენის მნახველებს აღმოხდათ, და როგორც ეს ფრანს თავის ესსეში აღწერა. სხვათა შორის ქვევითაა ამ შოუს შესახებ კრიტიკული პროზის დამადასტურებელი ნაწყვეტი, რომელსაც ასე შემომქმედებითად გამოეხმაურა ფრანს:

მხოლოდ აღმამფთობელი განუვითარებლობა, მსგავსი იმისა საპირფარეშოს კედლებზე უხამსობებს რომ ჩხაპნიან. ნახატი უსწავლელი ბავშვის დონეზეა, ფერის გრძობა – ჩანს ლანგრის დეკორატივი მხატვრისა, მეთოდი კი იმ სკოლის მოსწავლე ბიჭის ნაირი, რომელიც თავის თითებს აფურთხებს და შემდეგ ფიქალზე იხოცავს მათ. ეს უწინარობისა და იმპოტენტური სიჩლუნგის ნამუშევრებია, პორნოგრაფიული შოუ.

1 *écriture* (ფრანგ.) - დამწერლობა - ნ. ყ.

ეს გამძვინვარებული პროზა, რომელიც ფაქტობრივად ამახინჯებს სინამდვილეს, პოეტმა ვილფრიდ სქროვენ ბლანტიმ<sup>1</sup> დაწერა იმ შოუს შესახებ, რომელშიც სემანი, ვან გოგი, მატისი და პიკასო მონაწილეობდნენ, მაგრამ ეს სტანდარტული რეფლექსი იყო იმის სათქმელად (და ის ამას ამბობს კიდევ), რომ „გამოფენა ან უკიდურესად ცუდი ხუმრობაა, ანდა თაღლითობა“. (19) 1909 წლის მიუნხენის ახალი მხატვრების ასოციაციის გამოფენის შესახებ *Münchner Neueste Nachrichten*<sup>2</sup> –ში დაიწერა: „ამ აბსურდული მხატვრობის ასახსნელად მხოლოდ ორი შესაძლებელი გზა არსებობს: შეიძლება დავასკვნათ, რომ ასოციაციის წევრები და სტუმრები ან განუკურნებელი სენით არიან დაავადებულნი, ან საქმე გვაქვს უტიფარ ბლეფთან, რომლის ავტორებიც კარგად იცნობენ ჩვენი დროის ლტოლვას სენსაციებისადმი და ცდილობენ ბუმის შექმნას“. (20) მე არ ვიცი ცხოვრობდა თუ არა ბლანტი, დები კოუნებისა თუ გერტრუდ სტაინის მსგავსად, ესთეტიკური ცნობიერების ტრანსფორმაციის პერიოდში, რათა იმ ნამუშევრებით გატაცებულიყო, რომლებმაც ის ასეთ გამძვინვარებამდე მიიყვანეს! ეჭვი მეპარება. „მე საკმარისად მოხუცი ვარ იმისთვის, რომ მახსოვდეს სამეფო აკადემიაში 1857–1858 წლებში გამოფენილი პრერაფაელიტების სურათები“, – წერდა ის. ხოლო გრაფტონ გალერების გამოფენა კი ნახევარი საუკუნის შემდეგ მიუწყო. არც ისაა ჩემთვის ცხადი, იყო თუ არა კოუნების ტრანსფორმაცია ფერწერის შესახებ ახლებური აზროვნება შედეგი, რომლის განვითარებასაც ფრთხილად შეეცადა. ისინი უბრალოდ მარტივად შეეწყვენენ ახალ არტისტულ რეალობას, უარყვეს რა თეორიები, რომლებიც პირველ ყოვლისა ამ ნამუშევრების, როგორც ფერწერის, დისკვალიფიკაციას ახდენდნენ, და ამ თეორიების ახალი თეორიებით ყოველგვარი ჩანაცვლების გარეშე ისწავლეს ნამუშევრებზე ესთეტიკური რეაგირება. ყოველთვისაა შესაძლებელი ამგვარი დარღვევლირება, გრძნობიერი და გამჭრიახი რეაგირების სწავლა ის ნამუშევრებზე, რომლის მიმართაც საგანგებო გამოცდილებაა კი არ ვაქვს. მათთვის, ვისი ურთიერთობაც ხელოვნებასთან ამგვარი სახისაა, თეორია ხელოვნების დასასრულის შესახებ ბევრს არაფერს ნიშნავს: აგრძელებ თეორიის დახმარების გარეშე მორგებასა და რეაგირებას ყველაფერზე, რაც კი რამ გვერდზე ჩაივლის. 1980–იან წლებში ბევრი აგროვებდა ხელოვნებას, რადგან ეს ხელოვნება არანაირ განმარტებებს არ საჭიროებდა იმ თვალსაზრისით, თუ რა აქცევდა მას ხელოვნებად, ან რატომ იყო ის მნიშვნელოვანი.

რაღაც დონეზე ფრთხილად და კანვეილერიც ამ ყაიდისა უნდა ყოფილიყვნენ, რეაგირებდნენ რა, ასე ვთქვათ, პრეთეორიულად იმ ნამუშევარზე, რომელიც მათზე დიდ შთაბეჭდილებას ახდენდა როგორც მძლავრი და მნიშვნელოვანი მაშინაც კი, თუ ის არღვევდა ყველა მათ მიერ გაზიარებულ პრინციპს. ამ მხრივ იმ მხატვრებსაც, რომლებიც ასეთ ხელოვნებას ქმნიდნენ, სავარაუდოდ, ნათლად არც ჰქონდათ წარმოდგენილი თუ რა იქნებოდნენ ისინი მომავალში, ან რატომ ქმნიდნენ ნამუშევრებს, რომლებიც ისეთ მკვეთრ ცვლილებებს გამოიწვევდნენ, როგორც მე ზევით აღწერე. ჩვენმა ორმა თეორეტიკოსმა საკუთარ თავზე აიღო გამოცდილებაში არსებული სიცარიელის შევსება, რათა აეხსნათ ხელოვნებისა და აუდიტორიისთვის თუ რა ხდებოდა და გემი უნდა მიეცათ ახალი ნარატიული მოდელისათვის. ორივე შემთხვევაში მე მეჩვენება, რომ ისინი ცდილობდნენ განსხვავებების შერბილებას. კანვეილერის შემთხვევაში ეს მხოლოდ წერის ახალ ფორმასთან შეჩვევაში გამოიხატებოდა იმ განმარტების გარეშე, თუ რაში მდგომარეობდა ახალი ფორმის საჭიროება; ფრთხილად შემთხვევაში კი მთავარი იყო უწყვეტობის დემონსტრირება დერენისა და პიკასოს მიერ შექმნილსა და პუსენის შექმნილს შორის და კვლავ იმის განმარტების გარეშე, თუ რატომ არ განიცდიდა პუსენი თავის დროზე იმ წინააღმდეგობას, რასაც ეს მხატვრები განიცდიდნენ. მე ვფიქრობ მათ უნდა ეთქვას, რომ უფრო ადრეული ფერწერის მიმეტური თვისებები ნიღბავდნენ იმას,

1 ვილფრიდ სქროვენ ბლანტი (1740–1922), ინგლისელი პოეტი და მწერალი – ნ. ყ.

2 მიუნხენის უახლესი ამბები (გერმ.) – გაზეთი, რომელიც კერძონაში გამოდიოდა 1848–1945 წლებში – ნ. ყ.

რაც ჭეშმარიტი იყო მასში და რაც ჭეშმარიტებად დარჩა ახალ ხელოვნებაშიც, მიუხედავად იმისა რომ მას მიმესხის ნიღაბი უკვე ჩამოხსნილი ჰქონდა. ახალი ხელოვნება თითქოს შეიქმნა გამორიცხვის მეთოდით - მიმესხის გამორიცხვით, ან მისი იმ ზღვარამდე დეფორმაციით, რომელიც თითქოს უკვე სცილდებოდა ხელოვნების ზღვარს. ჩემი აზრით, არც ფრეი და არც კანვეილერი არ იყვნენ მზად იმის სათქმელად, რომ ახალი ხელოვნება მართლა ახალი იყო, ან ახლებურად ახალი. ერთადერთი მოაზროვნე, რომელიც ხედვის ამ დონემდე ავიდა, კლემენტ გრინბერგი იყო, რომელსაც ცალკე თავი მიეძღვნება. საინტერესოა, რომ როცა გრინბერგმა მოდერნიზმი ფილოსოფიური ცნობიერების დონეს მიუახლოვა, ის უკვე თითქმის დასრულებული იყო როგორც მოვლენა ვიზუალური ხელოვნების დიად ნარატივში. მოდერნიზმი კი ისე დასრულდა, რომ გრინბერგისთვის მასში ადგილი არ აღმოჩნდა.

### შენიშვნები

1. „მოძღვარმა თქვა: განა სულგრძელობა ასე შორსაა ჩვენგან? თუ ჩვენ მართლა გვინდოდა სულგრძელობა, უნდა დაგვენახა, რომ ის ჩვენს გვერდით იყო“ (*Analects of Confucius*. Trans. Arthur Waley. New York, book 7, no 29).
2. Heinrich Wölfflin. *Principles of Art History: the Problem of the Development of Style in Later Art*, M. D. Hottinger (trans.), Mineola, N.Y.: Dover (1950).
3. Henri Matisse. *Statements to Teriade, 1929-1930, in Matisse on Art*, trans. Jack Flam (London: Phaidon, 1972), 58. 2).
4. ჯოზეფ მარგოლისმა „ხელოვნების უსასრულო მომავალში“ სცადა დაესაბუთებინა, რომ „წარსული“ და „მომავალი“ ეკუთვნის ნარატივებს, რომლებიც „კონსტრუქციები“ არიან, და აქედან გამომდინარე არა თავად ხელოვნებებს. მაგრამ ეს იმის მტკიცების ტოლფასია, რომ ხელოვნება მარადიულია და მას არ შეუძლია ჰქონდეს დასაწყისი, რამდენადაც დასაწყისი ნარატივებს ეკუთვნის. მე ვეცადე შევწინააღმდეგებოდი მის შეხედულებებს ჩემს წერილში „ნარატივები და უსასრულობანი: პასუხი მარგოლისს“, (*The End of Art and Beyond*. Humanities Press, 1996).
5. Steve Lohr. „No More McJobs for Mr. X.“, *New York Times*, 29 May 1994, sec. 9, p. 2
6. John Pope-Hennessy. *Cellini*. New York; Abbeville Press, 1985, p. 37.
7. Ernst Gombrich. *Art and Illusion: A Study in the Psychology of Pictorial Representation*. Princeton University Press. 1956. p.314, 388.
8. K. R. Popper, *The Logic of Scientific Discovery*. New York: Basic Books. 1959
9. Ernst Gombrich. *Art and Illusion*, 73.
10. Ibid., 116
11. Ibid., 8
12. Ibid., 116
13. Giorgio Vasari. *Lives of the Most Eminent Painters, Sculptors and Architects*. translation by Mrs. J. Foster. London: Bell and Daldy, 1868;. 2:384.
14. Ibid., 1:98

15. Roger Fry. „The French Post-Impressionists.” *Vision and Design*. Pelican Books: 1937. P.194.
16. როჯერ ფრაის ციტატა Richard Cork. *A Bitter Truth: Avant-Garde, Art and the Great War*. New Haven. Yale. University Press, 1994. p.18
17. დანიელდჰენრი კანვეილერის ციტატა – Yve-Alain Bois. *Painting as Model*. 95
18. Brenda Richardson. *Dr. Claribel & Miss Etta*. The Cone Collection of the Baltimore Museum of Art. 1985. p.89
19. Wilfrid Scawen Blunt, *My Diaries*, Being a Personal Narrative of Events. 1888-1914, London: Secker 1919-1920. 2:743
20. Bruce Altshuler. *The Avant-Garde in Exhibition: New Art in the 20th Century*. Harry N. Abrams, 1994. p.45

## მოდერნიზმი და წმინდა ხელოვნების კრიტიკა: კლემენტ გრინბერგის ისტორიული თვალსაზრისი

ალლის რიგლი<sup>1</sup>, 1893 წელს გამოცემულ *სტილის პრობლემების* შესავალ გვერდებზე იყენებს უფლებას გამოთქვას ვარაუდი, რომ ნაწილ მკითხველს გაუჩნდება გარკვეული უნდობლობა ამრისადმი, რომ ორნამენტს აქვს ისტორია და აქვე ხსნის თუ როგორ იყო გაგებული ისტორიის ქონის კონცეფტი ხელოვნების ისტორიკოსთა წრეებში ერთი საუკუნით ადრე. ფერწერა, როგორც მიმეტური რეპრეზენტაციის ხელოვნება, იყო პარადიგმა, რომელსაც ჰქონდა ისტორია. ამდენად ფერწერის ისტორია შეიძლებოდა გააზრებულიყო როგორც რეპრეზენტაციული შესაბამისობის შიდა განვითარება. მხატვრები უფრო და უფრო აუმჯობესებდნენ ვიზუალური გარეგნობის რეპრეზენტაციას იმგვარი ვიზუალური საფარველის კონსტრუირებით, რომელიც რეალურად არსებულს შეესაბამებოდა; ამ პერსპექტივიდან კი მხატვრული რეპრეზენტაციის თანმიმდევრობაში განვითარების ერთგვარი ასიმეტრია შეინიშნება, მაგალითად, ჩიმაბუესა და ჯოტოდან (ვაზარის საზღვრებში რომ დავერჩეთ), მიქელანჯელოს, ლეონარდოსა და რაფაელამდე. იმის დაუშვებლობამ, რომ ორნამენტს შესაძლებელია, რიგლის მკაფიო განსაზღვრებით, „პროგრესული განვითარება“ ჰქონდეს, (1) რიგლის აზრით მისი აუდიტორიის „პარალიზება“ მოჰყვა იმ თეზისიდან გამომდინარე, რომლის საპირისპიროდაც ის დაულალავად პაექრობს თავის წიგნში; ესაა თეზისი „ხელოვნების წარმოშობის მატერიალისტური ინტერპრეტაციის“ შესახებ, რომელიც გოდფრიდ ზემპერის ნაშრომებიდან მომდინარეობს. მატერიალისტი ორნამენტს პირველ ყოვლისა განიხილავს როგორც ზედაპირის უშუალო დეკორაციას, რომელიც პირდაპირ მიმართებაშია და გამომდინარეობს ადამიანის გარკვეული მატერიალური მოთხოვნილებებიდან, განსაკუთრებით სამოსიდან და საცხოვრებელიდან, თავშესაფრიდან; ორივე კი დაკავშირებულია ქსოვასთან. ორნამენტი მომდინარეობს ქსოვილისა და წნული ნაწარმის ქვემოთდდა-ზემოთ, შიგნითდდა-გარეთ, ჯვარედინად და ზიგზაგისებურად დაწვისა და ქსოვისგან, როცა ადამიანები იმზადებდნენ სამოსს თუ ავლებდნენ ღობეებს. შედეგად, მარტივი და უნივერსალური ხასიათის გამო ორნამენტს ისტორიის ქონის უფრო მცირე შესაძლებლობა უნდა ჰქონდეს, ვიდრე ვთქვათ, რეპროდუცირებას, ან, რაც უფრო საკამათოა, აღქმას. რიგლი კი თავს ვალდებულია თვლიდა სწორედ ეს მოდელი დაენგრია პროგრესული განვითარების შესაძლებლობის დაფუძნების სასარგებლოდ; ეს კი ნიშნავს, რომ ორნამენტის სტილთა რიგების მოგვიანო სტადიები, ფერწერის მსგავსად და ზუსტად ისეთივე არტისტული მიზნების მისაღწევად, წინარე სტადიებზე უფრო შორს მიდიან, ხოლო ეს წინარეები კი ამ მოგვიანო სტადიებს განმარტავენ. ეს იყო ფერწერის იმ „პროგრესული განვითარების“ პარალელური სტრუქტურა, რის გამოვლენასაც ერნსტ გომბრინგი მეტ-ნაკლები წარმატებით „კეთებისა და შესატყვისობის“ მექანიზმის საშუალებით ესწრაფოდა და რაც პროგრესად განისაზღვრა მხოლოდ იმიტომ, რომ მოგვიანო ისტორიულ მოღვაწეებს შეეძლოთ თავიანთი რეპრეზენტაციების შედარება იმ წინამორბედების ნი-

<sup>1</sup> ალოზ რიგლი (1858 – 1905), ავსტრიელი ხელოვნების ისტორიკოსი, ვენის ხელოვნების ისტორიის სკოლის წარმომადგენელი. წამყვანი ფიგურა, რომელმაც ხელოვნების ისტორია აქცია დამოუკიდებელ აკადემიურ დისციპლინად. იყო ფორმალიზმის ყველაზე გავლენიანი წარმომადგენელი. განავითარა ფორმალური ანალიზის დახვეწილი ტექნიკა. ავტორია შემდეგი წიგნების: *სტილის პრობლემები: ორნამენტის ისტორიის საფუძვლები*; *ბაროკოს წარმოშობა რომში*; *ვიზუალური ხელოვნების ისტორიული შესავალი*; *პოლანდიური ჯგუფური პორტრეტი* და სხვ. - ნ. ყ.

მუშებთან, რომლისგანაც მათ ისწავლეს და რასთან მიმართებაშიც პროგრესი განიცადეს. ეს ეხება ფერწერული რეპრეზენტაციის გარეგნულ მხარესაც, რომელიც ისტორიის სტადიიდან სტადიამდე უცვლელი რჩებოდა. ზედმეტია იმის თქმა, რომ ადრეული ნამუშევრების შემორჩენისა და შესწავლის გარეშე პროგრესულად განვითარებადი ისტორიის შესაძლებლობაც არ იქნებოდა; ადგილი მხოლოდ ბუნებრივ ევოლუციას ექნებოდა. მედა პალეოლითის ხანაშიც კი ლასკოს მღვიმის კედლების შედარებით გვიანდელი მხატვრობისთვის ნიმუში მისი წინამორბედები იყო, რამდენადაც რიტუალის განაწესით, გარკვეული ადგილი, მსგავსად კერისა, მოსახატადაც იყო გამოყოფილი, (2) რაც მოხატულ კედელს ერთგვარი წინასწარი პედაგოგიკის მუშეუმიდაც აქცევდა. რა თქმა უნდა, არავინ იცის რას ნიშნავდა პროგრესი ჩვენი წინაპრებისათვის ოცი ათასი წლის წინ პალეოლითის ეპოქაში.

დაახლოებით 1893 წელს ასეთი იყო წარმოდგენა იმის შესახებ, თუ რას ნიშნავს ისტორიის ქონა. ამ წელს რიგლის სტილის პრობლემები გამოქვეყნდა, რომელიც, ვგონებ 1983 წლამდე რჩებოდა ისტორიის ქონის შესახებ წამყვან კონცეფციად. ამ წელს კი ისტორიკოსმა პანს ბელტინგმა გამოაქვეყნა თავისი ღრმა, რთულად გასაგები ხელოვნების ისტორიის დასასრული, სადაც მან გამოააშკარავა ფაქტი, რომ ობიექტური თვალსაზრისით ხელოვნებას შემდგომში აღარ უნდა ჰქონოდა განვითარებადი პროგრესის მქონე ისტორიის ქონის შესაძლებლობა. აქედან გამომდინარე ბელტინგი სვამდა კითხვას, თუ როგორ შეიძლებოდა აწმყოს ხელოვნების ისტორიის არსებობა, როცა ამის ობიექტურმა პირობამ მარცხი განიცადა. რა თქმა უნდა, მოხდება ინდივიდუალური ნამუშევრების ინტერპრეტაცია, შესაბამისად იარსებებს ხელოვნების კრიტიციზმიც, სავარაუდოდ კვლევაც, შევიწროებული იმ ტიპის საზღვრებით, როგორცაც რიგლი აღწერს მის ეპოქაში ორნამენტის ფილოლოგიურ კვლევასთან მიმართებით, რომელიც აღინიშნა უკიდურესი თავშეკავებულობით „რაიმე სახის ისტორიული ურთიერთკავშირების შეთავაზებების მიმართ, იმ შემთხვევაშიც კი, როცა ეს მხოლოდ განსაზღვრულ პერიოდებსა და მხოლოდ ახლო მეზობელ რეგიონებს“ ეხებოდა. (3) ეს უნდა იყოს ისტორიის არქონის ერთი აღმნიშვნელი, და ვიზუალური ხელოვნების შემთხვევაში კი, ხელოვნების დასრულების აღმნიშვნელიც კი, რამდენადაც ხელოვნება, ძირითადად გაგებულ იროგორც ფერწერა, ოდესღაც იმის მაგალითს წარმოადგენდა, თუ რას ნიშნავს ისტორიის ქონა პროგრესული განვითარების თვალსაზრისით. თავის მომდევნო ნაშრომში მსგავსება და ყოფნა, რომელიც ყველა კრიტერიუმით შედევრია, ბელტინგმა შემოგვთავაზა დასავლური საღვთო გამოსახულებების ისტორია „ხელოვნების ერამდე“. საინტერესოა, რომ მისი განწყობა და პოლემიკა ძალიან ჰგავს რიგლისას. მას უნდა დაეცვა განაცხადი, რომ საღვთო გამოსახულებას აქვს ისტორია, რისთვისაც ის იყენებს საპირისპირო მტკიცებულებას, რომ გამოსახულებას თავისთავად არ აქვს ისტორია, ისევე, როგორც რიგლს უნდა დაეცვა შეხედულება, რომ ორნამენტს აქვს ისტორია საწინააღმდეგოდ ზემპერის შეხედულებისა, რომ ის ყველგან ეფუძნება ერთსა და იმავე მატერიალურ პროცესს. ბელტინგი თითქოს შეცდომით ამახინჯებს დევიდ ფრიდბერგის მნიშვნელოვანი კვლევის გამოსახულების ძალა, არსს, როცა მას მიაწერს აზრს, თითქოს გამოსახულების შექმნა ადამიანის უნივერსალური მსწრაფებაა, რაც ყველგან და ყოველთვის ერთნაირია და რომ გამოსახულების შექმნას არ შეიძლება ჰქონდეს ისტორია. რიგლიც თითქმის იგივენაირად ამახინჯებს ზემპერის აზრს, რომელიც ბევრად უფრო მრავალმხრივი მოაზროვნე იყო, ვიდრე ის რიგლმა წარმოაჩინა. ნებისმიერ შემთხვევაში, ბელტინგს სურს ისტორიულად ახსნას თუ როგორ შეიძინა საღვთო გამოსახულებამ ამგვარი ცენტრალური როლი რელიგიაში, - ქრისტიანობაში - მაშინ როდესაც მან თავდაპირველად აღიარა მცნება კერპების გამოსახვის წინააღმდეგ. ეს არ არის, განაგრძობს ბელტინგი, მართებული ისტორია განვითარებადი პროგრესულობის თვალსაზრისით, რამდენადაც „ჩვენ ჯერ არ ვაკვანინა სათანადო ჩარჩო იმ მოვლენათა დასტრუქ-

ტურებისთვის, რომელმაც ფორმა შესძინა გამოსახულებას რენესანსამდე ეპოქაში“. (4) უფრო მეტიც, გაურკვეველია, წესრიგშია თუ არა საღვთო გამოსახულებების კრიტიციზმიც, რამდენადაც ხელოვნების ერთმდე შექმნილი ნამუშევრები არ იყო განკუთვნილი ესთეტიკური ხამოვნებისთვის. ამგვარად, ბელტინგის თვალსაზრისი „ისტორიის ქონის“ შესახებ დიდწილად კვლავ სტანდარტული რჩება, ხოლო ორიგინალურია მისი იდეები და კვლევები. მისი პრობლემა ჩაწვდეს ისტორიას, როგორც რაღაცას, რომელსაც აკლია „მართებული“ ისტორია.

იმ დროებს შორის, როცა ერთი მხრივ გამოჩნდა, რომ ვაზარის სტრუქტურა აღარ შეესაბამება მოქმედ ხელოვნებას, და მეორე მხრივ კი ამუამინდელი სახელოვნებო სცენის ნარატიული უწესრიგობაც სახეზეა, და რასაც ბელტინგი ეხება თავის ტექსტში ხელოვნების ისტორიის დასასრულის შესახებ, არსებობს შუალედური დროც, პერიოდი, რომელიც ჩემი აზრით, მოდერნიზმა და რომლის დროსაც ხელოვნები აღარ გაჰყვნენ იმ იმპერატივს, რომელმაც შესაძლებელი გახადა ხელოვნებას იმგვარი ისტორია ჰქონოდა, როგორც მეცხრამეტე საუკუნის ბოლო ათწლეულში რიგლიმ მეტ-ნაკლებად მართებულად მიიჩნია. მოდერნიზმმა, როგორც მე მესმის, ამ მხრივ კარგად დაიწყო. კლემენტ გრინბერგის მიხედვით ის მანეს ნამუშევრებით იწყება, ჩემი გაგებით კი გვიან 1880-იან წლებში, ვან გოგისა და გოგენის ნამუშევრებში იმ ორთოგონალურის რადიკალური უარყოფით, რომელიც ვაზარისეულმა კრიტიკიუმმა განსაზღვრა. რიგლიმ ვერ შენიშნა ის, რასაც ფერწერასთან ახლოს მყოფნიც კი მცირე ყურადღებას უთმობდნენ იმ წლებში, და ის რაც რიგლიც კი შეეძლო გაეოცებინა; ესაა ის გზა, როგორითაც არტ ნუვოს გამოჩენისას ორნამენტის ისტორია და ფერწერა იწყებენ ურთიერთშერწყმას, როდესაც, სხვათა შორის, დეკორაცია გოგენის მიმდევრებში მხატვრულ მოტივაციად იქცევა და რაც 1890-იან წლებში პარიზის სალონის გახსნისას, ხელოვნობისა და სტუდიის ავეჯის გამოფენითაც კი გამოიხატა.

პრობლემა იყო თუ როგორ უნდა გაგრძელებულიყო „განვითარებადი პროგრესული“ ნარატივი იმ ფერწერით, რომელიც აღმოჩნდა, რომ აღარ აგრძელებს ვაზარის ისტორიას. როგორც წინა თავში დავინახეთ, ეს პრობლემა გადაიჭრა ან გამოსახულების გარეგნობის შენარჩუნებით, ან იმის უარყოფით, რომ ის საერთოდ *ფერწერა იყო* ამ განსაზღვრების ყველაზე უფრო შეზღუდული და მატერიალური გაგებით, ან მავნებლური მოტივების თავად მხატვრებზე მიწერით – იმგვარი მოტივების, რომლისკენაც ისწრაფოდნენ დადაისტები პირველი მსოფლიო ომის შემდეგ, მაგრამ რაც ნაკლებ როლს თამაშობდა ადრეული მოდერნიზმის შემოქმედებაში. მე არ ვარ ანტიპატიით განწყობილი მათ მიმართ, ვინც ესწრაფოდა ახალ ხელოვნების ამგვარი ხერხით განმარტებას, მაგრამ უნდა აღინიშნოს, რომ რამდენადაც ვიცი, ეს არ იყო ხელოვნების ისტორიის იმ ადრეული ფაზის სტრატეგია, როცა ნებისმიერი განვითარება ვაზარისეული განსაზღვრების ფარგლებში განიხილებოდა. ამას აღვნიშნავ ჩემი იმ მრწამსის ხაზგასაძლად, რომ ხელოვნების ისტორიაში ცვლილება მიმეტურიდან მოდერნულში განსხვავდებოდა თავისი წესითა და რიგით იმისგან, რაც ახასიათებდა განვითარებას დაწყებული რენესანსული სახვითი სტრატეგიებიდან მანიერიზმის, ბაროკოს, როკოკოსა და ნეოკლასიციზმის, რომანტიზმის და იმ დროისთვის ყველაზე რადიკალურად მიჩნეული იმპრესიონიზმის სახვით სტრატეგიებამდე. რასაკვირველია, ჩემი შეხედულებით, ცვლილება მოდერნიდან პოსტმოდერნამდე თავის მხრივ იმ ცვლილებებისგან ასევე განსხვავებული იყო, რამდენადაც ის ცვლილებები მხატვრობის ბაზისურ სტრუქტურას მეტდონაკლებად ხელსულებელს ტოვებდა: ამკარაა ღრმა უწყვეტობა რაფაელიდან მხატვრებამდე: კორკო. კარაჩი, ფრაგონარი, ბუშე, ენგრი, დელაკრუა, მანე, 1893 წელი. და ამ ხნის განმავლობაში უცვლელი რჩებოდა რწმენა პროგრესულად განვითარებადი ისტორიის მიმართ. ეს ადრინდელი ცვლილებები, შეიძლება ითქვას, იმოფება იმ ტიპის ისტორიის მიჯნის მიღმა,

რომლის განსაზღვრასაც მე ვცდილობ და რომლის დროსაც, ვერ მოდერნიზმისა, და ბოლოს პოსტმოდერნიზმის სახით, განვითარებაში მოხდა წყვეტა.

ადრეული თეორეტიკოსების დამოკიდებულებები, მაგალითად როჯერ ფრაისა თუ დანიელ-ჰენრი კანვაილერის,<sup>1</sup> ანუ მათი, ვინც გრძნობდა, რომ მოხდა თანმიმდევრული სტადიური წრფივი განვითარებისგან სრულიად განსხვავებული რიგის ცვლილებები, შეიძლება ორი განსხვავებული გზით გავიზაროთ. ერთი გზა ამგვარი იქნება: ამბავი დასრულდა და ახალი ამბავი დაიწყო. კანვაილერის აზრით ნიშნების ძველი სისტემა ახალმა სისტემამ ჩაანაცვლა, რომელიც შესაძლებელია, რომ თავადაც ჩაანაცვლდეს. ეს კი მეტდნაკლებად ნიშნავდა, რომ უფრო დიდი ხელოვნების ისტორია საბოლოო ჯამში აღარ იყო განვითარებადი, რამდენადაც არ იყო ნათლად გარკვეული მაგალითად, თუ რა მხრივ წარმოადგენდა კუბიზმი იმპრესიონიზმის შემდგომ განვითარებას. ამ თვალსაზრისით, კანვაილერის თეზისი შორეულად ენათესავება ერვინ პანოფსკის<sup>2</sup> მიერ ჩამოყალიბებულ ხელოვნების ისტორიის საუცხოო ხედვას, რომლის თანახმადაც ის შედგება სიმბოლური ფორმების თანამიმდევრებისაგან, რომლებიც ერთმანეთს ცვლიან, მაგრამ არ ექმნიან განვითარებას. პანოფსკის სულისშემკვრელი სვლა მდგომარეობდა იმ აღმოჩენაში, რომელმაც პროგრესი, წრფივი პერსპექტივი ვირტუალურად სიმბოლურად გამოხატა, მოახდინა რა მისი ტრანსფორმირება სიმბოლურ ფორმაში, როგორადაც მას პანოფსკი მოიხსენიებს, და რაც რეალურად წარმოადგენდა სივრცის ორგანიზების განსხვავებულ საშუალებას. ხოლო როგორც სივრცის ორგანიზაციის საშუალება, ის შეეხება გარკვეულ ფილოსოფიასაც, რომელიც კულტურის სხვა ასპექტებშიც მულავენდება, მაგალითად არქიტექტურაში, თეოლოგიაში, მეტაფიზიკაში, მორალურ კოდებშიც კი, რამაც ჩამოაყალიბა კულტურის იმგვარი მთლიანობა, რომელიც შესწავლილი უნდა იყოს პანოფსკისეული *იკონოლოგიით*. მაგრამ ამ კულტურულ მთლიანობებს შორის, ისევე როგორც მათ გამომხატველ ხელოვნებებს შორის, არ არსებობდა უწყვეტად განვითარებადი ისტორია. ჩემი ხედვით განვითარებადი ისტორია მთელს ამ კულტურულ მთლიანობათა შორის ჰქონდა მხოლოდ ერთი კულტურული მთლიანობის ხელოვნებას, კერძოდ დასავლურ ხელოვნებას უხეში განსაზღვრით 1300 - წლიდან 1900 - წლამდე. შემდეგ, მოდერნიზმთან ერთად ჩვენ შევედით ახალ კულტურულ მთლიანობაში, რომელმაც გასტანა თითქმის ოთხმოცი წელი, ვთქვათ 1880—დან 1965—მდე. სიმბოლური ფორმების ფილოსოფიის წყალობით ჩვენ ყველაფერში აღმოვაჩინეთ მსგავს ძირითად სტრუქტურებს, რომლებიც განსაზღვრავენ ჩვენს კულტურასა და ჩვენს მეცნიერებას, ჩვენს ფილოსოფიას, ჩვენს პოლიტიკას, ჩვენი მორალური ქცევის კოდებს. მე არავითარ შემთხვევაში არ ვარ ანტიპათიური ამ შეხედულების მიმართ, რასაც ვეროვნად ავხსნი კიდევ. ნებისმიერ შემთხვევაში, ხელოვნების ისტორიაში ესაა, ასე ვთქვათ, გარეგნულ და შინაგან ცვლილებებს შორის განსხვავების წარმოჩენის ერთი გზა. შინაგანი ცვლილება ხდება კულტურული მთლიანობის შიგნით, ხელუხლებელს ტოვებს რა ფუქიმდებლურ ერთობლიობას. გარეგნული ცვლილება კი ერთი კულტურული მთლიანობიდან მეორეში გადასვლას გულისხმობს.

1 დანიელ-ჰენრი კანვაილერი (1884 – 1979), გერმანელი ხელოვნების ისტორიკოსი, ხელოვნების კოლექციონერი და მე-20 საუკუნის ხელოვნების ერთ-ერთი პირველი ხელოვნების დილერი საფრანგეთში. - ნ. ყ. 2 ერვინ პანოფსკი (1892 – 1968), გერმანელი ხელოვნების ისტორიკოსი. ძირითადად მოღვაწეობდა აშშ-ში. მისი კვლევები უაღრესად გავლენიანია იკონოგრაფიის შემსწავლელთა აკადემიურ წრეებში. მისი უმნიშვნელოვანესი ნაშრომა *კვლევები იკონოლოგიაში: მუმანისტური თემები რენესანსის ხელოვნებაში* (1939), რომელშიც გამოყოფს შინაარსისა თუ მნიშვნელობის სამ ღენას: ა) პირველად ან ბუნებრივ შინაარსს; ბ) მეორედ ან პირობით შინაარსს, და გ) მესამედ ან შინაგან შინაარსს თუ მნიშვნელობას, რომელიც მოიცავს პირად, ტექნიკურ და კულტურულ ისტორიას, რაც მნიშვნელოვანია ხელოვნების ნაწარმოების გავებისათვის. ამდენად, პანოფსკი ხელოვნებას განიხილავს არა როგორც იზოლირებულ მოვლენას, არამედ როგორც ისტორიული გარემოს პროდუქტს. - ნ. ყ.

როგორ ფრიაოთ ის აზრიც გამოთქვა, რომ მხატვრები ამიერიდან აღარ ისახავდნენ მიზნად რეალობის იმიტაციას, არამედ ობიექტურ გამოხატულებას აძლევენ იმ გრძნობებს, რასაც რეალობა იწვევდა მათში; „Peindre, non la chose, mais l'effet qu'elle produit,“<sup>1</sup> - სტეფან მალარმეს ამ ფრაზას დიდი მნიშვნელობა ჰქონდა მოდერნისტი აბსტრაქციონისტებისთვის როგორც ვთქვამთ, რობერტ მანერველი. ამ გადასვლამ თვალიდან ფსიქიკისკენ, მიმდინარეობდა გამოხატულებისკენ კრიტიკულ დისკურსში ის რიგი შემადგენლებისა შემოიტანა, რომელთაც ადრე არანაირი განსაკუთრებული შესაბამისობა არ გააჩნდათ - მაგალითად, გულწრფელობა. შესაძლოა არსებობდეს გამოხატულების პროგრესულად განვითარებადი ნარატივი, რამდენადაც მხატვრებმა თავიანთი გრძნობების უფრო და უფრო უკეთესად გამოხატვა ისწავლეს - მაგრამ როგორც ჩანს, ეს უნდა იყოს უფრო თხრობა შესუსტებული აკრძალვებისა ან მანამდე რეპრესირებული და დასშული გრძნობების გამოშვების, მათგან გამოთავისუფლების შესახებ. ეს თავისუფლების ისტორია უნდა იყოს, გაგებული როგორც გამოხატვის თავისუფლება. ევგვარეშეა, შესაძლებელია არსებობდეს გამოხატულების ტექნოლოგიაც - რაღაც თეატრალური წვრთნების მსგავსი. მაგრამ, თუ ვინმეს სურს უფრო მეტად დარწმუნდეს ფრიაოს პოზიციის სიმართლეში, მან უნდა ითავოს ხელოვნების ისტორიის გადააზრება იმ პირობების დაცვით, რასაც ის გვთავაზობს.

თეორეტიკოსების მიერ ხელოვნების ისტორიის წაკითხვის არც ერთ შემთხვევაში ხერხში ნარატივი წინ არ წაწეულა, და თავისთავად ნათელია, რომ ამ თეორიების მართებულობის შემთხვევაში, პროგრესულად განვითარებადი ისტორიის იდეაც შეზღუდულია. მაგრამ არსებობს მათი წაკითხვის სხვა გზაც. ის, რისკენაც თეორეტიკოსები ამგვარი წაკითხვით ისწრაფოდნენ, ნარატივის იმ ახალ დონეზე აყვანას გულისხმობდა, რომელზეც პრობლემა ხელოვნების ხელახალი განსაზღვრა და მისი ფილოსოფიური რაობის დადგენა და ამდენად, თავად ხელოვნების გზით ჰეგელისეული დანაწესის აღსრულება იქნებოდა. ამგვარ წაკითხვაში ნარატივი თითქოსდა წინ მიიწეოდა არა გამოსახულებების მშარდი ადეკვატურობის, არამედ უფრო ხელოვნების ბუნების მშარდად ადეკვატური ფილოსოფიური რეპრეზენტაციის თვალსაზრისით. ახლა შესაძლებელი გახდა განვითარებადი პროგრესული ამბის თხრობა, მაგრამ ეს ამბავი უფრო ფილოსოფიური ადეკვატურობის პროგრესის ხარისხის შესახებ იქნებოდა. ჩემი აზრით, ის რაც მათ არ გააჩნდათ, იყო იმის შეგრძნება, თუ რამ გამოიწვია ახალ, სააზროვნო საფეხურზე გადასვლა - ანდა არ ჰქონდათ ნარატივის სტრუქტურის განცდა, რომელშიც ახალი - ან მოდერნული - ხელოვნება, თუმცა ახალ დონეზე, მაგრამ განაგრძობდა ნარატიული ფორმის გავლენის ქვეშ მოქცევას. ამის გაგებისთვის ჩვენ უნდა მივუბრუნდეთ კლემენტ გრინბერგის ნაშრომებს, რომელმაც, უნდა ითქვას, თვითშეგნებას მიაღწია თავად თვითშეგნებისკენ აღმა სვლით და რომლის ნააზრევის მეგზურიც მძლავრი, დაუძლეველი ისტორიის ფილოსოფია იყო. აღსანიშნავია, რომ ყველა ეს თეორეტიკოსი ასევე კრიტიკოსიც იყო, რომლებიც ჩემი აზრით რეაგირებდნენ კითხვაზე, თუ როგორ უნდა განხორციელებულიყო ხელოვნების კრიტიკა, თუ ვაზარის თემისი ფილოსოფიურად უკვე არაადეკვატური იყო.

ფილოსოფიური თვითშეგნების დონეზე აღმასვლა ალბათ, უფრო ფართოდ, მთელ კულტურაზე ვრცელდება და არა მხოლოდ ხელოვნებაზე, და საცხებით შესაძლებელია ის ერთდერითი ნიშანიც კი იყოს, რომლითაც განისაზღვრება მოდერნიზმი, გაგებული როგორც პანოფსკისეული ერთ-ერთი კულტურული მთლიანობა. მარტინ ჰაიდეგერი *ყოფიერებისა და დროის* საწყის პასაჟში ასახულებს, რომ „რეალური მიმდინარეობები“ მეცნიერებებში იმ შემთხვევაში წარმოიქმნებიან, თუ მათი ძირეული კონცეფტები მეტდნაკლებად რადიკალურ რევიზიას გაიცლიან. „დონე, რომელსაც მეცნიერებამ მიაღწია, განისაზღვრება იმით,

<sup>1</sup> გამოსახე არა საგანი, არამედ გრძნობა, რომელსაც ის იწვევს. (ფრანგ.) - ნ. ყ.

თუ რამდენად ემორჩილებიან მისი ძირეულ კონცეფციები კრიზისს“. შემდგომ ჰაიდეგერის აგრძელებს: „დღეს ყველგან, მრავალ დისციპლინათა შორის განჩნდა ახალი ტენდენციები ახალ ნიადაგებზე კვლევის დასაწყებად“. ის ჩამოთვლის ამგვარი მაგალითების ფართე სპექტრს, მე კი გავვებდავ და ვიტყვი, რომ ის თავის ნაშრომსაც კონტრიბუციად მიიჩნევდა ფილოსოფიის ამგვარი რევიზიისთვის. აქედან გამომდინარე კი, ჩემი წინადადებაა, მოდერნიზმზე ზოგადად სწორედ ამ კუთხით ვიფიქროთ, ანუ როგორც მომენტზე, როცა იმის გაგრძელების შეუძლებლობა გამოჩნდა, რაც აქამდე იყო. და თუ ის მაინც უნდა გაგრძელდეს, მაშინ ამისთვის ახალი საფუძველია საჭირო. ეს კი ახსნიდა თუ რატომ იღებს მოდერნიზმი ასე ხშირად შემკავებელი მანიფესტების ფორმას. მეოცე საუკუნის ფილოსოფიის ძირითადი მიმდინარეობები წყვეტდნენ საკითხს, თუ რა იყო თავად ფილოსოფია: პოზიტივიზმი, პრაგმატიზმი და ფენომენოლოგია; თითოეული მათგანი მიმართავდა ფილოსოფიის რადიკალურ კრიტიკას და ცდილობდა მყარ საფუძველზე მის რეკონსტრუქციას. პოსტმოდერნიზმი ერთი მხრივ ხასიათდება ანტი-ფუნდაციონალიზმით,<sup>1</sup> როგორც ეს რიჩარდ რორტის ან დერიდას ნააზრევშია, ან ბოლოს და ბოლოს იმის მაინც აღიარებით, რომ თუ უნდა არსებობდნენ ფუნდამენტები, ისინი ისე არასტრუქტურულად უნდა იყვნენ თავსებადი ხელოვნების სამყაროსთან, როგორც ჰანს ბელტინგის აზრით ჩვენს შემთხვევაში ხდება: „დასავლური ცივილიზაცია არ არის ის პირველი ცივილიზაცია, რომელიც უკან ტრიალდება და კითხვის ნიშნის ქვეშ აყენებს საკუთარ საფუძველს. მაგრამ ამ მხრივ ის ყველაზე შორს წავიდა“, წერდა გრინბერგი 1960 წელს.(6). გრინბერგი ხედავს „ამ თვითკრიტიკულ ტენდენციას“, რომელიც კანტიდან იწყება და რომელსაც ის „პირველ ნამდვილ მოდერნისტს“ უწოდებს, რამდენადაც პირველმა მან „გაკრიტიკა თავად კრიტიკის საშუალებები“. ის ხედავს, რომ „მოდერნიზმის არსი“ მდგომარეობს „დისციპლინისთვის დამახასიათებელი მეთოდების გამოყენებაში თავად დისციპლინის კრიტიკისთვის“. ეს არის *შინაგანი* კრიტიკა და ხელოვნების შემთხვევაში რეალურად ნიშნავს, რომ მოდერნიზმის სულისკვეთების მქონე ხელოვნება ყველა შემთხვევაში თვით-შეკითხვას, რაც თავის მხრივ ნიშნავს, რომ მის საგანს თავად ხელოვნება წარმოადგენს, ხოლო ფერწერის შემთხვევაში, რომელსაც გრინბერგი იკვლევდა, ფერწერის საგანი თავად ფერწერა იყო. ამდენად მოდერნიზმი იყო კოლექტიური გამოძიება შიგნიდან, ფერწერული ნამუშევრიდან ფერწერულ ნამუშევრამდე, რათა გამოვლენილიყო, თუ რა არის თავის თავად ფერწერა. ჰაიდეგერს „მოდერნისტ“ ფილოსოფოსად აქცევს ის, რომ ის იღებს *ყოფიერების* ანტიკურ პრობლემას და მასთან დაპირისპირების ნაცვლად სვამს კითხვას, თუ როგორი არსება უნდა იყოს ის, რომლისთვისაც ყოფიერების პრობლემა წამოიჭრება. ფაქტობრივად ესაა შეკითხვა თავის თავზე. გრინბერგის მიხედვით მოდერნისტულ ფერწერას მოდერნისტულად აქცევს თავისივე თავის წინაშე დასმული ამოცანა „თავისივე მოქმედებებისა და შემოქმედების საშუალებით“ განსაზღვროს „უშუალოდ მასზე არსებული ზემოქმედებები“. გრინბერგი ფიქრობდა, რომ ხელოვნების არსი თანხვდება ყველაფერ იმას, რაც

1 ფუნდაციონალიზმი წარმოადგენს შემეცნების თეორიების ერთობლიობას, რომელშიც დამოწმებულია რწმენა ეყრდნობა მტკიცე რწმენის ურყევ საფუძველს. ფუნდაციონალიზმი ეპისტემოლოგიაში არის ერთგვარი რეაგირება მტკიცებულების რეგრესულ პრობლემაზე. ამ არგუმენტის მიხედვით ყოველი მსჯელობა საჭიროებს მის დამტკიცებას, მაგრამ ამავე დროს ყოველი მტკიცებულება თავის თავად უნდა იყოს დამტკიცებული. თუ ეს უსასრულოდ გაგრძელდა, მაშინ გაუგებარი ხდება, თუ ამ ჯაჭვში როგორ მოხერხდება ყველაფრის დამტკიცება. ფუნდაციონალიზმი კი ამბობს, რომ არსებობს „ბაზისური რწმენა“, რომელიც წარმოადგენს საფუძველს და ამყარებს ჩვენს დანარჩენ რწმენებს. არისტოტელე მიჩნევს, რომ ფუნდაციონალიზმი საფუძველად უღევს ბაზისურ რწმენებს და ამდენად წარმოადგენს საძირკველს სხვა დანარჩენი რწმენებისთვის. დეკარტი კი, ყველაზე ცნობილი ფუნდაციონალიზტი, ფუნდამენტს თავად საკუთარი თავის არსებობაში და გონის „ნათელ და მკაფიო იდეებში“ ხედავს. ფუნდამენტი ირეკლავს განსხვავებულ ეპისტემოლოგიურ აქცენტებს - ემპირიკოსები ხაზს უსვამდნენ ცდას, რაციონალისტები მიზებს - ნ. ყ.

კი მისივე მედიუმის თვისებებშია უნიკალური. და საკუთარ არსთან მართლად ყოფნისთვის თითოეული მოდერნისტული ნამუშევარი ვალდებული იყო „გამოერიცხა ... ყველა ის მოქმედება, რომელიც შესაძლებელია ნასესხები ყოფილიყო ნებისმიერი სხვა ხელოვნების მედიუმიდან ან მედიუმის მიერ“. შედეგად კი ყოველი ხელოვნება, თვითკრიტიკის პირობებში უნდა „წმინდად გამოხატულიყო“ – კონცეფტი სავარაუდოდ გრინბერგმა კანტის *წმინდა გონების* ცნებიდან ისესხა. კანტი იმ ცოდნის სახეობას უწოდებს წმინდას, რომელშიც „არანაირი ემპირიული მინარევი არაა“, ანუ, როცა ის წმინდა *a priori* ცოდნაა, (7) ხოლო წმინდა გონება არის სათავე იმ „პრინციპებისა, რომლის შემწეობით ჩვენ ვიცით, რომ ჩვენ რაღაც აბსოლუტურად *a priori* ვიცით“. (8) გრინბერგის აზრით ყოველი მოდერნისტული სურათი არის წმინდა ფერწერის კრიტიკა: ფერწერის, რომლიდანაც შეგვიძლია გამოვიყვანოთ ფერწერისათვის, როგორც ფერწერისათვის დამახასიათებელი პრინციპები. გრინბერგი ფერწერის არსს აშკარად აიგივებს სიბრტყესთან: „იმ პროცესებში, როდესაც სახვითი ხელოვნება აკრიტიკებდა და განსაზღვრავდა თავის თავს მოდერნიზმად, ... ზედაპირის გარდაუვალი სიბრტყობრიობის ხაზგასმა იყო გაცილებით ფუნდამენტური ვიდრე ნებისმიერი სხვა რამ“. სიბრტყობრიობის ხაზგასმა ფერწერიდან არ დევნიდა რეპრეზენტაციას, მაგრამ დევნიდა ილუზიას, რომელიც იმ სამგანზომილებიან სივრცეს ითხოვს, რაც სხვა ხელოვნებისგან დაისესხებოდა და მაშასადამე, შენარევები ფერწერაში გაგებული იყო როგორც წმინდა. ვაზარისეული პროექტი რეალურად ხელყოფის პროექტი აღმოჩნდა: ფერწერას განვითარებადი და პროგრესული ისტორია მხოლოდ ქანდაკების პერეოგატივების უზურპაციის ხარჯზე ჰქონდა.

როგორი აზრისაც არ უნდა ვიყოთ გრინბერგის მიერ მოდერნისტული ფერწერის დადებით დახასიათებაზე, მისდამი ჩემი ინტერესი მასში გამოხატულ მოდერნიზმის მძლავრ ისტორიულ ხედვაშია. გრინბერგს გადატარებით მიაწერენ, რომ მან პოსტდევარისეული ისტორია აღიქვა თვით-გამორკვევის ისტორიად და მოდერნიზმი კი გააიგივა ძალისხმევასთან, რომელიც ფერწერასა და რასაკვირველია, ყველა სხვა ხელოვნებას იმ ურყევ საფუძველზე განათავსებდა, რომელსაც საკუთარი ფილოსოფიური არსის აღმოჩენა განაპირობებდა. მაგრამ გრინბერგი ტიპიურია იმ პერიოდისთვის, რომლის ანალიზსაც ის ცდილობს და რომლისთვისაც მას თავისი განსაზღვრება აქვს იმ თვალსაზრისით, თუ რა უნდა იყოს ფერწერის არსი. ამ საკითხში გრინბერგი მანიფესტების ეპოქის კუთვნილებაა ისევე, როგორც მონდრიანი, ან მალევიჩი თუ რეინჰარდტი, თუმცა კი თითოეული მათგანი ცდილობდა წმინდა ფერწერა საკუთარი მაგალითით განესაზღვრა. საქმე იმაშია, რომ ზოგადად მოდერნიზმი გამოირჩევა ხელოვნების ფილოსოფიური განსაზღვრისკენ სწრაფვით. გრინბერგს ეს მიაჩნდა ერთი მხრივ ზოგად ისტორიულ ჭეშმარიტებად, და მეორე მხრივ ცდილობდა საკუთარი ფილოსოფიური განსაზღვრების დამკვიდრებას.

გრინბერგის მოსაზრების დეტალურ განხილვამდე ნება მომეცით მიმოვიხილო ხელოვნების ზოგადი ისტორია, რომელთანაც ისაა დაკავშირებული. და აქ ვაწყდებით სწორედ თვისებრიობათა ანალიზს. ხელოვნების ისტორია სტრუქტურულად ჩემი და თქვენი მსგავსი ინდივიდების განვითარებადი ისტორიის პარალელურია. ჩვენი პირველი პერიოდი აღნიშნულია იმ საშუალებების დაუფლებით, რომლითაც გარე სამყაროს შესახებ მაქსიმალურად სარწმუნო სურათი უნდა მივიღოთ, ზუსტად ისევე, როგორც ეს დასავლური ფერწერის ისტორიაშია. ამ ისტორიას უდავოდ შეეძლო კვლავ გაგრძელებულიყო, მაგრამ ჩნდება მომენტი, როცა ჩვენ უკვე დავოსტატდით რეპრეზენტაციის უნარში და მივიღეთ სამყაროს საკმაოდ სარწმუნო სურათი. ჩვენ ვინაცვლებთ აზროვნების ახალ დონეზე, ვიწყებთ რა საკუთარი თავის ისტორიის ნაწილად დანახვას და ვცდილობთ შევიქმნათ უფრო ნათელი წარმოდგენა იმის შესახებ, თუ რანი ვართ ჩვენ. ეს შეესატყვისება თვით-გაცნობიერების იმ მომენტს, როცა ფერწერა, იმ მიზეზებით, რომელთა განსაზღვრას ახლა არც ვეცდები, იწყებს კითხვის დას-

მას, თუ რას წარმოადგენს ის თავად და შესაბამისად, ფერწერის აქტი სიმულტანურად იქცევა ფერწერის ბუნების ფილოსოფიურ კვლევად. დიალოგში *ფედროსი*<sup>1</sup> არის ერთი ლამაზი მომენტი, სადაც სოკრატე, ჩვეულებისამებრ ნაადრევად გარდატეხს დიალოგის თანამიმდევრობას ამბობს რა, რომ ამგვარი საკითხებისთვის მას არ სცალია: „მე ჯერ არ შემძლია შევიცნო თავი, როგორც ამას დედოფალში წარწერა გვიწესებს და სანამ ეს უშეცვლელი ისევ არსებობს, სასაცილოდ მეჩვენება უცხოის არსის გამოცნობის დაწყება“.<sup>(9)</sup> ლოკი თავისი კვლევის, *ესხე ადამიანის ვაგების შესახებ* , შესავალში წერს, რომ „გაგება, ისევე როგორც თვალი, საკუთარ თავს არ ამჩნევს მანამ, სანამ ის თავად დაგვანახებს და აღვავქმევინებს სხვა საგნებს. და დახელოვნება და მონდომებაა საჭირო იმისთვის, რომ ის დისტანციამე მოთავსდეს და საკუთარივე თავის ობიექტად იქცეს“.<sup>(10)</sup> მოდერნიზმიც ასეთივე კოლექტიური მოძრაობა იყო ერთიანად მთელი კულტურის პირისპირ, რათა კულტურის ობიექტებს ემოქმედათ და ეღვაწათ თავისივე თავისთვის. ჩვეული თავდასხმებისგან მოდერნიზმის გაბედული დაცვისას, ამჯერად კი 1909 წლის მიუნხენის *ახალი მხატვართა კავშირის (Neue Künstlervereinigung München)* გამოფენაზე თავდასხმისგან დაცვის მიზნით, ფრანც შარკმა დაახასიათა მოძრაობა, რომელიც მაშინდელ ევროპაში ვრცელდებოდა, როგორც „გამომწვევად თვითშეგნების მქონე“,<sup>(11)</sup> და არა როგორც რამდენიმე დაავადებული გონების პათოლოგია. ამგვარად, მოდერნიზმი არის თვითკრიტიკის ეპოქა, იქნება ეს ფერწერის ფორმა, მეცნიერება, ფილოსოფია თუ მორალი: აღარაფერია უპირობო მოცემულობად მიჩნეული და გასაკვირი ნამდვილად არ არის, რომ მეოცე საუკუნე *par excellence* გარდაქმნების ეპოქაა. ხელოვნება ამ კულტურული მთლიანობის სარკვე, თუმცა ასევე ყველაფერი დანარჩენიც. გრინბერგი, როგორც კრიტიკოსი და ფილოსოფოსი, ამ აზრით მაღალ მოდერნიზმს მიეკუთვნება, რომლის ფერწერულ განზომილებას ის ყველაზე მძლავრად განმარტავს: ისაა წმინდა ფერწერის კრიტიკოსი, ან ფერწერის როგორც წმინდას, კრიტიკოსი.

გრინბერგი თვლის, რომ მოდერნიზმის შინაგანი მამოძრავებელი გამჭოლად ფუნდაციონალიზტურია. თითოეულ ხელოვნებას, ფერწერა იქნება თუ სხვა, უნდა განესაზღვრა თუ რას წარმოადგენდნენ მისივე მახასიათებლები - ის, რაც მხოლოდ მას ეკუთვნის. რა თქმა უნდა, ფერწერაში „შევიწროვდებოდა მისი კომპეტენციის არეალი, მაგრამ იმავე დროს მის მიერ ამ არეალის დაუფლება უდაო იქნებოდა“. აქედან გამომდინარე, სახელოვნებო პრაქტიკა იმავდროულად ამ ხელოვნების თვითკრიტიკაც იყო, რაც ნიშნავს რომ, თითოეული ხელოვნების დარგში გამოირჩეებოდა „ნებისმიერი გავლენა, სხვა ხელოვნების მედიუმისგან ან მედიუმის მიერ სესხება. მაშასადამე, თითოეული ხელოვნების გამოსახულება უნდა იყოს „წმინდა“, და ამ თავის სიწმინდეში ის მოიპოვებს როგორც თავისი სტანდარტის, ასევე დამოუკიდებლობის გარანტიას. „სიწმინდე“ ნიშნავს თვითგანსაზღვრას“. გაითვალისწინეთ, რომ ხელოვნების კრიტიკის განაწესი ამ შემთხვევაში გაურკვეველია: სწორედ ხელოვნების ნაწარმოების კრიტიკაა არაწმინდა, ანუ ის შეიცავს მინარევს ნებისმიერი სხვა, მისგან განსხვავებული მედიუმიდან. კრიტიკა გადაიქცევა სტანდარტულ კრიტიკულ რეფლექსად ამგვარ ნარევ ხელოვნებაზე, რომელიც რეალურად არაა ფერწერა, ზოგჯერ რეალურად ხელოვნებაც კი. ამგვარი ესენციალიზმი წარმოადგენს მატრიცას ყველაფერ იმისთვის, რაც კი ჩვენს დროში ექვემდებარება მორალურ კრიტიციზმს. ის, რომ მისი საპირისპიროც ასევე მატრიცაა, იმის ნიშანია, რომ ჩვენ შევედით ახალ ისტორიულ ხანაში. „იყავი კაცი“-ს გვერდით მისაღები ხდება იმპერატივი, რომელიც ნებას რთავს ნებისმიერს თავისი ფემინური მხარე გამოავლინოს.

მოდერნიზმის ისტორია არის ხელოვნების დასულთავების, სახეობრივი წმენდის ისტორია

<sup>1</sup> *ფედროსი* პლატონის დიალოგია (370 წელი ჩვ. წ. აღ-მდე) სოკრატესა და მის ერთ-ერთ თანამოსაუბრე ფედროსს შორის. ფედროსი პლატონის რამდენიმე დიალოგში მონაწილეობს. - ნ. ყ.

რია ყველაფერი იმისაგან, რაც მისთვის არსებითი არაა. ძნელია ამ წმენდა – დასუფთავების განზრახვაში არ გაიგონო პოლიტიკური ექოები, დამოუკიდებლად იმისა, თუ რეალურად როგორი იყო თავად გრინბერგის პოლიტიკა. ეს ექოები ახლაც წინ და უკან ეხეთქება ნაციონალისტური ბრძოლების ნატანჯ ველებს, ხოლო ეთნიკური წმენდის ცნება სეპარატისტული მოძრაობების შემადარწუნებელ იმპერატივად იქცევა მთელს მსოფლიოში. გასაკვირი არაა, უბრალოდ შოკისმომგვრელია იმის გაცნობიერება, რომ ხელოვნებაში მოდერნიზმის პოლიტიკურ ანალოგს ტოტალიტარიზმი წარმოადგენს, თავისი რასობრივი სიწმინდის იდეითა და წესებით, რაც ნებისმიერი შემჩნეული შენარევის თავიდან მოცილებას გულისხმობდა. გრინბერგი წერდა: „რაც უფრო გულდასმით იქნება განსაზღვრული დისციპლინის ნორმები, უფრო ნაკლებად დაიშვება თავისუფლება სხვადასხვა მიმართულებით. ფერწერის არსებითი ნორმები და შეთანხმებები ამავედროულად შეზღუდვის ის პირობებიცაა, რომლის მიხედვითაც სურათი უნდა შესრულდეს, რათა ის განცდილი იყოს როგორც სურათი“. და თითქოს პოლიტიკური ანალოგის სიღრმის ხამგასმით მიზნით, გრინბერგმა ნიუდიორკის მოდერნიზმი ხელოვნების მუზეუმის გამოფენის შესახებ პირდაპირ აღნიშნა: „ახლა მოჭარბებული უკიდურესი ეკლექტიზმი არაჯანსაღია და მას უნდა დაუპირისპირდნენ თუნდაც დოგმატიზმისა და არა-ტოლერანტობის რისკის ფასად“. (12) გრინბერგი არა-ტოლერანტული და დოგმატური პერსონა იყო, რაც მანიფესტების ეპოქას სიმპტომატოლოგიას მიეკუთვნებოდა (თუ სამედიცინო ტერმინოლოგიას მივყვებით). არ შეიძლება იყენებდე სიწმინდის, წმენდისა და დაბინძურების იდიომას და ამავე დროს იოლად იდგე მიმლეობისა და ტოლერანტობის პოზიციებზე. გრინბერგის შეხედულებების ენერჯის წყარო ის იყო, რასაც ჩვენ დროის სულს ვუწოდებთ და ამიტომაც ის მართო არ იყო ბრალმდებლის პოზიციებში, რომელიც დღესაც კი რჩება ნიუდიორკის კრიტიკული დისკურსის ნიშნად – ჩვენს რელატივისტურ და მულტიკულტურულ ეპოქაშიც კი, როცა მისგან ტოლერანტობისა და ღიაობის საკმაო ხარისხს მოვლი.

გრინბერგის კომენტარი „არა-ტოლერანტობისა და დოგმატიზმის“ შესახებ ფაქტობრივად 1944 წელს დაიწერა, „მოდერნიზტული ფერწერის“ შესანიშნავ ფორმულირებებამდე თექვსმეტი წლით ადრე, და აქედან გამომდინარე, აბსტრაქტული ექსპრესიონიზმის და ნიუდიორკის სკოლის მხატვრობის ნამდვილ გამოჩენამდე, რომელთანაც გრინბერგი განუყრელად ასოცირდება და რასთანაც კავშირმა მას ასეთი მაღალი რეპუტაცია შეუქმნა. 1949 წლის 9 აგვისტოს ჟურნალში *The Life* დაიბეჭდა გრინბერგის სტატია ჯექსონ პოლოკზე, რომელშიც „ნიუდიორკის დიდმა ინტელექტუალმა კრიტიკოსმა“ იგი „მეოცე საუკუნის უდიდეს ამერიკელ მხატვრად“ გამოაცხადა. გრინბერგმა ეს შეხედულება ფაქტობრივად უკვე 1947 წელს გამოხატა, როცა თქვა, რომ „პოლოკი თანამედროვე ამერიკის ყველაზე ძლიერი ფერმწერია და ერთადერთი, ვინც იმედია, წამყვანი გახდება“. უფრო ადრე, 1943 წელს კი მან შეაქო პევი გუგენჰაიმის *The Art of This Century gallery* –ში გამოფენილი პოლოკის ნამუშევრები როგორც „ამერიკელის მიერ შესრულებული ყველზე ძლიერი იმ აბსტრაქტულ ტილოებს შორის, რაც კი მიწაზეა“. თუმცა, გრინბერგი ისტორიის თავისი საბაზისო ფილოსოფიით უკვე 1939 წელს იყო შეპყრობილი, როცა მან თავისი ეპოქალური ესსე „ავანგარდი და კიტნი“ გამოაქვეყნა. პოლოკი ამ პერიოდში მუშაობდა მექსიკური ხელოვნების, განსაკუთრებით კი ხოსე კლემენტე ოროსკოს იდიომის და იმ პერიოდის ამერიკული აბსტრაქციის, ასე ვთქვათ, მონდრიანის მიმდევრების გეომეტრიული ნეოდკლასიციზმის გავლენით. გრინბერგმა ამ პერიოდის ავანგარდი ასე დაახასიათა:

ავანგარდი აბსოლუტის ძიებებში მიიყვანა „აბსტრაქტულ“ თუ „უსაგნო“ ხელოვნებასთან – და ასევე პოზივისთან. პოეტი ან მხატვარი-ავანგარდისტი ცდილობს მიზაძოს ღმერთს, როცა ის ქმნის

1 ამ საუკუნის ხელოვნების გალერეა (ინგლ.) - 5. ყ.

რალაც ისეთს, რაც მარტოდენ თავისივე საკუთარი გამოხატებითაა სარწმუნო, როგორც ბუნებაა უფკველი, ან პეიზაჟია ესთეტიკურად სარწმუნო – და არა მისი სურათი: ესაა რალაც მოყვებული, ხელთუქმნელი, დამოუკიდებელი მნიშვნელობისაგან, მგვანობასა თუ პირველწყაროსგან. მხატვრის თუ ლიტერატორის ნამუშევრის შინაარსი უნდა გაიხსნას ფორმაში იმდენად სრულად, რომ შეუძლებელი იყოს მისი, თავის ნაწილსა თუ მთელში, დაყვანა რაიმემდე, რაც თავად ის არაა.

და მართლაც, თითქოს ავანგარდის მიზანი იყო დაემსხვებრა განსხვავება რეალობასა და ხელოვნებას შორის დამატებითი რეალობის შექმნის გზით, უკვე აღარავითარი სხვა მნიშვნელობებით, გარდა იმისა, რასაც ეს დამატებითი რეალობა თავად ფლობს და რომლის ესთეტიკური თვისებები, შესაძლოა ანალოგი იყოს მისი ჩასვლებისა და ტალღებისა, მთები-სა და ტყეებისა, ცოცხალი ყვავილებისა თუ ლამაზი სხეულებისა. ხელოვნების ნაწარმოები, ცნობილი სტრიქონის პარაფრაზი რომ ვაგაკეთოთ, კი არ უნდა ნიშნავდეს, არამედ უნდა იყოს. ფილოსოფიურ ტექსტებში ეს შეუძლებელი თეორიაა და მისი შეუძლებლობა მანიფესტად იქცა 1960-იანებში, როცა ხელოვანებმა შექმნეს ობიექტები, რომლებიც რეალურ ობიექტებს ისე ჰგავდნენ, – მე კვლავ *Brillo Box* –ს ვგულისხმობ – რომ ნამდვილ ფილოსოფიურ საკითხად იქცა უკვე ის, თუ როგორც უნდა ყოფილიყვნენ ისინი დაცულნი რეალობაში ჩაკარგვისაგან. ერთი პატარა ნაბიჯი პრობლემის გადაჭრისაკენ იყო გაცნობიერება, რომ თუ გრინბერგი ამბობს, რომ რეალობას არ აქვს აზრი, მისი პოზიციის საპირისპიროდ შეიძლება თქმა, რომ მამ ხელოვნებას აქვს აზრი. ხულ მცირე, რაც შეიძლება ითქვას ისაა, რომ რეალობა ადგენს იმ საზღვარს, რომელსაც ხელოვნება შეიძლება მიუახლოვდეს – მაგრამ რისი მიღწევაც მას არ შეუძლია, ესაა სასჯელი აღარ იყოს ხელოვნება. 1957 წელს პიკასოს შესახებ მსჯელობისას გრინბერგმა დაწერა: „ნებისმიერი სურათის მსგავსად, მოდერნისტულიც წარმატებულია, როცა მისი, როგორც სურათის იდენტობა, ისე სახვითი გამოცდილება, არ დაუშვებს მის ფიზიკურ ობიექტად გააზრების შესაძლებლობას“. (15) მაგრამ ეს იყო მხოლოდ ერთგვარი რწმენის ნახტომი: როგორ შეუძლია მონოქრომულ წითელ ფერწერას აჩვენოს თავის განსხვავება უბრალოდ წითლად შეღებილი ბრტყელი ზედაპირისგან? გრინბერგს სჯეროდა, რომ ხელოვნება დამოუკიდებლად, დახმარების გარეშე წარუდგენს თვალს საკუთარ თავს, მაშინ როდესაც ერთდერთი ამჟამინდელი დიდი გაცვეთილი ხელოვნებაში გვიჩვენებს, რომ ეს არ შეიძლება ასე იყოს, რომ ხელოვნების ნაწარმოებები და რეალური საგნები არ შეიძლება განისხვაოს ერთმანეთისგან მხოლოდ ვიზუალური შემოწმების გზით.

გრინბერგი როგორც ჩანს, ამ დილემის მიმართ მგრძობიარე იყო. მის ცნობილ, 1948 წლის ესსეში „დაზგური მხატვრობის კრიზისი“, ის აღწერს იმ იმპულსების პროექციის შედეგებს, რამაც მოდერნიზმამდე მიგვიყვანა. ისინი ხელს უწყობდნენ – „მაგრამ მხოლოდ ხელს უწყობდნენ“, აღნიშნავს ის, – „სურათის შედარებით არადიფერენცირებულ ზედაპირამდე დაყვანას“. ამგვარად, ყველაზე წარმატებული ფერწერა – მთლიანად შეღებილი ბრტყელი ზედაპირი – უახლოვდება კედლის მდგომარეობას ან ყველაზე საუკეთესო შემთხვევაში, დეკორაციის მდგომარეობას – შპალერის შაბლონს, რომელიც შეიძლება განუსაზღვრელად განივრცოს“. (15) ეს „სურათის სრული განხვავება აბსოლუტურ ტექსტურასთან, აბსოლუტურ გრძობასთან და უფრო მომცრო ერთეულებში აკუმულირებულ გრძობებთან, როგორც ჩანს ეპასუხება რალაც ღრმად გამკდარს თანამედროვე მგრძობაში“ – შენიშნა მან და გააგრძელა მომხიბვლელი პოლიტიკური შესაბამისობით აღწერა: „ის ალბათ შეესაბამება იმ გრძობას, როცა ყველა იერარქიული განსხვავებები ამოიწურა, როცა არანაირი სფერო ან გამოცდილების ხარისხი აღარ არის არც არსებითად და არც შეფარდებითად უპირატესი რომელიმე სხვაზე“. რასაც არ უნდა ნიშნავდეს ეს, გრინბერგი გრძობდა, რომ დაზგურმა ფერწერამ, რომელიც ხელოვნების ისტორიის მამოძრავებელი იყო, და მის მიერ პროგრესუ-

ლად და განვითარებად მიჩნეული, შედეგად მიიღო ხელოვანების მცდელობა, გადაეღა-  
ხათ სურათის ფილოსოფიური საზღვრები, რაც

„არ შეუძლიათ რომ არ გააკეთონ“, მაგრამ რითიც ეს „ხელოვანები ანგრევენ მას“.

„არ შეუძლიათ რომ არ გააკეთონ“ მბარუნებს მე იმ ისტორიული გარდუვალობის კონ-  
ცეფციასთან, რომელიც გრინბერგის ხელოვნების ფილოსოფიის განხილვის მოტივაციას  
წარმოადგენს. თავად გრინბერგის სიტყვები რომ მოვიშველიოთ, თეორია ამგვარად ვითარ-  
დება: „პოეტს ან მხატვარს ზოგადი გამოცდილების თემიდან ყურადღება გადააქვს თავისივე  
ნაკეთობის მედიუმზე“. შედეგობრივად ეს ტრანსფორმაციას ნიშნავს, ყოველ შემთხვევაში  
ფერწერისათვის მაინც, რეპრეზენტაციიდან ობიექტისკენ, და შინაარსიდან ზედაპირისკენ,  
ან თავად ფერით წერისკენ“. გრინბერგი დაუინებით ამტკიცებს, რომ „ესაა აბსტრაქტულის  
გენეზისი“, აბსტრაქტულობის განსაკუთრებული სახე, რასაც შეიძლება მატერიალური აბ-  
სტრაქტულობა ეწოდოს, რომელშიც ფერწერის ფიზიკური თვისებები – მისი მოხაზულობა,  
ფერი, ბრტყელი ზედაპირი – ხდება ფერით წერის, როგორც ხელოვნების გარდაუვალი არ-  
სი. ამას, ანუ ე.წ. ფორმალურ აბსტრაქტულობას, რომელთანაც გრინბერგის სახელი განუ-  
ყოფლად ასოცირდება, მე აუცილებლად დავუპირისპირებდი. ნეოდპლასტიციზმი ფორმა-  
ლურად აბსტრაქტულია, პოლოკი კი, გარკვეული აზრით, მატერიალურად აბსტრაქტულია.  
1943 წლის მიმოხილვაში გრინბერგი საუბრობს „ტალახზე“, რომლისგანაც პოლოკმა შემ-  
დეგი ეფექტი მიიღო (და რომლის სათავეებსაც ამერიკულ მხატვრობაში ის რაიდერთან და  
ბლევიკოქთან იღებს): „პოლოკის დიდ ტილოებზე ტალახის სიჭარბეა“. ის ასევე საუბრობს  
„ცარციან ინკრუსტაციებზე“, და ისე, თითქოს აღწერდეს გეოლოგიურ ნიმუშებს. ხელოვანებს,  
რომლებსაც 1939 წელს გრინბერგი თავის არგუმენტებს ურგებდა, ჩემი აზრით ნაკლებად  
ჰქონდათ მატერიალისტურ ესთეტიკასთან საქმე. „პიკასო, ბრაკი, მონდრიანი, კანდინსკი,  
ბრანკუში, კლეეც კი, მატისი და სეზანი,“ – წერდა ის, – „ძირითად შთაგონებას უშუალოდ იმ  
მედიუმიდან იღებენ, რომელშიც მუშაობენ“. 1940 წელს გამოქვეყნდა მისი „ახალი ლაოკო-  
ნისკენ“, სადაც ნათქვამია: „ხელმძღვანელობდა რა ... სიწმინდის იდეით, რომელიც მუსიკი-  
დან მომდინარეობს, ავანგარდმა უკანასკნელი 50 წლის განმავლობაში, [გაითვალისწინეთ,  
რომ ეს გვაბრუნებს 1889 წელში, როცა ჩემი აზრით რეალურად დაიწყო მაღალი მოდერნიზ-  
მი], მიაღწია კიდევ სიწმინდესა და შემოქმედების საზღვრების რადიკალურად დადგენას,  
რომლის მსგავსი მანამდე, კულტურის ისტორიაში არ ყოფილა“. თავად სიწმინდე ისევეა  
დახასიათებულია, როგორც ის ოცი წლის შემდეგ დახასიათდა: „კონკრეტული ხელოვნე-  
ბის მედიუმის დასაზღვრულობის მიძლეობა, მიღების მზაობა“. ისიც, მსგავსად ვაზარისეუ-  
ლი ნარატივისა, პროგრესულად განვითარებადია: ესაა „მედიუმის წინააღმდეგობის წინა-  
შე პროგრესული კაპიტულაციის“ ამბავი. „ასეთი უღმობელი იყო ამგვარი განვითარების  
ლოგიკა“, წერს გრინბერგი და მე აღარ დავასრულებ წინადადებას, მხოლოდ ყურადღებას  
მივაპყრობ პროგრესის მისეულ განმარტებაში შემავალ ისტორიული გარდუვალობის კონ-  
ცეფტს, რომელიც დაზგური სურათის დესტრუქციითა და ფერწერასა და უბრალო კედლებს  
შორის განსხვავების გაქრობით სრულდება. ამგვარად, გრინბერგსაც ჰქონდა თავისი საკუ-  
თარი იდეა ხელოვნების დასასრულის შესახებ, რაც ყველას უნდა ჰქონდეს, ვინც კი ხელოვ-  
ნების ისტორიას განვითარებადი ნარატივის საზღვრებში აღიქვამს.

აღბათ გრინბერგის თხრობის ერთიან განშლაში არ აქვს დიდი მნიშვნელობა იმას, რომ  
მის მიერ მოყვანილი მაგალითები წინააღმდეგობაში არიან მათ დახასიათებასთან, – პიკა-  
სოს რაც არ უნდა ეგულისხმა „გერნიკას“ ხატვისას, ამას ნაკლები კავშირი ჰქონდა მედიუმის  
შეზღუდვებთან: ის უფრო ომისა და ტანჯვის არსით იყო დაინტერესებული. მიროს, რომელიც  
საკუთარ „ნატურმორტს ძველი ფესხამლით“ – თავის გერნიკად თვლიდა, არც ჩაუფიქრე-  
ბია ის აბსტრაქციად: „[ესპანური] სამოქალაქო ომი იყო დაბომბვები, სიკვდილი, დამსჯელი

რამბები, და მეც მინდოდა ამესახა ეს ძალიან დრამატული და სევდიანი დრო". (16) მირომ მტკიცედ უარყო აბსტრაქციონისტის იარლიყი და თავის გვიანდელ ინტერეგუმში უფრო შორსაც კი წავიდა, საერთოდ უარყო რა ისიც, რომ მონდრიანი აბსტრაქციონისტი იყო. მე მგონი ეს ყველაფერი მტკიცებადია გრინბერგის იმ ყოვლისმომცველი მატერიალიზმისაგან დამოუკიდებლად, რომელიც მან გამოავლინა „მოდერნისტული ფერწერის“ ერთ-ერთ ფართედ განხილულ პასაჟში:

რეალისტური, ნატურალისტური ხელოვნება ჩქმალავდა მედიუმს, ხელოვნებას იყენებდა ხელოვნების შესანიღბად. მოდერნიზმმა კი ხელოვნება იმისთვის გამოიყენა, რომ ყურადღება ხელოვნებაზე გადაეტანა. შეზღუდვებს, რომელიც აყალიბებს ფერწერის მედიუმს – ბრტყელი ზედაპირი, საბაზისო ქვედა ფენის, სუბსტრატის ხასიათი, პიგმენტის თვისებები – ძველი ოსტატები ისე ეპყრობოდნენ, როგორც ნეგატიურ ფაქტორს, რომელიც ან უხმოდ ან ირიბად უნდა აღიარო. მოდერნიზმი კი ამავ შეზღუდვებს პოზიტიურ ფაქტორებად თვლიდა და ღიად აღიარებდა ... მანეს ფერწერა პირველ მოდერნისტულ სურათებად იქცა იმ გულწრფელობის წყალობით, რომელითაც ის იმ ბრტყელ ზედაპირს ათვალსაჩინოებდა, რომელზეც ხატავდა. იმპრესიონისტებმა მანეს კვალდაკვალ უარი თქვეს გრუნტსა და ლაქზე და თვალში იმ ამკარა ფაქტის წინაშე დატოვეს, რომ საღებავი, რომელსაც ისინი იყენებდნენ, ტუბიდან და ქილიდან გადმოედინებოდა. ხემაწა მსხვერპლად გაიღო დამაჯერებლობა და კონკრეტულობა იმის გამო, რომ ნახატი და დიზაინი უფრო ამკარად მორგებოდა ტილოს მართკუთხა ფორმას.(17)

თუ ზემოთქმული სიმართლეა, მაშ ეს დაგვეხმარება გავიზროთ ის საყოველთაო წინააღმდეგობა, რაც იმპრესიონისტების პირველ გამოფენას მოჰყვა. მაგრამ მე მინდა ხაზი გავუსვა გრინბერგის მიერ მანეს იდენტიფიკაციას დასაწყისთან, რაც მის გამორჩეულ ინტუიციას ადასტურებს. ზუსტად მანესთან ასოცირდებოდა ოსვალდ შპენგლერისათვის ფერწერის დასასრული დასავლეთის დაკნინების ჟამს: „მანეს თაობასთან ერთად კვლავ ყველაფერი დასრულდა“. დასასრული თუ დასაწყისი, ნებისმიერ შემთხვევაში ნათელი იყო, რომ მანეს შემოქმედებამ ღრმა ცვლილებები აღნიშნა. „ბოლოს და ბოლოს იცოცხლა კი ფერწერამ ორ საუკუნეზე მეტი?“ კიხულობს შპენგლერი, „არსებობს ის კვლავ? ჩვენ გარეგნობამ არ უნდა მოგვატყუოს“. საოცარია, რომ მოდერნიზმის გარდაცვალება სწორედ ახლახანს იდენტიფიცირებული იყო „ფერწერის სიკვდილთან“, რომელსაც მე ერთ შპენგიერ დღეს აუცილებლად დავუპირისპირდები, მაგრამ ამკვრად ჩემი მთავარი ამოცანაა გავიზრო გრინბერგის უდიდესი მიღწევა, რაც ხელოვნების ისტორიის ნარატივის ახალ პლანში გადაყვანაში მდგომარეობს იმ შემთხვევაშიც კი, თუ რაიმე სახის წინააღმდეგობა არსებობს მის მიერ სურათის მედიუმის არსის ზედაპირის სიბრტყეოვანებასთან უშუალო იდენტიფიცირების გამო.

ნება მიბოძეთ ამ კუთხით შეეჩერდე მონასზე (და თანამონაწილეობის თვალსაზრისით მის ექსპრესიულად მონათესავე წვეთზე, ლაქაზე, გადარეცხვაზე, და ა. შ.), როგორც გრინბერგის მოსაზრების ნაწილობრივ დადასტურებაზე, მაგრამ ასევე რაღაც სწორედ იხებზე, რომელიც მას ფერწერის როგორც ფერწერის კრიტერიუმის დასადგენად სიბრტყეობრიობას მავივრად უნდა გამოეყენებინა. ჩემთვის გასაოცარია, რომ დასავლური ფერწერის ძირითად ისტორიაში მონასში დიდწილად უნებავია; იგი რომ ის იქ არის, მაგრამ მას გაქოლად ან ზემოდან უყურებ, უხეშად რომ ვთქვათ ისე, როგორც ტელევიზორის მონიტორის რასტროს: რასტრის მხგავსად, მონასში ის საშუალება იყო, რომელსაც გამოსახულება თვალთან ისე მოჰქონდა, რომ თავად არ მონაწილეობდა ამ გამოსახულების მნიშვნელობის შექმნაში, რო-

1 ივლისსმება გერმანული ისტორიკოსის და ისტორიის ფილოსოფოსის, ოსვალდ შპენგლერის (1880-1936) ნაშრომი *ევროპის დასი*, რომელიც მოიცავს მთლილი ისტორიას. შპენგლერი ცვათავიზობ ახალ თეორიას, რომლის მიხედვითაც ცივილიზაციების სიცოცხლის ხანგრძლივობა შეზღუდულია და საბოლოოდ ისინი იშლებიან. ნაშრომი გამოქვეყნდა 1918 წელს - ნ. 4.

გორც ეს ტელევიკრანის შემთხვევაშია, როცა ჩნდება სურვილი, რომ უფრო და უფრო მაღალი იყოს გამოსახულების რეზოლუცია და რასტრი საბოლოოდ გაქრეს ვიზუალური ცნობიერებიდან, თუმცა ამჯერად უფრო როგორც ოპტიკური მექანიკის, ვიდრე ესთეტიკური თანხმობის საკითხი. „ესთეტიკურ თანხმობაში“ მე ვგულისხმობ *უბრტყვო* თანხმობას, ყურადღება არ მიეექცეს მონასმებს. ეს მარტივად მისაღწევია, რამდენადაც ჩვეულებრივ შემთხვევებში მონასმი არაა გაგებული როგორც გამოსახულების შექმნის მონაწილე; ეს ადვილად მისაღწევია აგრეთვე სახვითი რეპრეზენტაციის შესახებ მიმეტური თეორიების უზარმაზარი ძალაუფლების გამოც, და საბოლოოდ ილუზიის კონცეფტის იმ როლის გამოც, რომელიც მან შეასრულა ფერწერის მთელი ისტორიის მანძილზე მეცხრამეტე საუკუნის პირველ სამ-მეოთხედამდე. ნება მომეცით, ამ თემაზე არგუმენტის მსგავსი შემოგთავაზოთ.

1839 წელს, როცა ფოტოგრაფია გამოიგონეს, მხატვარმა პოლ დელაროშმა ცნობილი განცხადება გააკეთა იმის შესახებ, რომ ფერწერა მოკვდა. იმ დროს, როცა მან დაგერის გამოგონების შესახებ შეიტყო, ის ოცდაათი ფუტის ფართობის მქონე ტილოზე მუშაობდა, რომელიც ხელოვნების ისტორიას ასახავდა. თუ ამ ტილოზე მონასმის გამოყენების თვალსაზრისით რამე შეიძლება ითქვას ისაა, რომ მას ფოტოგრაფიული ზედაპირი ჰქონდა, რომელზეც მონასმების კვალიც კი არ ჩანდა. აქედან გამომდინარე, როგორც ჩანს, დელაროში ფიქრობდა, რომ ყველა მის მიერ ოსტატურად შესრულებული რეფლექსი შეიძლებოდა მექანიზმს გაეკეთებინა, და თუ მასშტაბის საკითხიც გადაიჭრებოდა, შეიძლებოდა მისი ნამუშევრისგან განუსხვავებელი ფოტოგრაფიული გამოსახულების მიღება. მას აზრად არ მოსვლია ეკითხა „და რა მოხდებოდა მონასმთან დაკავშირებით“. ეს კი იმას ნიშნავდა, რომ კამერას არ ჰქონდა უნარი ზედაპირის იმ ხარისხისთვის და იმ შეხებითი შეგრძნებისთვის მიეღწია, რომელიც ხილული და აშკარა მონასმით მიიღწეოდა. დელაროშის ფერწერა იმის ნიმუშია, რასაც მე უხილავ მონასმში ვგულისხმობ, და მის ცნობილ დეკლარირებასაც არ ექნებოდა ადგილი, მას რომ მონასმები რაიმე ესთეტიკური მნიშვნელობით გამოეყენებინა.

მონასმი წინაა წამოწეული იმპრესიონისტულ მხატვრობაში, მაგრამ ის ამ მიმდინარეობის მიზანს არ წარმოადგენდა. ის უფრო ოპტიკურ შერევას გულისხმობდა, ვიდრე ფიზიკურს და ფერთა მონასმებს ერთმანეთის გვერდით ათავსებდა ქრომატული ინტენსივობის მისაღწევად ისე, რომ ეს მონასმები ერთმანეთს არ შერეოდა. ისინი მკაფიოდ დასაწახი იყო იმგვარად, როგორც ზეთის საღებავებით შესრულებულ ესკიზებზე ხოლმე, მაშინ როდესაც ეს ნამუშევრები წარმოდგენილი იყო როგორც დასრულებული ფერწერა კონცეფტით, რომელიც გულისხმობდა მონასმის შენიღბვას. ამგვარად, ვფიქრობ აშკარაა, რომ მონასმი გახდა მნიშვნელოვანი, როცა ილუზიონიზმმა, როგორც ხელოვნების ბაზისურმა მიზანმა, უკან დაიხია, ხოლო მიმესისი, რომელიც ჩემი აზრით, იმპრესიონისტულ ტილოებს რეტროაქტიული მოქმედების უნარს ანიჭებდა, როგორც ხელოვნების თეორიის განმსაზღვრელი, უარყოფილი იქნა. ეს კი ახლა იმპრესიონისტებს მცდარად მიეწერებათ. არადა, არავინ მოინდომებს დააკვირდეს წერტილებს პუნტელისტურ სურათზე: იდეაში ისინი უნდა გაუჩინარდნენ მკაფიო გამოსახულების სასარგებლოდ, რაც რა თქმა უნდა, არასდროს ხდება, რადგან თვალს თავისი შესაძლებლობები აქვს. ჩემი აზრით ეს უტყუარად მაშინ დამტკიცდა, როცა თავად ფერწერა გახდა უფრო დასასრული ვიდრე საშუალება, და როცა მონასმმა მიანიშნა, რომ ფერწერას უნდა უცქირო და არა გამჭოლად უყურო, „გამჭოლად“ იმ თვალსაზრისით, რომელიც გამჭვირვალობას გულისხმობს. მე იმ მიმართულებით მივიღვივარ, რომ განსხვავება შინაგანსა და გარეგანს შორის, სპეციალისტსა და აუდიტორიას შორის ამის შემდეგ თავისთავად გაფერმკრთალდა. ფერწერის, როგორც *ფერთ წერის*, დანახვა ნიშნავს დავინახოთ ის თავად მხატვრის თვალსაზრისით, მაგრამ ამგვარი განსხვავებით: იმპრესიონისტი იყენებს მონასმებს იმ მიზნით, რომ ისინი ერთმანეთს მაყურებლის აღქმაში შეერწყნენ; ამგვარად, გამო-

სახელების თავად ხელოვანის თვალსაზრისით დანახვა განსაზღვრული უნდა ყოფილიყო იმით, თუ როგორი თვალსაზრისი ჰქონდა მხატვარს ნავარაუდები მაყურებლისთვის იმ შემთხვევაში, თუკი ილუზია მუშაობდა. ეს თეატრალური სპექტაკლის ანალოგიურია, სადაც სცენის მოწყობა ხდება ისე, როგორც *Metteur en scène* -ს<sup>1</sup> სჯერა, რომ ის ილუზიის შექმნას შეუწყობს ხელს. ბუნებრივია, რომ იგივე არტისტულ იმპულსს, რომელიც მონასმისადმი მიაპყრობს აუდიტორიის ცნობიერ ყურადღებას, ყავს თავისი ორეული თეატრში იმ მხრივ, რომ თეატრალური დადგმის მექანიზმები თეატრალური გამოცდილების ნაწილია, რაც ავანსცენისა და არიერსცენის ერთდროულად დანახვის საშუალებას იძლევა; თუმცა, რამდენადაც ვიცი, არცერთი დრამატურგი არ წასულა ისე შორს, რომ თავის დადგმაში მხოლოდ თოკების ამწევი და დეკორაციის გადამწევი სცენის მუშები გამოეყენებინა: ეს მუსტი ანალოგი იქნებოდა იმგვარ ფერწერასთან, რომელიც მხოლოდ მონასმებისგან შედგება, რაც ჩვეულებრივ ამაღლ იქცა აბსტრაქტული ექსპრესიონიზმის დროს. ყველა შემთხვევაში, იმპრესიონისტულ ფერწერაში პირველად მოხდა, რომ ინსაიდერის პერსპექტივა ფაქტიურად აუტსაიდერის პერსპექტივად იქცა. შეიძლება ისიც ითქვას, რომ საღებავმა თავისი გააკეთა და მხატვარმაც გადაწყვიტა, რომ ფერმწერის მიერ გაცდილი სიამოვნება მაყურებელზეც გადნაწილებულიყო როგორც სიამოვნება, რომელიც, ფერმწერის მსგავსად, ფერის/საღებავის ხენსუალისტად იქცა.

არგუმენტი რომ მოდერნიზმი იმპრესიონიზმით მხოლოდ იმიტომ იწყება, რომ მათ ლაქა და მონასმი ხილული გახადეს, შეგვიძლია მივიღოთ იმ შემთხვევაში, თუ ჩვენ გრინბერგის მატერიალისტურ ესთეტიკას დავეთანხმებით; თუმცა კი, როგორც უკანასკნელ წლებში ხელოვნების ისტორიკოსები აღნიშნავენ, მათ დაიწყეს ბურჟუაზიული ცხოვრების გართობის ასახვა, რაც თითქმის უუგველად მართალია. რაღაც მსგავსია ვან გოგთანაც, რომლის დატეხილი და დაკვალული ზედაპირები, თუმცა არ ექვემდებარებიან დაშორიშორებას, მაგრამ ტყვეობაში მაინც მის შექმნილ სახეებს ვყავართ. მართლაც ის გრძნობა, რომელიც გვეუფლება მხატვრის ვნებიანი შესტებით შექმნილი ამ უშეცდომო ზედაპირებისგან, ის მნიშვნელოვანი კომპონენტია, რაც დღესაც კი მუდმივ ენერგიას ანიჭებს „მხატვრის“ რომანტიკულ სახეს და რაც მნიშვნელოვანი ფაქტორია მისი ფერწერის პოპულარობისთვის.

გრინბერგი აქცენტს აკეთებს ფერწერის სიბრტყობრიობაზე – „გარდუვალად ბრტყელ ზედაპირზე, „რადგან“ სიბრტყობრიობა იყო ის ერთადერთი მდგომარეობა, რომელსაც ფერწერა არცერთ სხვა ხელოვნებასთან არ ანაწილებდა“. მოდერნიზმი იყო (მის ხედვით) ის მოძრაობელი, რომელიც განსაზღვრავდა თითოეულ მედიუმს, რომელსაც ის და მხოლოდ ის ფლობს და შესაბამისად რაც ასხვავებს მას სხვა მედიუმისგან. რთულია იფიქრო რამდენ უფრო უნიკალურზე ფერწერაში, ვიდრე მონასმია – მონასმების ნაკლებობაც კი სახასიათო ნიშანია გარკვეული სახის ფერწერისათვის, საპირისპიროდ პოეზიისა (ან ბოლოს და ბოლოს დასავლური პოეზიისა - აღმოსავლური პოეზია განსხვავებული შემთხვევაა), რომელსაც აკლია მონასმები, როგორც უანრული მახასიათებელი. თუმცა, ამას დიდი მნიშვნელობა არ აქვს. საქმე იმაშია, რომ გრინბერგი განსაზღვრავს ნარატიულ სტრუქტურას, რომელიც ვაზარის ნარატივის ბუნებრივი გაგრძელებაა, მაგრამ რომელშიც ხელოვნების რაობა ხელდნულა იქცევა ხელოვნების საგნად. ეს ცვლილება შეფარულად მოხდა და მათ გარეშე, ვინც ზემოქმედებას ახდენდა ამ პროცესზე, მაგალითად, პროფესორ ქუინის აზრს რომ გავყვეთ, მედიუმისკენ აღმასვლის გზით და იმის გააზრებით, რომ ეს მათ მოახეობს. წინადადება – „მანემ დაიწყო მოდერნიზმი“, მსგავსია იმისა, თუ ვიტყვით „პეტარაკამ გახსნა რენესანსი“, რასაც მე განვსაზღვრავდი როგორც ნარატიულ წინადადებას, რომელიც მხოლოდ იმ ფაქტს აღნიშნავს, რომ მისი, როგორც გარდატეხი ისტორიული დახასიათების მიხედვით,

1 სცენის დირექტორი (ფრანგ.) - ნ. ყ.

მანემ, ისე როგორც პეტრარკამ, არ იცოდა თუ რას აკეთებდა. ცნობიერების ახალ დონეზე ასვლა მოხდა ამ პროცესის გაცნობიერების გარეშე მათი მხრიდანაც კი, ვინც ამ პროცესში უშუალოდ მონაწილეობდა. ისინი ნარატივის რევოლუციონირებას ახდენდნენ, არადა ფიქრობდნენ, რომ გამგრძელებლები იყვნენ; „ხელოვნება გრძელდებოდა მოდერნიზმში ისევე, როგორც ეს მანამდე ხდებოდა“.

მოდერნიზმი დასრულდა, როცა ხელოვნების ნაწარმოებსა და უბრალოდ რეალურ ობიექტებს შორის გრინბერგის მიერ აღიარებული დილემა ვიზუალური თვალსაზრისით აღარ იყო მკაფიოდ არტიკულირებული, და როცა გადაუდებელი გახდა მატერიალისტური ესთეტიკისგან თავის დახსნა აზრის ესთეტიკის სასარგებლოდ. ეს, მე მგონი, პოპის გამოჩენას მოჰყვა. როგორც აღრეულ ფაზაში მოდერნიზმს უტევდნენ იმის პრეტენზიით, რომ მისმა მიმდევრებმა არ იცოდნენ ფერით წერა, ასევე გრინბერგი არ სცნობდა პოსტმოდერნიზმს როგორც ახალი ხანის დასაწყისს, არამედ მიაჩნდა ის ნიშნულად ხელოვნების მატერიალისტურ ისტორიაში, რომლის შემდეგი ეპიზოდი პოსტ-ფერწერული აბსტრაქცია იქნებოდა. თუმცა, შესაძლოა არაფერი ისე კარგად არ განსაზღვრავს გადასვლას მოდერნიზმიდან ჩვენს აწმყო ეპოქაში, როგორც კლასიკური ესთეტიკური თეორიის სულ უფრო მცირე და მცირე ვარგისიანობა ახლანდელ ხელოვნებასთან მიმართებაში. შესაბამისად, მომდევნო თავში მე ამას მივუბრუნდები.

## შენიშვნები

1. „სათაურის პასუხად რამდენი თქვენგანი ურწმუნოდ იჩეჩავს ახლა მხრებს? როგორ, კითხულობთ თქვენ, და ორნამენტს აქვს ისტორია?“ (Alois Riegl. *Problems of Style: Foundations for a History of Ornament*. trans. Evelyn M. Kain. Princeton: Princeton University Press, 1992. 3).
2. Schapiro, Meyer. *On Some Problems in the Semiotics of Visual Art: Field and Vehicle in Image-Signs*. Theory and Philosophy of Art: Style, Artist, and Society. New York, George Braziller, 1994.1.
3. Alois Riegl. *Problems of Style*. 3
4. „თუ ვინმე ჩაიხედავს დევიდ ფრიდბერგის წიგნში *გამოსახულების ძალა*, შეიძლება იპოვოს კიდევ გაფრთხილება საერთოდ გამოსახულების ისტორიის გამოგონების მცდელობის შესახებაც, რამდენადაც ავტორი განიხილავს გამოსახულებას მარად არსებულ რეალობად, რასაც კაცობრიობამ ზუსტად ასეთივე მარადი წესით უპასუხა.“ (*Hans Belting. Likeness and Presence*). მე თავად მაქვს გარკვეული სირთულეები ფრიდბერგის წიგნთან, მაგრამ მას არასდროს უმტკიცებია ამგვარი რამ.
5. Martin Heidegger. *Being and Time*. trans. John Macquarrie and Edward Robinson (New York and Evanston: Harper and Row, 1962.29
6. Greenberg. „*Modernist Painting*.“ The Collected Essays and Criticism. 4:85
7. Immanuel Kant, „*INTRODUCTION*.“ *The Critique of Pure Reason*. Trans. Norman Kemp Smith. London: Macmillan, 1963.42
8. Ibid.,58
9. Plato. „*Phaedrus*.“ The Collected Dialogues. ed. Edith Hamilton and Huntington Cairns. trans. and ed. R. Hackforth. Princeton University Press. 1961

10. John Locke. *An Essay Concerning Human Understanding*. Oxford: Clarendon. 1894. I:8
11. Franz Marc."Letter to Heinrich Altshuler", Bruce Altshuler, *The Avant-Garde in Exhibition: New Art in the 20th Century* (Harry N. Abrams, 1994. 45
12. Clement Greenberg. "A New Installation at the Metropolitan Museum of Art and a Review of the Exhibition Art in Progress." *The Collected Essays and Criticism*.I:213
13. Clement Greenberg, "Avant-Garde and Kitsch." *The Collected Essays and Criticism*.I:8
14. Clement Greenberg,"Picasso at Seventy-Five." *The Collected Essays and Criticism*.4:33.
15. Clement Greenberg, "The Crisis of the Easel Picture" *The Collected Essays and Criticism*. 2:223.
16. Joan Miro, *Selected Writings and Interviews*. ed. Margit Rowell. Boston, 1986.293
17. Greenberg, "Modernist Painting." *The Collected Essays and Criticism*. 4:87.
18. Oswald Spengler, *Decline of the West: Form and Actuality*. trans. C. F. Atkinson. New York: Alfred A. Knopf, 1946.

## ესთეტიკიდან ხელოვნების კრიტიციზმამდე

დავიწყებ არტურ შოპენჰაუერის ფილოსოფიური შედეგის, *სამყარო როგორც ნება* და იდეა, ერთი პასაჟის ციტირებით, რომელშიც ის საუბრობს ორ, მისი აზრით დაპირისპირებულ ღირებულებაზე – მშვენიერებასა და სარგებლიანობაზე, განიხილავს რომანტიკულ წარმოდგენას გენიოსის შესახებ, რომელსაც ის ნების დამოუკიდებლად მომუშავე ინტელექტთან აიგივებს, და ამდენად, „გენიოსის ქმნილებები არ ემსახურება სარგებლის მქონე მიზნებს:“

გენიოსის ქმნილება შეიძლება იყოს მუსიკა, ფილოსოფია, ფერწერა, პოეზია, რომლებშიც არაფერია გამოყენებული ან სარგებლიანი. გამოუსადეგრობა და უსარგებლობა გენიოსის ნამუშევრის ერთდერთი მახასიათებელია, მისი კეთილშობილების ნიშანია. ყველა სხვა ადამიანური საქმიანობა ჩვენი არსებობის მომსახურებისა და შემსუბუქებისთვისაა; მხოლოდ ის, რაც აქ განვიხილეთ, არა; ის მხოლოდ თავისივე თავისთვის არსებობს და მას ისე უნდა მოეპყრო, როგორც ... არსებობის ... ყვევილებს. ჩვენს გულს ახარებს მისით ტკბობა, რადგან გვავიწყებს დაჭირვებისა და უკმარობის მძიმე მიწიერ ატმოსფეროს. (1)

ერთდერთმა უდიდესმა, ფილოსოფიური ესთეტიკის ფუძემდებელურმა ნაშრომმა, რომელიც ფუნდამენტურად განასხვავებს ესთეტიკასა და პრაქტიკულ საზრიანობას, გააქრო იმის შეკითხვის ყველანაირი სურვილიც კი, თუ რა პრაქტიკული სარგებელი შეიძლება ჰქონდეს თავად ესთეტიკურ გამოცდილებას. პრაქტიკულობის საკითხებს შოპენჰაუერი განსაზღვრავს როგორც ინდივიდის ან ჯგუფის ინტერესებს, და ამით ის ნებაზე მიუთითებს. მაგრამ კანტი ნაშრომში, რომელმაც ტრადიცია შექმნა, შოპენჰაუერიც მოიცვა, განივრცო კიდევ, და ახლაც კი დროში ივრცობა, წერს, რომ „გემოვნება არის ობიექტის ან მისი რეპრეზენტაციის მეთოდის შესახებ განსჯის უნარი სრულიად დაუინტერესებელი დაკმაყოფილების ანუ დაუკმაყოფილებლობის მიერ. ამგვარი სახის დაკმაყოფილების ობიექტს ეწოდება *მშვენიერი*“. (2)

შოპენჰაუერმა ეს დაადასტურა იმის ანალოგიურად, თუ როგორ ემიჯნება ერთმანეთს ესთეტიკა და სარგებლიანობა. „ჩვენ იშვიათად ვხედავთ სარგებლიანს, შერწყმულს მშვენიერთან ... ყველაზე მშვენიერი შენობები გამოუსადეგარნი არიან, ტაძარი არ არის საცხოვრებელი სახლი“. მოდერნიზმი კი ასეთი მკაცრი არ იყო. მოდერნული ხელოვნების მუზეუმები გამოფენენ სარგებლის მქონე ობიექტებს, რომლებიც ამავე დროს მაღალი სტილის ესთეტიკის პრინციპებსაც წარმოაჩენენ.

ბარნსის კოლეჯია ფერწერისა და ქანდაკების შედეგებთან ერთად მოიცავს წმინდა უტილიტარულ ობიექტებსაც. მშვენიერებისა და სარგებლის აშკარა ნაზავს წარმოადგენს შეიკერის ავეჯიც; მაგრამ ძალაში რჩება შოპენჰაუერის კითხვა, თუ რა სახითაა მაინც მშვენიერება დაკავშირებული სარგებლიანთან. მანქანის აალების სანთელიც შეიძლება ჩაითვალოს მშვენიერ ობიექტად მისი ხვეულებითა და გაპრიალებული მედაპირის, დახვეწილად განაწილებული ლითონისა და კერამიკის ნაწილების გამო, მაგრამ ეს სიმშვენიერე არ დააკმაყოფილებს იმ ინტერესებს, რასაც ის უნდა ემსახურებოდეს: თუ თქვენ გჭირდებათ მუშა აალების სანთელი, მაშინ მისი მშვენიერების საკითხები არსებითი არ უნდა იყოს. მაგრამ მისი სიმშვენიერის შეფასების შემთხვევაში, ანუ კანტის თანახმად, თქვენ უნდა ხედავდეთ მასში „სრულიად არადანტერესებული დაკმაყოფილების ობიექტს“, მაშინ როდესაც „ყველანაირი დაინტერესება უსარგებლოს ხდის გემოვნებაზე მსჯელობას“. (3) და თავსატეხი კითხვა კი ნამვილად ასეთი იქნება: რა სახის შეიძლება ეს დაკმაყოფილება იყოს? რა შექ-

მნიდა ამ დაკმაყოფილებას, თუ არ არსებობს არანაირი ინტერესი, რომელსაც ის დააკმაყოფილებს?

მოდით მივყვით კანტს, როცა ის საუბრობს, რომ თითქოს არსებობს გარკვეული სახის დაკმაყოფილება *an sich* (თავის თავში), საგანი *an sich* -ის (საგანი თავის თავში-ს - ნ. ყ.), შორეული ფილოსოფიური ნათესავი. ისევე როგორც საგანი თავის თავში დამოუკიდებლად არსებობს, ასევე დაკმაყოფილება თავის თავში არაა დამოკიდებული, როგორც კლასიკოსი ესთეტიკოსები ამტკიცებენ, არც შესაძლო პრაქტიკულ ინტერესზე და არც ამ ინტერესის დაკმაყოფილებაზე. შედეგად ამას, რასაკვირველია მაშინვე მოჰყვება ესთეტიკურის მნიშვნელობის გამოდევნა ფუნქციისა და სარგებლიანობის სფეროდან, რომელიც თავის მხრივ ამართლებს ორნამენტისა და დეკორაციის გამორიცხვას არქიტექტურული დიზაინის სფეროდან, და ასევე სახელოვნებო სუბსიდიების, როგორც ზედმეტობის გამორიცხვას ფედერალური ბიუჯეტიდან, რამდენადაც ხელოვნების ნაწარმოები ესთეტიკის კატეგორიის ქვეშ ექცევა. ამგვარად, მსგავსად აალების სანთლის (შეზღუდული) მშვენიერებისა, მშვენიერება შეიძლება იყოს შემთხვევითი, რაც იმ ნიშან-თვისებათა ერთობლიობიდან გამომდინარეობს, რომლის დროსაც თითოეული ამ ნიშან-თვისებისთვის არსებობს კარგი, მკაფიო პრაქტიკული დასაბუთება. მაგრამ მშვენიერება ამ შემთხვევაში არ თამაშობს როლს იმის დასადგენად, თუ როგორ მუშაობს აალების სანთელი.

კანტი არ გამოკვეთს განსაკუთრებულ განსხვავებას ბუნებრივსა და მხატვრულ მშვენიერებას შორის; „ბუნება მშვენიერია, რადგან ის ხელოვნებას ჰგავს და ხელოვნებას მხოლოდ მაშინ შეიძლება ეწოდოს მშვენიერი, თუ მას ვაცნობიერებთ როგორც ხელოვნებას და როცა ის მაინც ბუნებას ჰგავს“. (4) ამგვარად, მშვენიერების შესახებ განსჯა, ეხება ის მშვენიერ ხელოვნებასა თუ ბუნებრივ სილამაზეს, უცვლელია. და თუმცა ილუზიის შემთხვევაში ჩვენ შესაძლოა შევცდეთ იმ თვალსაზრისით, არის თუ არა ის ხელოვნება, ჩვენ არ შევცდებით მისი მშვენიერების საკითხში – „მშვენიერი ხელოვნება უნდა ჰგავდეს ბუნებას“. შოპენჰაუერი, რომელიც განსაკუთრებულ ყურადღებას გენიოსის პრობლემას უთმობს, ხედავს მშვენიერსა და სარგებლიანს შორის დაშორიშორებას იმ ობიექტებში, რომელთაც ჩვეულებრივ გენიოსებს არ მიაწერენ: „მაღალი და მშვენიერი ხეები ნაყოფს არ ისხამენ, სამაგიეროდ ხეხილის ხეები პატარები, უშნო და ჯუჯები არიან. ბაღის ორყვავილიანი ვარდი ნაყოფიერი არ არის, განსხვავებით პატარა, გარეული და თითქმის უსუნო ვარდისგან“. რაღაც შემამოფთებელია აზრის ამ მიმართულებაში, რომელსაც თითქოს უნდა დაუკავშიროს ერთმანეთს ვარჯისიანობა და უსახურობა, თუ სიმბინჯე არა. ალბათ თქვენც იგრძენით რა შეიძლება იყოს საშიში შოპენჰაუერის აზროვნების ამ წესში, თუ მხედველობაში მიიღებთ გერმანულ კონტრასტს *gut-სა*<sup>1</sup> და *schlecht-ს*<sup>2</sup> შორის, რომელიც განსხვავებულია კონტრასტისაგან *gut-სა* და *böse-ს*<sup>3</sup> შორის; „კარგი“ კონტრასტულია ორივესთან – როგორც „ცუდათან“ ისე „ბოროტთან“. ხოლო ნივთი, შოპენჰაუერის უდიდესი მიმდევარი, თავის მორალის გუნჯალოგიაში გვაჩვენებს თუ როგორ აღნიშნავდა „კარგი“ იმას, რადაც ყოფნაზე ბატონები პრეტენზიას აცხადებდნენ ღირსების იმ თვისებების ფლობიდან გამომდინარე, რომელიც მათ ასეთებად განსაზღვრავდა. ამ თვისებებს კი მონები, რა თქმა უნდა „ბოროტს“ უწოდებენ. მაგრამ, მაინც ისინი არ იყვნენ *schlecht*, როგორც მონები, რომლებიც „პატარა, უშნო და ჯუჯა ხილის ხეების“ ადამიანურ ეკვივალენტებს წარმოადგენდნენ. თუმცა, მე უფრო მაინტერესებს გამოკვეთო კანტისა და შოპენჰაუერის საერთო აზრი იმის შესახებ, რომ არ არსებობს განსაკუთრებული გამოყოფილი ხაზი, რომელიც შეიძლება გავავლოთ მშვენიერებას შორის ხელოვნებასა და ბუნებაში.

1 კარგი (გერმ.) - ნ. ყ.

2 ცუდი (გერმ.) - ნ. ყ.

3 ბოროტი (გერმ.) - ნ. ყ.

ამას იმათ მიერ გათელილი ბილიკით მივყავართ, ვისაც მშვენიერებასა და სარგებლიანობას შორის არსებული გათიშულობა, განმარტებული როგორც განმასხვავებელი კარგსა და ცუდ ხელოვნებას შორის, ღრმა ტეშმარტებად მიაჩნია, დაწყებული ფილოსოფიური ესთეტიკიდან ვიდრე ხელოვნების კრიტიციზმის უდიდესი გავლენის მქონე ფორმამდე. ნებისმიერ შემთხვევაში, მხოლოდ და მხოლოდ იმის ცოდნაა საჭირო, რომ ჩვენს მიერ განცდილი ხელოვნება სწორედ იმით განირჩევა მშვენიერისგან ბუნებაში, რასაც გრინბერგი „ხარისხს ხელოვნებაში“ უწოდებს: (5) მშვენიერი ხელოვნება არის *gut* და თუ ხელოვნებას აკლია მშვენიერება ან „ხარისხი“, ისაა *schlecht*.

„იმის ცოდნა, რომ ხელოვნება ისაა, რასაც ადამიანი განიცდის“, განმარტებაა, რომელიც შეიძლება ჟღერდეს როგორც გაფრთხილება, რომ იმ შემთხვევაში, თუ მშვენიერი უცვლელია როგორც ხელოვნების ნაწარმოებისათვის, ისე სხვა რაღაცეებისთვის, მაშინ მშვენიერება ხელოვნების კონცეფციის ნაწილი აღარაა. თუმცა კანტის დროს თავის თავად ითვლებოდა, რომ ხელოვნების ნაწარმოების, როგორც კატეგორიის მიზანი მშვენიერება იყო; და რომ მასში მშვენიერება იგულისხმებოდა მაშინაც კი, როცა ის ამ მიზანს ვერ აღწევდა. (6) კიდევ ერთხელ დავუბრუნდეთ აალების სანთელს, რომელიც არ არსებობდა კანტის დროს, და პირიქით, ისტორიული ფაქტის საწინააღმდეგოდ რომც ეარსება, ხელოვნების ნაწარმოებად ვერ იქცეოდა. ის არ არსებობდა, რადგან ინდუსტრიული კერამიკა და მეტალურგია მის ნაწარმოებად სათანადოდ არ იყო განვითარებული. გარდა ამისა, ვერ არ იყო გამოგონილი შიდა წვის ძრავა, რომელმაც აალების სანთლის გამოგონება მოითხოვა. მაგრამ, რომც წარმოვადგინოთ, რომ აალების სანთელმა დროში გადაინაცვლა, და ის ვიღაც ხეზე კვეთის ოსტატმა კენინგსბერგთან ახლოს, 1790 წელს გამოიგონა, შეუძლებელი იქნებოდა იმ დროს მას რაიმე ინტერესი დაეკმაყოფილებინა, რამდენადაც Zeugganz<sup>1</sup>, რაც ამას შესაძლებელს გახდიდა, რეალურად საუკუნისა და კიდევ ნახევრის განმავლობაში არ არსებობდა; ამგვარად, მას მხოლოდ კუროზის ფასი ექნებოდა, მსგავსად მაგალითად, ქოქოსის კაკლისა, რომელიც იშვიათად გამოირიყებოდა ხოლმე მეთექვსმეტე საუკუნის ევროპის სანაპიროებზე და ამიტომ მაგიური ნიშნები მიეწერებოდა. დროში გადაინაცვლებულ აალების სანთელს შესაძლოა ადგილი ფრიდრიხ დიდის Wunderkammer -ში<sup>2</sup> დაემკვიდრებინა, სადაც ის შესწავლის საგანი, ძალაუნებურად დაუინტერესებელი ჯვრეტის ობიექტი გახდებოდა, რადგან შესწავლის გარდა მას მხოლოდ პრესპაპიედ თუ გამოიყენებდნენ. ის თითქმის ზუსტად მოვიდოდა შესაბამისობაში მშვენიერების კანტისეულ დასასიათებასთან: „მიზნობრიობა სპეციფიური მიზნის გარეშე“. ის ალბათ ზედმეტად გამოყენებადი შესახედაობის იქნებოდა, იმისთვის რომ დეკორაციული ყოფილიყო, მაგრამ ვერავინ წარმოიდგენდა თუ როგორ უნდა გამოეყენებინა ის.

ნებისმიერ შემთხვევაში, აალების სანთელი 1790 წელს, ხელოვნების მდგომარეობიდან გამომდინარე, ვერ იქნებოდა ხელოვნების ნაწარმოები. დღეს იმ რევოლუციის წყალობით, რომელიც დაახლოებით 1917 წელს მარსელ დიუშანის სიცილეტის გამო მოხდა, ეს შესაძლებელი გახდა, თუმცა არა მისი სიმშვენიერის გამო. *რედმიტიდის*<sup>3</sup> ობიექტებს დიუშანი ჩაეჭიდა ზუსტად მათი ესთეტიკურად აღწერის შეუძლებლობის მიზეზით, და ამით აჩვენა, რომ თუ ისინი ხელოვნებას წარმოადგენდნენ, მაგრამ არა მშვენიერს, მაშინ მშვენიერება შესაძლოა აღარც ყოფილიყო ხელოვნების განმსაზღვრელი ატრიბუტი. ამის გაცნობიერებისას შეიძლება განჩნდეს კითხვა, თუ რა ავლებს ასეთ მკვეთრ ხაზს ტრადიციულ ესთეტიკას, ტრადიციულ ხელოვნების ფილოსოფიასა და დღევანდელ სახელოვნებო მოღვაწეობას შორის. ეს ხაზი,

1 მასალათა ერთობლიობა (გერმ.) - 5. ყ.

2 საოცრებათა ოთახი (გერმ.) - 5. ყ.

3 მზა (ინგლ.) - 5. ყ.

რა თქმა უნდა, ზოგად ცნობიერებაში ძალიან სუსტი იყო მაშინ, როცა დიუშანმა ნიუდიორკში, 1917 წელს, დამოუკიდებელ ხელოვანთა გამოფენაზე პისუარის გამოტანა შოინდომა თავისი ყალბი ხელმოწერითა და სათაურით *შადრევანი*. დიუშანის წრის თავად უშუალო წევრებიც კი, როგორცაა ვალტერ არენსბერგი, ფიქრობდნენ, რომ ის ცდილობდა პისუარის პრიალა თეთრი ზედაპირსადმი ყურადღების მიპყრობას. თითქოს ერთი მხრივ, ხელოვანის ფილოსოფიური წესრიგი ესთეტიკურს დევნიდა არტისტულიდან და მეორე მხრივ კი, დანარჩენნი, კანტის ან შოპენჰაუერის მსგავსად, ქედს იხრიდნენ ხელოვნების ესთეტიკურ ფორმამდე დაყვანის წინაშე. არსებობს 1917 წლის არგუმენტი, არენსბერგისა და მხატვარ ჯორჯ ბელოუს ჩაწერილი საუბრის სახით, რომელშიც არენსბერგი ამბობს: „მშვენიერი ფორმა გამოვლინდა, გათავისუფლებული თავისი ფუნქციური მიზნისაგან; ადამიანმა მკაფიოდ არტისტული წვლილი შემოიტანა“.<sup>(7)</sup> მაგრამ დიუშანმა 1962 წელს მისწერა ჰანს რიხტერს: „როცა მე აღმოვაჩინე რედიმიედი, მინდოდა თავგზა ამებნია ესთეტიკისთვის. ... მე მათ ბოთლებს საშრობი და პისუარი სახეში ვესროლე როგორც გამოწვევა, და ახლა ისინი მათ აღმერთებენ, როგორც ესთეტიკურ მშვენიერებას“.<sup>(8)</sup>

გრინბერგი, ჩვენი დროის ნამდვილი კანტიანელი კრიტიკოსი, დიუშანში, როგორც ხელოვანში, ნაკლებ სარგებელს ხედავდა და მის მიმართ ნაკლებ მომთმენიც იყო. ამიტომ მინდა განვიხილო გრინბერგის მიღწევები ესთეტიკურ ობიექტებსა და ხელოვნების ნაწარმოებს შორის იმ არსებული, ვიტყვოდი კრიტიკული განსხვავების ფონზე, რაც დიუშანმა თავისი წამოწყების ცენტრად აქცია, მაგრამ რასაც გრინბერგმა, თავის მხრივ, დიდი ფილოსოფიური მნიშვნელობა არ მიანიჭა. გრინბერგი თვლიდა, რომ კანტს ცუდი გემოვნება და ხელოვნებასთან ურთიერთობის მწირი გამოცდილება ჰქონდა, „თუმცა, აბსტრაქციის უნარის წყალობით, მიუხედავად ბევრი *დაუდევრობისა*, მან თავის ესთეტიკური განსჯის კრიტიკაში შესძლო ესთეტიკისთვის, აქამდე არსებულთა შორის ყველაზე დამაკმაყოფილებელი საფუძვლის შექმნა“.<sup>(9)</sup> მე ძალიან მინდა გრინბერგზე ამ კუთხით მსჯელობა, რადგან მისი მიდგომა ხელოვნების კრიტიციზმისადმი უკიდურესად პრობლემური გახდა ხელოვნების სამყაროში, რომელიც თითქმის მთლიანად დიუშანის, როგორც მწარმოებელი მოაზროვნის მიერაა ფაქტობრივად განსაზღვრული. გრინბერგის ესთეტიკური ფილოსოფია ჰილტონ კრამერმა და მისი ჟურნალის *The New Criterion*<sup>1</sup>, ავტორებმა განავითარეს, რომელიც სწორედ თემას „*ხარისხი ხელოვნებაში*“ ეყრდნობოდა და რასაც კრამერი სპეციფიკურად ესთეტიკურ ხარისხთან აიგივებდა. თუმცა მის იდენტიფიცირებას დიუშანი და მისი მიმდევრები - და მე ჩემს თავსაც მათ მივაკუთვნებ - ცოტა განსხვავებულად აკეთებდნენ. ძნელად წარმომიდგენია ვინმეს გააჩნდეს „მხატვრული ხარისხიანობის გამაერთიანებელი თეორია“, და ვერც ვერავინ შეძლებს ახსნას იმ ნამუშევრების მხატვრული ვარგისიანობა, რომელიც გრინბერგმა, თავისი შეფასებით, თავისი ესთეტიკური ხარისხისთვის განსაკუთრებით განადიდა. მაგრამ მე ის მაინც ვიცი, რომ უვარგისია ის კრიტიკული პრაქტიკა, რომელიც უარყოფს ნამუშევარს როგორც არტისტულად ცუდს, თუ ის ვერ აკმაყოფილებს ესთეტიკურად ხარისხიანის გრინბერგისეულ კრიტერიუმებს. გამაერთიანებელი თეორიის არარსებობის დროს ხელოვნების კრიტიციზმი ძალიან დანაწევრებული პრაქტიკაა. ამიტომ, დამატებით გადასაწყვეტია, უნდა იყოს თუ არა ის არსებითად აგრეთვე კონფლიქტური პრაქტიკაც, და შესაძლოა ამ გადაწყვეტილების მიღებას ხელს შეუწყობს გრინბერგის მიერ გამოყენებული იმ საშუალებების დეტალური ანალიზი, რომლითაც ის ცდილობდა თავისი კრიტიკული შემოქმედების კანტისეულ ესთეტიკაზე დაფუძნებას. მაგრამ თავად ამ კონფლიქტის არსებობის ფაქტი იძლევა იმის მიზეზს, რათა გამოვიკვლიოთ ესთეტიკური თეორიის საფუძველი, რომლიდანაც ის აღმოცენდება: თეორია, რომელიც მისი გამოყენებისას იწვევს კონფლიქტს, წინააღმდეგობას,

<sup>1</sup> ახალი კრიტერიუმი (ინგლ.) - ნ. ყ.

თავადვე წინააღმდეგობრივი თეორიაა, როგორც ვთქვათ, აქსიომათა ნაკრები ურთიერთ-შეუთავსებელია, თუ მას გარკვეული დაპირისპირებულობა მოჰყვება. ეს წინააღმდეგობა დაიცვა ისტორიულმა შემთხვევამ, რომელმაც ესთეტიკა გამოჰქედა როგორც დისციპლინა სწორედ იმ დროს, როცა ხელოვნება, თავისი შემოქმედებითა და კონცეფციით, რამდენიმე საუკუნის მანძილზე განსაკუთრებით სტაბილური იყო და რომლის დროსაც რევოლუციები ხელოვნებაში, თუ ასეთები იყო კიდევ, შეიძლება გამოხატულიყო წინა მდგომარეობისკენ უკუსვლაში – კანტის დროს როკოკოდან ნეოკლასიციზმისკენ, შოპენჰაუერის დროს კი რომანტიზმიდან პრე-რაფაელიზმისკენ. მოდერნიზმი შეფარულად 1880 წელს დაიწყო, მაგრამ ამას განსაკუთრებული ბიძგი არ მიუცია ესთეტიკოსებისთვის, დაეწყოთ მისი იმ განსხვავებების გადააზრება, რომელსაც სრულად გამოხატავდნენ სეზანი და კანდინსკი და რომელიც, როგორც დავინახეთ, შეიძლებოდა მორგებოდა თავად დიუშანსაც კი. ესთეტიკა სულ უფრო არაადეკვატური ხდებოდა 1960-იანი წლების ხელოვნებასთან მიმართებაში, – „ხელოვნებასთან ხელოვნების დასასრულის შემდეგ“, როგორც მე მას ყოველთვის ვუწოდებ – რაზეც მიუნიშნებს თავდაპირველი განწყობა უარეყოთ არა-ესთეტიკური თუ ანტი-ესთეტიკური ხელოვნება როგორც ხელოვნება. ეს აბსტრაქტული ხელოვნების საერთოდ ხელოვნებად არ ჩათვლის მაგვარი რამაა, რომელიც გრინბერგს, როგორც აბსტრაქციის დამცველს, უნდა გადაეღაზა. იმდროინდელი გარდამავალი კრიზისი გადაიღაზა იმ თეორიის მხოლოდ კორექტირებით, რომლის მიხედვითაც ხელოვნება უნდა ყოფილიყო მიმეტური, ამდენად იმ ხელსაყრელი სვლით, რომელსაც კლასიკური ესთეტიკა გარკვეულად დაჰყვა. თუმცა მან მაინც გაიტანა თავისი დაუნიხებელი მოთხოვნა არტისტულ და ბუნებრივ მშვენიერებას შორის მხოლოდ სუსტი ზღვარი გაევილოთ, ღიად დატოვა რა საკითხი ესთეტიკური ხარისხის უმნიშვნელოვანებაზე; მაგრამ კლასიკურ ესთეტიკურ თეორიას ვერ გამოიყენებ „ხელოვნებისთვის ხელოვნების დასასრულის შემდეგ“ იმიტომ, რომ ეს ხელოვნება ვერ იტანს ესთეტიკურ ხარისხს: არადა სწორედაც კლასიკური ესთეტიკის განსაზღვრებებს ეყრდნობოდა მის ხელოვნებად როგორც ასეთად აღიარებამე უარის თქმა. მაგრამ როგორც კი მან ხელოვნების სტატუსი დაიმკვიდრა, მაშინვე ცხადი გახდა, რომ ესთეტიკა, როგორც თეორია განახლებას საჭიროებდა, რათა ის საერთოდ გამოყენებადი ყოფილიყო ხელოვნებასთან მიმართებაში. ჩემი აზრით კი ეს გულისხმობდა ესთეტიკასა და პრაქტიკულს შორის არსებული განსხვავებების, როგორც დისციპლინის გაუმართავი საფუძვლის გულდასმით გადახედვას. ახლა კი ნება მომეცით დაუბრუნდე ესთეტიკაზე დაფუძნებული ხელოვნების კრიტიციზმს და კლემენტ გრინბერგის შეხედულებებს.

გრინბერგს კანტის მისეული წაკითხვის შედეგად ორი პრინციპი გამოჰყავს. პირველი ეფუძნება ცნობილ ფორმულირებას მშვენიერების განსჯისა და წესების მოხმარებას შორის ურთიერთობის შესახებ. „მშვენიერი ხელოვნების კონცეფტი არ იძლევა პროდუქტის მშვენიერებაზე იმგვარი განსჯის უფლებას, რომელიც საკუთარ კონცეფტზე დაფუძნებულ რაიმე წესს დაეყრდნობა და ამდენად, ის საბაზისო კონცეფტი იქნება, რომელიც განსაზღვრავს თუ როგორი სახითაა შესაძლებელი ამ პროდუქტის არსებობა. ამდენად, მშვენიერ ხელოვნებას თავად არ შეუძლია შექმნას წესი, რის მიხედვითაც ის განახორციელებს თავის პროდუქტს“. (10) კრიტიკული განსჯა, გრინბერგის აზრით, მოქმედებს წესის დროებითი გაუქმების გზით: „ხარისხი ხელოვნებაში არ შეიძლება დადგინდეს ან დადასტურდეს რაიმე ლოგიკით ან დისკურსით. ამ არეალს მხოლოდ გამოცდილება მართავს – და ასე ვთქვათ, გამოცდილების გამოცდილება. ეს ემანუელ კანტიდან მოყოლებული, ხელოვნების ყველა სერიოზულმა ფილოსოფოსმა დაადასტურა“. (11)

ამგვარად, „ყველაზე დამაკმაყოფილებელი საყრდენი ესთეტიკისთვის, რომელიც კი აქამდე გვექონია“, წარმოადგენდა ასევე ყველაზე დამაკმაყოფილებელ საყრდენს ხელოვნების

კრიტიციზმისთვისაც, რომელსაც თავად გრინბერგი იყენებდა. ის დარწმუნებული იყო, რომ გამომდინარე ტემპერამენტისა და გამოცდილებიდან, მას კარგი გემოვნება ჰქონდა. „გამოცდილი თვალი ყოველთვის მიმართულია უეჭველად და პოზიტიურად კარგისკენ ხელოვნებაში და ამოიცივებს რა მას, დაუკმაყოფილებელი რჩება ყველაფერი სხვით“.(12) მოკლედ რომ ვთქვათ, ყველაფერი არადამაკმაყოფილებელია გარდა დაკმაყოფილებისა an sich (დაკმაყოფილებისა თავის თავში - ნ. ყ.). შეკითხვას, თუ რა არის ხელოვნების სარგებელი - ან რა სარგებლობა აქვს ხელოვნებას, კანტიანელი ხელოვნების კრიტიკოსი ყოველთვის უცვლიდა მიმართულებას როგორც ფილოსოფიური გაუგებრობის ამსახველს. „და რა კავშირი აქვს ხელოვნებას პრაქტიკულობასთან?“ რიტორიკული შეპასუვებაა მათი მხრიდან, ვინც დარწმუნებულია, რომ ხელოვნება არსებობს მხოლოდ ესთეტიკური დაკმაყოფილებისთვის an sich (დაკმაყოფილებისთვის თავის თავში - ნ. ყ.). ამგვარად, ლოგიკური მორავი, რომელიც ესთეტიკას მიჯნავს პრაქტიკულისგან, ასევე მიჯნავს ხელოვნებას ყველაფერ სარგებლიანისგან. და კანტიანელი ესთეტიკოსებიც კარგად ემსახურებოდნენ თანამედროვე კონსერვატიულ ხელოვნების კრიტიკოსებს, რათა მათ გვერდზე გადაედოთ, როგორც ხელოვნებისთვის არარელევანტური, ყველა ის ინსტრუმენტული ამბიცი, რომელიც კი ხელოვნებას შეიძლება ჰქონოდა, რათა ხელოვნება ამა თუ იმ ჰუმანური ინტერესების, ან მითუმეტეს პოლიტიკური ინტერესების სამსახურში ჩაეყენებინათ. „რა საქმე აქვს ხელოვნებას პოლიტიკასთან?“, კითხულობს კონსერვატორი კრიტიკოსი, თითქოსდა კითხვა რიტორიკული იყოს, და მასზე პასუხი — „არაფერი!“, კი აკვიტებულად თავდაჭერებული.

გრინბერგის მეორე, ასევე კანტისეული პრინციპი უყრდნობოდა კანტის სისტემის ღრმა დასაბუთებას, რომ ესთეტიკა მკაცრადაა გამიჯნული პრაქტიკულს. ამიტომაც მშვენიერზე განსჯა თავისთავად გულისხმობდა უნივერსალურობას, ხოლო უნივერსალურობა შეუთავსებელი უნდა ყოფილიყო ინტერესთან, და აქედან გამომდინარე, პრაქტიკულობასთან. „ნებისმიერი მსჯელობისას, რომლითაც აღვწერთ მშვენიერს, ჩვენ აღარავის ვაძლევთ ნებას ჰქონდეს სხვა შეხედულება“, წერს კანტი და არა როგორც ვარაუდს, რომ „ყველა დაეთანხმება ჩემს განსჯას, არამედ უნდა დაეთანხმოს“ კიდევ მას. (13) კანტს შემოაქვს სპეციალური ცნება რომელსაც განსაზღვრავს როგორც „სუბიექტურ უნივერსალურობას“, რომელიც თავისთავად ეფუძნება გარკვეული სახის *Sensus communis* -ის პოსტულატს, და რომელიც ითვალისწინებს ფორმის გარკვეულ პარიტეტს მორალსა და ესთეტიკურ მსჯელობას შორის. გრინბერგს კი ამ, კანტისეული ესთეტიკური განსჯის უნივერსალურობიდან გამოჰყავს თეზისი, რომ ხელოვნება ნაწილობა მთლიანობაა. მას დაჟინებით უნდოდა წარმოეჩინა, რომ აბსტრაქტულის ესთეტიკურ გამოცდილებაში არაფერია განსხვავებული, მიმართული რეპრეზენტაციული ხელოვნების წინააღმდეგ. გაიხსენეთ, რომ ის წერდა იმ დროს, როცა კრიტიკოსები იმდენად ორჭოფულად ეკიდებოდნენ აბსტრაქტული ფერწერას, რომ მზად იყვნენ დაესაბუთებინათ, რომ აბსტრაქტულის გამოცდილება განსხვავდებოდა რეპრეზენტაციული ხელოვნების გამოცდილებისგან. 1961 წელს მან დაწერა:

თავად გამოცდილებამ - და გამოცდილება კი ხელოვნებაში სააპელაციო სასამართლოა - გამოავლინა, რომ აბსტრაქტულ ხელოვნებაში კარგიცა და ცუდიც. მან ასევე გამოამჟღავნა, რომ კარგი, ერთი ტიპის ხელოვნებაში მსგავსია კარგისა ყველა სხვა ტიპის ხელოვნებაში, ცუდი კი ცუდია საკუთარივე ტიპის ხელოვნებაშიც. ყველა აშკარა განსხვავების მიუხედავად კარგ მონდრიანს ან კარგ პოლოკს უფრო ბევრი აქვთ საერთო კარგ ვერმეერთან, ვიდრე დალის. [გრინბერგის ამ-ერთ დალის არაფერი კარგი არ ჰქონდა]. ცუდ დალის ბევრად მეტე აქვს საერთო არა მხოლოდ ცუდ მესთილდ პერიშთან, არამედ ცუდ აბსტრაქტულ მხატვრობასთანაც.(14)

1 კეთილგონიერება (ლათ.) - ნ. ყ.

და აგრძელებს, რომ მათ, ვინც არ ცდილობს განიცადოს ან დააფასოს აბსტრაქტული ხელოვნება, „არ აქვთ უფლება აზრი გამოთქვან არანაირ ხელოვნებაზე, მითუმეტეს აბსტრაქტულზე“, „რადგან მათ არც უზრუნიათ იმაზე, რომ დაეგროვებინათ ამისთვის საკმარისი გამოცდილება; ამ თვალსაზრისით არა აქვს მნიშვნელობა თუ რამხელა გამოცდილება აქვთ მათ ხელოვნების სხვა სფეროებში“. ხელოვნებით სერიოზულად დაინტერესება, გრინბერგის სიტყვების პარაფრაზით ნიშნავს სერიოზულად დაინტერესებას კარგი ხელოვნებით; „არ აქვს მნიშვნელობა ჩინურით, დასავლურით, თუ საერთოდ რეპრეზენტაციული ხელოვნებით, არამედ მხოლოდ იმით, რაც არის კარგი ხელოვნებაში“. გრინბერგის მეორე პრინციპიდან კი გამომდინარეობს, რომ „გამოცდილი თვალი“ ნებისმიერი ტიპის ხელოვნებაში გამოარჩევს კარგს ცუდისგან, რაც თავისთავად არაა დამოკიდებული რაიმე სპეციფიკურ ცოდნაზე, რომელიც უკავშირდება ამ ხელოვნების შექმნის გარემოებებს იმ ტრადიციაში, რომელსაც ის განეკუთვნება. გამოცდილი თვალის პატრონი ესთეტიკურად ყველაზე საკუთარ სახელში გრძნობს თავს. ახლახანს ერთი ცნობილი კურატორი ტრაბახობდა, რომ მიუხედავად იმისა, რომ აფრიკულ ხელოვნებას საერთოდ არ იცნობდა, მაინც შეძლო გაერჩია კარგი, უკეთესი და საუკეთესო მხოლოდ თავისი გამოცდილი თვალის წყალობით.

გრინბერგის, როგორც კრიტიკოსის, სიძლიერეცა და სისუსტეც ამ პრინციპებიდან გამომდინარეობს; მისი რწმენა, რომ კარგი ხელოვნებაში ყველაზე და ყოველთვის თანაბარია, ხაზს უსვამს მის ღიაობას ვარგისიანობისადმი, რის მიმართაც ბევრი საკმაოდ ბრმა იყო, და ხსნის მის მიერ ჯექსონ პოლოკის, როგორც უდიდესი მხატვრის ადრევე აღიარების პირობას. აბსტრაქტულ ფერწერაში ცოტა რამ იყო ისეთი შექმნილი, რაც 1940-იან წლებში ვინმეს პოლოკის ნამუშევრების გაგებისთვის შეამზადებდა. ამიტომ გრინბერგის მიერ პოლოკის არტისტული ვარგისიანობის შეგრძნების უნარი – თავად მის დიდ არტისტად აღიარება – ისეთ დროს, როცა ეს ძალიან შორს იყო მიღებული შეხედულებიდან, რეტროსპექტულად მიანიჭა მას ის სრული უფლებამოსილება, რაშიც ცოტა კრიტიკოსი თუ ეყოლება თანამოზიარედ. ამანვე გახადა საჭირო თავად კრიტიკოსისთვისაც ხარისხის კრიტერიუმის დაწესება, რამდენადაც კრიტიკოსი პარალელურად მიმდინარე მოვლენების აღმოჩენებსაც აკეთებს, რასაც საზიანო შედეგიც კი შეიძლებოდა ჰქონოდა მისი შემდგომი კრიტიკული პრაქტიკისათვის: კრიტიკოსი აკეთებს აღმოჩენებს თავისი „გამოცდილი თვალის“ რატიფიცირებისათვის, რაც ანიჭებს კიდევ მას ამა თუ იმ ხელოვანის ქომაგის როლს: კრიტიკოსის ფასი იზრდება ან ეცემა იმ ხელოვანის რეპუტაციასთან ერთად, რომლის სიკარგეზე ფსონის დადება შესაძლოა საფრთხეში ჩააგდოს მისი როგორც კრიტიკოსის რეპუტაცია. კრიტიკოსი, თავისი უფლებამოსილების განმტკიცებისთვის, გამოედევნება რა უცნობ ან ჯერ არ აღიარებულ ხელოვანს, რომელიც თავის მხრივ მარჯინალური ვალერეებისათვის, ხალასი ნიჭისა და გამბედავი დილერისთვის იმედის მომცემია, ამით იცავს ხელოვნების მწარმოებელურ სისტემას გახევებისაგან. თუმცა ყოფილა ამის საპირისპირო სიტუაცია, როცა თვალი არასაკმარისად კარგი გამომდგარა და მხატვარი, რომელსაც კრიტიკოსი დაუპირისპირდა, დიდი მხატვარი აღმოჩენილა. ხშირად ეს შეიძლება აიხსნას იმ მიზეზით, რომელზეც გრინბერგი მითითებს აბსტრაქტული ხელოვნების მიუღებლობასთან დაკავშირებით, აღნიშნავს რა, რომ ჯიუტი კრიტიკოსი – იგულისხმება საშინელი ჯონ კენედის *The New York Times*–იდან – არასდროს გაახელს თვალს იმ ზოგიერთი *a priori* თეორიის გამო, თუ როგორი უნდა იყოს ხელოვნება, მაგალითად, აუცილებლად რეპრეზენტაციული. ისინი, ვისაც გრინბერგი „აბსტრაქტული ხელოვნების ოპონენტებად“ განსაზღვრავს, იტყვიან, რომ აბსტრაქტული ხელოვნების გამოცდილება საერთოდ არ არის არტისტული გამოცდილება და „რომ აბსტრაქტული ხელოვნების ნამუშევრების საკუთრივ ხელოვნებად კლასიფიცირებაც ვერ მოხდება“. (15) ეს გვაფიქრებინებს, რომ ხელოვნების გარკვეულმა წინარე განსაზღვრებებმა აშკარად ხელი შეუშალა

თავის დროზე იმპრესიონისტების მტრებს, დაენახათ მათი ტილოების ვარგისიანობა, ისევე როგორც შეუძლებელი გახადა პოსტიმპრესიონისტების ფერწერის სიკარგის დანახვაც ნახატებზე ექსცენტრულობისა და ახირებული ფერების გამო. დასკვნა კი ისაა რომ, თუ ადამიანები გაახელენ თვალებს, და თუ გახსნიან გონებასაც, რაც ასევე მნიშვნელოვანია, იმისთვის, რათა მან იმ სივანალების მიღება შესძლოს, რასაც გამოცდილი თვალის უგზავნის მას, კანტის ვარაუდით აღარ იარსებებს უთანხმოება: „ხელოვნების ხარისხი არ არის მხოლოდ პირადი გამოცდილების საკითხი“, – წერს გრინბერგი, „არსებობს გემოვნების კონსენსუსი. საუკეთესოა იმ ადამიანების გემოვნება, რომლებიც ყველა თაობაში ბევრ დროს უთმობენ ხელოვნებას და ზრუნავენ მასზე“.

და ეს საუკეთესო გემოვნება თავის ვერდიქტებში ყოველთვის აღმოჩნდება გარკვეულ ფარგლებში ერთსულოვანი. „თუ თითოეული ინდივიდი განავითარებს თავის გახსნილ გონებას, და კანტისავე საყვარელი გამოთქმა რომ მოვიშველიოთ, გადალახავს სირთულეებს, აღარ იარსებებენ უკიდურესი და ძირეული უთანხმოებები“.

იდეა გონების შესახებ, რომელიც რაიმე თეორიით არაა დახშული, და რომელიც მხოლოდ ხანგრძლივ ვიზუალურ გამოცდილებას ენდობა, თითქმის შარუდება გრინბერგის ფერწერასთან ურთიერთობის მეთოდით. გრინბერგის გარდაცვალებიდან ერთი წლის თავზე მისი ხსოვნისადმი მიძღვნილ შეხვედრაზე მხატვარმა ჯულს ოლივკიმ – რომელსაც გრინბერგი ბოლო წლებში ხშირად საუკეთესო ფერმწერად მოიხსენიებდა – აღწერა კრიტიკოსის მიერ სტუდიის ვიზიტების ხასიათი. გრინბერგი ახალი ფერწერის წინ ზურგით დგებოდა და შემდეგ უცრად ტრიალდებოდა, რათა სურათი მის გამოცდილ თვალს აღექვა და არ მიეცა გონებისთვის, რაიმე წინასწარი თეორიიდან გამომდინარე, მასსა და ნამუშევარს შუა ჩადგომის შესაძლებლობა, თითქოს ეს იყო შევებით ვიზუალური სტიმულის გადაცემასა და ფიქრის სისწრაფეს შორის. ზოგჯერ ის თვალებს ხუჭავდა, სანამ შეხედვის დრო არ დადებოდა. გრინბერგთან დაკავშირებით ამ ტიპის უამრავი ანეკდოტი არსებობს, რომელიც ერთგვარ სტანდარტულ პოზადაც კი იქცა სტუდიებსა და გალერეებში. თომას ჰოვინგი ზუსტად ამგვარადვე აღწერს მისი მეტროპოლიტენის მუზეუმის დირექტორობის დროს, ველასკესის მიერ შესრულებული *ხუნ დე პერიერას პორტრეტისა* და ეფრონიოსის *კრატერის* შეძენის ამბავს, რომელიც ცნობილია როგორც მეტროპოლიტენის „მილიონდოლარიანი ქოთანი“, და რასაც ჰოვინგი იცავდა როგორც ყველაზე მშვენიერი ხელოვნების ქმნილებებს, რომელიც კი მას უნახავს მთელი თავისი სამუშაო გამოცდილების მანძილზე. ველასკესის შემთხვევაში მან უარი თქვა ფერწერული ნამუშევრისთვის შეეხედა მანამ, სანამ განათება სწორად არ იქნებოდა დაყენებული და შემდეგ გასცა ბრძანება: „გამოაცეთ!“ (16) რაც შეეხება განათებულ ნამუშევარს, სავარაუდოდ მისი თვალები დაბინდული უნდა ყოფილიყო წინასწარ კონკრეტული ალიბებულის მშვენიერებით. ქოთნისთვის კი არ შეუხედავს მანამ, სანამ ის დღის სინათლეზე არ გაიტანეს. პირველივე შეხედვისთანავე მან ამ ნამუშევრების ყიდვა გადაწყვიტა და ეჭვარეშა, რომ, ბორდმა მას, ნამუშევრების წარმოშობის ავთენტურობის დამდგენი ტესტების შედეგების მაგიერ, სწორედ მისი გამოცდილი თვალის ჩაუთვალა უტყუარ მტკიცებულება.

გრინბერგი დადასტურების ან უარყოფის ნიშნად, თავისთვის რაღაცას თუ ჩაიბურტყუნებდა ხოლმე. მის გვიანდელ ინტერვიუში, – სინამდვილეში მისი *ტატეტისა და კრიტიციზმის კრებულის* ფინალურ ტექსტში – ის ემხრობა გამოცდილების უფლებამოსილებას, როგორც უტყუარი შედეგის მქონე პრინციპს. როცა მას მთავარსა და მეორეხარისხოვან ხელოვნებებს შორის განსხვავების ძირითადი კრიტერიუმის ჩამოყალიბება სთხოვეს, მან უპასუხა: „კრიტერიუმები არსებობენ, მაგრამ რთულია მათი სიტყვებით ვადმოცემა – ეს უფრო მეტ გულისხმობს, ვიდრე მხოლოდ განსხვავებას კარგსა და ცუდ ხელოვნებას შორის. ხელოვნების ნამუშევრებს თქვენ მიჰყავხართ უფრო დაიდ ან უფრო მცირე სივრცეში, – სულ ეს არის.“

უსარგებლო იქნება ამ საკითხზე ბევრი ლაპარაკი ... ხელოვნებისა და ხელოვანებთან დაკავშირებით სხვისი რჩევა სრულიად გამოუსადეგარია. თქვენ მხოლოდ უნდა დაელოდოთ და დააკვირდეთ რა მოხდება, – რას გააკეთებს ხელოვანი“. (17) საოცარია, რომ გრინბერგი კრიტიკულ რეაქციას ვაიბრებს არტისტული ქმნილების ნაწილად, რაც მოსალოდნელია კიდევ წესების მიმართ მისთვის დამახასიათებელი უნდობლობიდან გამომდინარე და რაც ბოლოს და ბოლოს, კანტის მიერ არტისტულ გენიასთან დაკავშირებით შემუშავებულ პოზიციას წარმოადგენდა, რომელიც გემოვნებასა და გენიას შორის განსხვავებიდან მომდინარეობდა და რასაც კანტი „განსჯისა და არა მწარმოებელურ ნიჭს“ უწოდებდა. გრინბერგის ერთმარცვლოვანი გამონათქვამები – სიტყვებად ქცეული ვისცერული პასუხები, იმ სიტყვებად, რომლებიც თავად წარმოადგენდნენ ვისცერულ პასუხებს – იმ ტიპის, შიგნეულიდან-ამოხეთქილი ფერწერული შესტების ანალოგებია, რომელთანაც გრინბერგი, როგორც კრიტიკოსი, ყოველთვის გაიგივებული იქნება: ესაა აბსტრაქტულ ექსპრესიონიზმი. თუმცა, უნდა ითქვას, ამ იარაღით დაკავშირებით ის სინანულს გამოთქვამდა. მაგრამ გრინბერგი ვერ მოიპოვებდა უდიდესი კრიტიკოსის რეპუტაციას მხოლოდ ბუზღუნითა და გრიმასებით. ბევრის მთქმელია მისი ჯექსონ პოლოკის პირველი გამოფენის მიმოხილვა, რომელიც პეგი გუგენჰაიმის The Art of This Century gallery–ში 1943 წლის ნოემბერში მოეწყო. რა თქმა უნდა, მას ამ დროისთვის უკვე ნანახი ჰქონდა პოლოკის ნამუშევრები მისივე სტუდიაში, ალბათ იმის მსგავსი ვიზიტების დროს, რომელიც ჯულს ოლივიმ ასე სხარტად და კომიკურად აღწერა. პოლოკის გამოფენის მიმოხილვაში გრინბერგმა ჩამოაყალიბა მიზეზები თუ რატომაა პოლოკის ფერწერა კარგი მაშინაც კი, როცა მისი სიკარგის დადგენა მხოლოდ თვალის ფუნქციას ეკისრება. ჩვენ კი, რასაკვირველია მისი დამსახურების გათვალისწინებით, დავამატებდით იმ ფაქტის მნიშვნელობასაც, რომ ისინი, ვის გემოვნებასაც გრინბერგი მოწიწებით ეთანხმებოდა, – ლი კრასნერი,<sup>1</sup> ჰანს ჰოფმანი<sup>2</sup>, პიტ მონდრიანი, თავად პეგი გუგენჰაიმი, ერთსულოვნად აღფრთოვანებულნი იყვნენ პოლოკით. საბოლოოდ კი კრიტიკოსის საქმე მაინც იმის თქმა იყო, თუ რა არის კარგი და რა არა, რაც ყოველთვის თვალის თითქოს მეშვიდე გრძნობამდე გაფართოებას მოითხოვს: ხელოვნებაში სიმშვენიერის გრძნობამდე და თან იმის ცოდნით, რომ ეს ხელოვნებაა. თუ ჩვენ ამას, ჩემი განსაზღვრებით, *რეაგირებაზე-დაფუძნებულ* კრიტიციზმად გავიზრებთ, მაშინ გამოდის, რომ ტრადიციას მიღევნებული კრიტიკოსების საქმიანობა ნაკლებად იყო ფილოსოფიურად გამყარებული, ვიდრე გრინბერგის მოღვაწეობა.

გრინბერგმა 1960–იანი წლების ბოლოს ფაქტობრივად შეწყვიტა კრიტიკული წერილების წერა და სავარაუდოდ ასე იმის გამო მოიქცა, რომ მისი როგორც კრიტიკოსის მოღვაწეობა შეუძლებელს ხდიდა მოეძია ის შესაბამისი საყრდენი წერტილი იმ სახელოვნები პრაქტიკაში, რომელიც მართული იყო ამ პერიოდის ორი ყველაზე გავლენიანი არტისტული მოაზროვნის, ენდი ვორჰოლისა და ჯომზე ბოისის მიერ ჩამოყალიბებული პრინციპით, რომ ნებისმიერი რამ შეიძლება იყოს ხელოვნება, რომ არ არსებობს სპეციალური წესი, თუ როგორი უნდა იყოს ხელოვნების ნაწარმოები, და რომ ყველას შეუძლია იყოს ხელოვანი – თეზისი, რომელიც ვორჰოლმა წინ წამოსწია თავის ნუმერაციის-მიხედვით-ფერით წერით შექმნილ ფერწერაში და რომელიც ისე გამოიყურებოდა, თითქოს ამის გაკეთება ყველას შეეძლო. გრინბერგი, ვილიამ ფილიპსის მოგონებების თანახმად, განსაკუთრებულად ეგალიტარული იყო; ის რეალურად ფიქრობდა, რომ ყველას შეეძლო ფერით წერა. მან სცადა კიდევ ფილიპსისთვის დაეწყებინა ფერწერაში მუშაობა, სანამ ფილიპსის აღერგვამ საღებავის სუნზე არ აიძულა ის შეეწყვიტა გაკვეთილები. მე მოვუსმინე მის ქვრივს, რომელმაც ერთ ფილმში

1 ამ საუკუნის ხელოვნების გალერეა (ინგლ.) – ნ. ყ.

2 ლი კრასნერი, აბსტრაქტული ექსპრესიონისტი, ჯექსონ პოლოკის მეუღლე – ნ. ყ.

3 ჰანს ჰოფმანი, გერმანული წარმოშობის ამერიკელი აბსტრაქტული ექსპრესიონისტი – ნ. ყ.

წიკითხა ჯერ კიდევ გამოუცდელი გრინბერგის წერილი, დაწერილი დაახლოებით ოცდაათი წლის ასაკში, სადაც ის მხატვრობაში თავის პირველ მცდელობებს აღწერდა. ის დარწმუნებული იყო, რომ მისი ნამუშევარი საუცხოო იყო და ადრესატს წერდა, რომ ფერწერა ისევე ბუნებრივად მოვიდა მასთან, როგორც სექსი ... მაგრამ ის არ იყო ონტოლოგიურად ევალიტარი და ამიტომ მას უნდა უარეყო ვორპოლის ფერების-ნუმერაციის-მიხედვით-ფერით წერით შექმნილი სურათები, როგორც შეუთავსებელი ხელოვნების იმ ფილოსოფიასთან, რომელიც მან კანტისგან ისწავლა: ვორპოლის ფერწერული ნამუშევრის შესრულება შეიძლებოდა გარკვეული წესების დაცვით, მაგალითად წითელი ფერი უნდა დაედოთ იქ, სადაც ამას შესაბამისი ციფრი მიანიშნებდა. რა თქმა უნდა, ვორპოლი მუშაობისას არ მიხედვდა არანაირ პრაქტიკულ წესს, მაგრამ ეს შეთავსებადი უნდა ყოფილიყო მისი, როგორც მხატვრის იმ იმპულსებთან, რომელსაც ის მაინც მიხედვდა როგორც წესებს და ნუმერაციის-მიხედვით-ფერით წერით შექმნილ სურათებს გამოფენდა კიდევ როგორც ამ წესების შედეგს. ის შესაძლოა ამას არც აკეთებდა, მაგრამ ჩვენ კი წარმოგვადგენინებდა, რომ აკეთებს, რომ იცავს წესებს და შემდეგ გამოფენს ნამუშევარს. გამოცდილი თვალის მქონე ვერც იტყოდა, თავად მხატვარმა შეავსო თუ არა ფერებით დანომრილი უჯრედები, რადგან შედეგი უნდა დამსგავსებოდა რეალურ საგანს (იმეგარს, რასაც ასაკოვანი ადამიანი სახლში თავადაც გააკეთებდა), და რომელსაც ისეთივე ესთეტიკური თვისებები უნდა ჰქონოდა, როგორც თავად საგანს ჰქონდა. და მაინც, ვორპოლის ნამუშევარი და ჩვეულებრივი, ნუმერაციის-მიხედვით-ფერით წერით შექმნილი მხატვრობა არტისტული ხარისხით ძალიან განსხვავდებიან ერთმანეთისგან. ვორპოლს შეეძლო ეთქვა, რომ ნებისმიერი შეიძლება იყოს ხელოვანი, შეეძლო დაეცინა აზრისთვის, რომ მხატვრობა სულის ტანჯვით იბადება. ყოფილი ტროლეიბუსის კონდუქტორიც, რომელიც მუშაობს მოხუცებულთა დასახელებულ ცენტრში და ხატავს ნომრების მიხედვით, უბრალოდ მიჰყვება წესებს, რათა ღამაში სურათი შექმნას. ვორპოლს კანტი რომ წაეკითხა, ნუმერაციის-მიხედვით-ფერით წერით შექმნილი ფერწერის საშუალებით განაცხადს გააკეთებდა მესამე კრიტიკის შესახებ!

პოპ არტი, ან მისი უმეტესი ნაწილი მაინც, ეყრდნობოდა კომერციულ ხელოვნებას – ილუსტრაციებს, იარლიყებს, შეფუთვის დიზაინს, პოსტერებს. კომერციული მხატვრები, რომლებიც განცხადებებისთვის ფერად გამოსახულებებს ქმნიდნენ, თავად კარგი თვალის პატრონები იყვნენ. ვილემ დე კუნინგი აბრების მხატვარი იყო, და ძნელი წარმოსადგენია რომ მას, აბრების სათანადო ტექნიკის სახვითი ხელოვნების დასასრულთან მორგებისას, თავლიც შესაბამისად არ აემუშავებინა, რამაც ის თავის დროზე წარმატებულ აბრების მხატვრად აქცია კიდევ. ამ მხრივ, როგორც საპირისპირო შემთხვევა, ყურადსაღებია ვატოს მიერ სათანადო ტექნიკისა და თვალის შესაბამისობაში მოყვანის ამბავი, გამოვლენილი მის უკანასკნელ *Fête galante*<sup>1</sup> -ში. ის მართლაც შედეგრი იყო, რომელიც გერსენის, მისი დილერის მალაზის აბრის ფუნქციას ასრულებდა. გარკვეული დროის მანძილზე ნამუშევარი ვარუთ ეკიდა იმის საჩვენებლად, თუ როგორი იყო გაღერვა შიგნით. *L'Enseigne de Gersaint*<sup>2</sup> ესთეტიკის იმ პირველი დოგმის ნიშანდობლივი კონტრ-მაგალითია, რომლის მიხედვითაც ხელოვნებას არ აქვს პრაქტიკული გამოყენება; სავარაუდოდ ის ბრწყინვალედ ერგებოდა მეტოჯამეტე საუკუნის პარიზის მალაზიების აბრების ტრადიციას. მაგრამ ჩემი ინტერესიდან გამომდინარე უნდა ვი-

<sup>1</sup> გალანტური წვეულება. *Fête galante* ფრანგული ტერმინია და უკავშირდება როკოკოს პერიოდში ფრანსუა ვატოს შემოქმედებას (1684-1721). ვატო აღწერდა ფრან მდიდარ არისტოკრატთა ინტიმურ, იდილიურ ცხოვრებას და გართობას სამეფო კარისგან შორს, პარიზის ქალაქურ კარმიდამოებში, პლენერზე - ნ. ყ.  
<sup>2</sup> გერსენის აბრა, ანტუან ვატოს ბოლო ნამუშევარია, რომელიც ასრულებდა მალაზის აბრის ფუნქციას. შესრულებულია 1720 წელს, და აღწერს გერსენის სურათების მალაზიაში არისტოკრატთა ხელოვნების მოყვარულთა სტუმრობას - ნ. ყ.

ვარაუდო, რომ ამგვარი კომერციული ნამუშევრები შერჩეული იყო კარგი თვალის მქონეს მიერ, რომელიც ქემფბელის სუპის იარღისა თუ ბრილო ბოქსის დიზაინის დანახვაზე იტყობდა: „ეს ის არის!“ პოპის მხატვრებმა თავიანთი ფაქსიმილიების კეთებისას აითვისეს დიზაინერული სქემები, რომელთაც უკვე გავლილი ჰქონდათ ერთგვარი ესთეტიკური ტესტი და შეირჩნენ იმის გამო, რომ სავარაუდოდ მიიზიდავდნენ და დაიპყრობდნენ თვალს, გასცემდნენ ინფორმაციას პროდუქციის შესახებ და ა. შ. მაგრამ იმას, რამაც პოპ არტი კომერციული ხელოვნებისგან განსხვავებით, მაღალ ხელოვნებად აქცია, მხოლოდ სასხვათაშორისო კავშირი აქვს ესთეტიკურ თვისებებთან, და რამაც, მეორე მხრივ, მისი როგორც კომერციული ხელოვნების წარმატება განაპირობა. პოპ არტის, როგორც ხელოვნების ჟანრის კრიტიკას, რომელიც ყოველთვის მათობდა, არაფერი აქვს საერთო იმასთან, რასაც თვალი ხედავს, რამდენადაც ის გარეგნული, რაც თვალს ხედავს, ავლენს მის ინტერესებს და ფასეულობას მხოლოდ როგორც კომერციული ხელოვნებისას. ამიტომ მხოლოდ თვალი ვერ გაითვალისწინებს პოპ არტში გამოხატულ განსხვავებას მაღალი ხელოვნებისა კომერციულისაგან.

ეს ყველაფერი ეხება როგორც სამოციანი და სამოცდაათიანი წლების ხელოვნების უდიდეს ნაწილს, ასევე ოთხმოცდაათიანი წლებისასაც. (ოთხმოციანები ერთგვარად რეტროგრადული იყო, რადგან ფერწერამ, როგორც ხელოვნების შექმნის ყველაზე დომინანტურმა მეთოდმა, ხელახალი განაცხადი გააკეთა). კანტიანელი ხელოვნების კრიტიკოსი ან საერთოდ გაჩუმდებოდა, ან რაღაცა და მანამავესავით ჩაიბურტყუნებდა იმ ნამუშევრების დანახვისას, რომლებიც დამსხვრეული მინის, ტყვიის შხეფების და ფანერის ნამტვრევების უხეშად დახლართული მავთულების, ლატექს-შეწოვილი ყველის კანის, ვინილით გაჟღერებული თოქის, ნეონის აბრების, ვიდუო მონიტორების, შოკოლადით დათხუნული მკერდების, გადაბმული წყვილების, დაკეპილი ხორცის, დახეული ტანსაცმლის, ან შუაზე გაპოხილი სახლისგან შედგებოდა, ყველაფერი იმისგან, რითიც არტისტები იმ წლებში და მას შემდეგაც თავის განაცხადს აკეთებდნენ.

გაიხსენეთ სამოციანი წლების მნიშვნელოვანი ნამუშევარი, რობერტ მორისის ყუთი *მისი დამზადების ხმებით* (1961). ესაა ხის კუბი, არაფრით გამორჩეული ნაკეთობა, შიგნით მოთავსებული ფირით, რომელზეც ჩაწერილია ყუთის დამზადებისას ხერხვისა და ჩაქუჩის რახუნის ხმები. ეს ჩანაწერი თითქოს ყუთის მეხსიერებაა საკუთარ დაბადებაზე. ნამუშევარი სულ ცოტა, კომენტარი მაინცაა გონებადსხეულის პრობლემაზე. გრინბერგი კი ვერანაირად მორიგდა ამ ნამუშევართან. 1969 წელს მან გამაოგნებელი სიჩლუნგით დაწერა:

ხელოვნება, ნებისმიერ მედიუმში, იმის ამოცნობამდე დავიდა, თუ თავად რას აკეთებს, ქმნის რა თავის თავს კავშირებითა და თანაფარდობებით. ხელოვნების ხარისხი დამოკიდებულია შთაგონებულ, ნაგრძნობ კავშირებზე და თანაფარდობებზე და სხვა არაფერზე. ამას გვერდს ვერ ავუვლით. მარტივი, დაუმუშავებელი ყუთი სწორედ ამის წყალობით შეიძლება იყოს წარმატებული ხელოვნება; და როცა ის მარცხდება როგორც ხელოვნება, ეს იმიტომ კი არ ხდება, რომ ის ჩვეულებრივი ყუთია, არამედ მისი თანაფარდობა, ან ზოგჯერ ზომაც კი არ არის შთამაგონებელი და ნაგრძნობი. ეს ეხება ნებისმიერი ფორმის „სიხალის“ ხელოვნებას ... ვერანაირი ფენომენალური, აღწერითი სიხალე ვერ იქნება ვარგისი, თუ ნამუშევრის შიდა ურთიერთობები არ იქნება ნაგრძნობი, შთამაგონებელი, აღმოჩენილი. სხვა სიტყვებით რომ ვთქვათ, ხელოვნების საუკეთესო ნამუშევარი ისაა, და არ აქვს მნიშვნელობა ის ცეკვავს, ასხივებს, ფეთქდება თუ უბრალოდ ახერხებს რომ ხილვადი (ან მოსასმენი თუ გასაშიფრი) იყოს, რომელიც „ფორმის სისწორის“ ავლენს. (18)

„ამ თვალსაზრისით“, აგრძელებს გრინბერგი, „ხელოვნება უცვლელი რჩება ... ის ვერასდროს გახდება ხელოვნება თუ არა ხარისხის მეშვეობით“. (19) მორისის ნამუშევარი ბრწყინვალე და შთაგონებულა და მას, როგორც ხელოვნების ნაწარმოებს, ნამდვილად აქვს „ხარისხი“, მაგრამ რასაკვირველია, არა „ფორმის სისწორით“ განპირობებული ხარისხი“.

გრინბერგმა იგრძნო, რომ სამოციანი წლების ხელოვნება, მედაპირული გარეგნობის მიღმა, განსაკუთრებულად ჰომოგენური და ზოგჯერ მონოტონურიც იყო. მან გარისკა კიდევ მთავარი სტილი განესაზღვრა ისე, როგორც ამას „ვლადიმერ ვანსაზღვრავდა – ხამბორივი“.

(20) მისი ტონი ამ გვიანდელ ესსეში გესლიანი, სარკასტული და აბუხად ამგდებია. ეს იყო გარკვეული რეაქცია, რომელსაც ამოვიცნობთ ხოლმე, როცა ხელოვნებაში რევოლუციური მომენტი დგება – როცა ხელოვნები შოკს იწვევენ, ივიწყებენ როგორ ხატონ და იქცევიან როგორც ძალიან ცუდი ბიჭები და გოგონები. ჩაუთვლით თუ არა ამას ღირსებად, ფაქტია, რომ გრინბერგს აზრი სიცოცხლის ბოლო ოცდაათი წლის მანძილზე არ შეუცვლია. მისი ეს გამონათქვამები ჩემთვის ცნობილი გახდა 1992 წელს. ხელოვნება რევოლუციურ მომენტში იმყოფებოდა, რაც სამუდამოდ აუქმებდა ესთეტიკიდან ხელოვნების კრიტიციზმზე მარტივი გადასვლის შესაძლებლობას. ამ ორის კვლავ დაკავშირება მხოლოდ იმ შემთხვევაშია შესაძლებელი, თუკი ესთეტიკა, როგორც დისციპლინა გადაისინჯება კრიტიციზმში მომხდარი იმ ცვლილებების ფონზე, რომელიც მას სამოციანების რევოლუციამ თავს მოახვია.

ახლა მინდა კიდევ რამდენიმე სიტყვა ვთქვა გრინბერგის მეორე კანტისეული პრინციპის შესახებ, რომელმაც კრიტიციზმი მდულარეში ისევე ჩააგდო, როგორც ეს პირველმა პრინციპმა გააკეთა, თუმცა ეს ცხადი მხოლოდ რამდენიმე წლის მერე გახდა. ეს პრინციპი „ხელოვნების უცვლელობას“ ასაბუთებს, რაც გრინბერგმა 1969 წლის ინტერვიუში დაადასტურა. მას იმაზე უნდოდა შეთანხმების მიღწევა, რომ ამერიკული გემოვნება წლების მანძილზე მწიფდებოდა, „მაგრამ დაჟინებით ამტკიცებდა, რომ ეს არ ნიშნავს იმას, რომ პროგრესი ხელოვნებაში თავისთავად, გემოვნებისგან დამოუკიდებლად მიმდინარეობდა. რასაკვირველია ასე არ იყო. ხელოვნება უკანასკნელი 5000, 10 000, ან 20 000 წლის მანძილზე არ გახდა უკეთესი, ან უფრო „მომწიფებელი“. (21) ამგვარად, გემოვნებას აქვს განვითარებადი ისტორია, ხელოვნებას კი არა. გრინბერგი ფაქტობრივად ასაბუთებდა, რომ „დასავლეთში, ჩვენს დროში, გემოვნების განვრცობა“ ხდებოდა და სჯეროდა, რომ ეს „დიდწილად მოდერნისტული ხელოვნების ზემოქმედების წყალობით“ გახდა შესაძლებელი. მას სჯეროდა, რომ მოდერნისტული მხატვრობის დაფასების უნარი ადვილეს ტრადიციული ხელოვნებისა თუ სხვა კულტურების ხელოვნების დაფასებას, მაშინ როდესაც რეპრეზენტაციულ ხელოვნებას ჩვენი ყურადღება გადააქვს იმაზე, თუ რას გამოსახავს ნამუშევარი, და არა იმაზე, თუ რის შესახებაა ის. „მე ვფიქრობ, დამწყებებისთვის უფრო რთულია გემოვნების განვითარება რეპრეზენტაციული ხელოვნებით, ვიდრე აბსტრაქტულით. აბსტრაქტული ხელოვნება სამოვადოდ ხელოვნების შეცნობის მშვენიერი გზაა. თქვენ უფრო აფასებთ ძველ ოსტატებს და მეტიც, თქვენ შეგიძლიათ განარჩიოთ კარგი მონდრიანი და კარგი პოლოკი ცუდისგან“. (22) ეს პოზიცია, როგორც ხშირად აღმინიშნავს, გამოხატავს ყველა მუზეუმის მოდერნული ხელოვნების მუზეუმებად გარდაქმნის ტენდენციას, სადაც ყველაფერი უნდა დაფასდეს იმ ერთი თვისებით, რაც ხელოვნებას ყოველთვის და ყველგან გააჩნია, და რისი იდენტიფიცირებისა და დახარისხების მეთოდსაც მოდერნისტულ ხელოვნებაზე გავარჯიშებული თვალი სწავლობს. ყველა მხატვარი თანამედროვეა, რამდენადაც ისინი მხატვრები არიან; და არ არიან თანამედროვეები იმ საკითხებში, რომლებიც არარელევანტურია ხელოვნებასთან.

ამ ფილოსოფიამ დასაბამი მისცა 1980–იანი წლების მკაცრად გაკრიტიკებულ გამოფენებს, განსაკუთრებით კი 1984 წლისას, სახელწოდებით „პრიმიტივიზმში და მოდერნული ხელოვნება“, რომელიც ნაჩვენები იყო თანამედროვე ხელოვნების მუზეუმში და რომელიც მიზნად ისახავდა „მონათესაობის“ გამოვლენას ოკეანურ და აფრიკულ ხელოვნებასა და თანამედროვე მიმდინარეობებში მათ ფორმალურად მსგავს ორეულებს შორის. ისტორიული განმარტებითი თეზისის მიხედვით, ჰუმანიტარულმა უდავოა როცა ის ჭეშმარიტებაა, და სიყალბე უდავოა როცა ის სიყალბეა. პრიმიტივიზმმა ხელოვნებამ მართლაც მოახდინა მოდერნისტ

მხატვრებზე გავლენა, მაგრამ მათი ნათესაობა განსხვავდება ნათესაობის იმ განმარტების-გან, რომელიც გულისხმობს, რომ აფრიკელი თუ ოკეანის ხელოვანები ისეთივე ფორმალური საკითხებით არიან მოტივირებულნი, როგორც მოდერნისტები. ბევრმა კრიტიკოსმა იგრძნო კიდევ იმის სუნი, რასაც ჩვენ კულტურული კოლონალიზმი შეიძლება ვუწოდებთ. 1984 წელს მულტიკულტურალიზმი, თუნდაც ამერიკაში აღმასვლას განიცდის, რაც ოთხმოც-დაათიანებში უკვე ემიდემიასავით დაატყდა თავს ხელოვნების სამყაროს. მულტიკულტურალიზმის მოდელის თანახმად, სულ მეტი რისი გაკეთების იმედი შეიძლება გვექონოდა, იმის გაგების ცდა მაინც იყო თუ როგორ აფასებდნენ მოცემული კულტურული ტრადიციების შიგნით მყოფი ადამიანები საკუთარ ხელოვნებას. შეუძლებელია გარედან დააფასო ტრადიცია ისე, როგორც ის შიგნიდან ფასდება, მაგრამ იმის ცდა მაინცაა შესაძლებელი, რომ გაიგო როგორ აფასებენ ტრადიციის შიგნით მყოფი ადამიანები თავის ხელოვნებას, და იმის ცდაც, რომ თავს არ მოახვიო საკუთარი შეფასების ხასიათი იმ ტრადიციებს, რომლებსაც ეს უცხოა. ამგვარი რელატივიზაცია გავრცელდა ქალების, შავკანიანებისა და უმცირესობების წარმომადგენელთა ხელოვნებებზე თვით მათივე კულტურის შიგნითაც. გასაკვირი არაა, რომ გვიანი ოთხმოციანებისა და ოთხმოდათიანების ხელოვნებამ გრინბერგი ბოროტმოქმედად გამოაცხადა, თითქოს ის იყო დამნაშავე ისეთი მავნე სანახაობის გამო, როგორც „პრიმიტივიზმი და მოდერნისტული ხელოვნება“ იყო. როცა კანტისეული უნივერსალიზმი ამგვარი მიუტევებელი რელატივიზმით შეიცვალა, ხარისხის კონცეფციც ოდიოზური და შოვინისტური გახდა. ხელოვნების კრიტიციზმი კულტურის კრიტიციზმად, ძირითადად კი საკუთარი კულტურის კრიტიციზმად იქცა. გულახდილად რომ ვთქვა, მე, როგორც ხელოვნების კრიტიკოსი არ ვარ ბედნიერი იმ დამოკიდებულებით, რომელიც გრინბერგის მიმართ მქონდა, და ნამდვილად არაჩვეულებრივი იქნება, თუკი ვინმე შეძლებს ესთეტიკისკენ, როგორც დისციპლინისკენ მიბრუნებას ქაოსიდან გზის გასაკვალად. თუკი ესთეტიკა კრიტიციზმის არსებული მდგომარეობის დაუმენდას შესძლებს, მისი პრაქტიკულობა შთამბეჭდავად განმტკიცდება. ამ თვალსაზრისით მე ვეთანხმები გრინბერგს: ხარისხის კრიტერიუმი არსებობს ისეთი ნამუშევრებისთვის, როგორცაა ვორჰოლის დანომრილი ფერწერა და რობერტ მორისის მოლაპარაკე ყუთი, და ჩვენ რომ ხელოვნების კრიტიციზმი ამ ნამუშევრებისათვის შეგვემუშავებინა, უკეთესი მდგომარეობა გვექნება კარგისა და ცუდის შეფასების მხრივ მოდერნისტული ნამუშევრების შემთხვევაშიც, იქნება ეს მონდრიანი, პოლოკი, თუ სულაც ძველი ოსტატების ქმნილებები. ხარისხის ზოგად თეორიას შეეძლო მოეცვა ესთეტიკური ვარგისიანობაც არა როგორც განსაზღვრული თვისება, არამედ როგორც განსაკუთრებული შემთხვევა. იმედია შევძელი იმის ჩვენება, რომ ესთეტიკური კეთილხარისხოვნების განსაზღვრა ვერ გვიშველის ხელოვნების შემთხვევაში ხელოვნების დასასრულის შემდეგ.

როგორც ესენციალისტი ფილოსოფიაში, მე ვენდობი მოსაზრებას, რომ ხელოვნება მარადიულად ერთი და იგივეა - რომ ხელოვნების ნაწარმოებად ყოფნისთვის არსებობს აუცილებელი და შესატყვისი პირობები მიუხედავად დროისა და ადგილისა. ვერ წარმომიდგენია, როგორ შეიძლება ხელოვნების ფილოსოფოსი - ან პერიოდის ფილოსოფოსი - იყო, და ამ თვალსაზრისით ესენციალისტი არ იყო. მაგრამ როგორც ისტორიკოსი კი ვთვლი, რომ ის, რაცაა ხელოვნების ნაწარმოები ერთ მოცემულ დროში, იგივე ვერ იქნება მეორეში, და რომ პრინციპში არსებობს ისტორია, დაწესებული ხელოვნების ისტორიის მიერ, რომელშიც ხელოვნების არსი - მისი აუცილებელი და შესაფერისი პირობები - მტკიცეულად ცნობიერდება. სამყაროში ბევრი ხელოვნების ნაწარმოები (გამოქვაბულის მხატვრობა, კერპები, კულტის ხელოვნება), შექმნილი იყო იმ დროსა და ადგილებში, როცა ადამიანები ხელოვნების კონცეფტზე არ მსჯელობდნენ, რადგანაც ისინი ხელოვნების ინტერპრეტაციას თავის რწმენასთან შეთანხმებულად ახორციელებდნენ. მართალია ის, რომ დღეს ჩვენი ურთი-

ერთობა ამ ობიექტებთან უპირველესად ჭვრეტითია, რამდენადაც ინტერესები, რომელსაც ისინი განსახიერებენ, ჩვენი ინტერესების მიღმაა, და ის რწმენები, რისთვისაც მათ პატივს მიაგებდნენ, მათით მოხიბლული უმრავლესობისთვის უკვე დიდი ხანია ქმედითი აღარაა. შეცდომა იქნება ვიფიქროთ, რომ ჭვრეტა მათი, როგორც ხელოვნების ნაწარმოების არსის ნაწილია, რადგან თითქმის უეჭველია, რომ მათი შემქმნელები ნაკლებად იყვნენ დაინტერესებული ჭვრეტით. ნებისმიერ შემთხვევაში, დროებითი ცნებები, როგორც ესთეტიკურის განსაზღვრებები, მაგალითად დაკმაყოფილება an sich, ან შოპენჰაუერის უნებო შემეცნება, იმგვარი, უხეშად რომ ვთქვათ, კონცეფტუალური ხრიკია, როგორის ადამიანის „უფროს ორფეხად“ განსაზღვრა იქნებოდა. ჩვენ ხშირად ვიყურებით ფანჯრიდან, ან ფრანსუა საგანის გმირი ქალის მსგავსად, მდოგვის ქილას ზანტად, უმიზნოდ, დროის მოსაკლავად ხელში ვატრიალებთ. და არც მისტიკოსის გონების დამაცხრობელ ჭვრეტის პოზას აქვს რაიმე კავშირი ესთეტიკასთან.

შესაძლოა არსებობს კიდევ ესთეტიკურის უნივერსალური ცნება, რომელიც რაღაც დროს – განსაკუთრებით მაშინ, როცა ესთეტიკური ფილოსოფიის თავდაპირველი კვლევები შეიქმნა – გარკვეულად გამოყენებადიც იყო ხელოვნების ნამუშევრის მიმართ, რამდენადაც იმ დროისთვის ხელოვნების ნაწარმოები წარმოადგენდა ჯვარედინი უნივერსალიების გადაკვეთას – უნივერსალობისა, რომელიც ესენციალისტების აზრით, ეკუთვნის ხელოვნებას, და უნივერსალური ესთეტიკისა, რომელიც ეკუთვნის ადამიანს, შესაძლოა მის ცხოველურ მგრძობელობას, შესატყვისი კოდირებით მის გენომში. ამის შესახებ რამდენიმე ნაჩქარევ სიტყვასაც ვიტყვი რათა ეს თავი დავასრულო, და შემდეგ მივუბრუნდები ჩემს ძირითად თემას.

ახლახანს გამოიცა რამდენიმე ემპირიულმა ნაშრომმა ფსიქოლოგიაში, რომლებიც ხაზგასმით იზიარებდნენ თემისს, რომ არსებობს მშვენიერების აღქმა, რომელიც კვევავს კულტურულ საზღვრებს. 1994 წლის Nature -ში (ჟურნალი ბუნება - ნ. ყ.), გამოქვეყნებულ კვლევაში ნათქვამია, რომ როგორც ბრიტანელი, ისე იაპონელი ქალები და მამაკაცები მომხიბვლელობის თვალსაზრისით უპირატესობას აძლევენ ქალის სახეს, რომელსაც გარკვეული ნაკვთები მეტის მეტად ხაზგასმული აქვს; ვთქვათ დიდი თვალები, მაღალი ყვრიმალეები, ვიწრო პირისახე. ამის გარდა, კავკასიელები ისევე აფასებენ იაპონელი ქალების სახეს, როგორც თავად იაპონელები. სტატიის ავტორები აცხადებენ, რომ „სახის მომხიბვლელად აღქმის საკითხში გაცილებით მეტია ჯვარედინდკულტურული მსგავსება, ვიდრე განსხვავება“. (23) გამოკითხვისთვის შერჩეული სახეები დამუშავდა კომპიუტერში. ყველაზე მიმზიდველ სახეებს აღმოაჩნდათ გაზვიადებული ნაკვთები, რომლებიც თითქოს ემპირიულ საყრდენს უქმნიდნენ შოპენჰაუერის თემისს, რომლის მიხედვითაც ვიზუალური ხელოვნება მშვენიერების იმ „პლატონურ“ იდეებს გამოხატავს, რომელიც რეალურ ადამიანებში მოიძიება. ნაკვთები ისევეა გაზვიადებული, როგორი გაზვიადებაცაა მაგალითად, ფარშევანგის კუდი, მაგრამ, როგორც კვლევის კომენტარებშია ნათქვამი, ეს ნაკვთები აღნიშნავენ ამ სახეების მფლობელების ასევე უაღრესად სასურველ თვისებებსაც და სავარაუდოდ ფარშევანგისთვის უზარმაზარი კუდის მსგავსად, როდესაც ის მას გაშლის ხოლმე: თვისებებს, როგორიცაა ავადმყოფობასთან ჭიდილი, ნაყოფიერება და ახალგაზრდობა. (24) და ამიტომ შოპენჰაუერი რაღაცაში მართალიცაა, როცა იმოწმებს ბერძნების „მშვენიერების განსაკვივრებელ გრძობას“.

რომელმაც სხვა ერებს შორის მხოლოდ მათ მისცა უნარი შეექმნათ ყველა ერისთვის მისაბაძი მშვენიერებისა და სინატიფის სტანდარტები, და შეიძლება ითქვას, რომელიც, თუკი ის განუყრელია ნებასთან, თავისი ნიშანდობლივი ხელექციით იძლევა სექსუალურ იმპულსს; ე. ი. სექსუალური სიყვარული ... მაშინ იქცევა ადამიანის ფორმების მშვენიერების ობიექტურ შეგრძნებად, როდესაც ანორმალურად ჭარბი ინტელექტის საფუძველზე ის გამოავლავს ვებს თავს ნებისგან და მინც აქტიური რჩება. (25)

და არცაა საჭირო იმის დამატება, რომ არსებობს მითი მოქანდაკეზე, რომელიც ქმნის ქალის ქანდაკებას, და ისე უყვარდება, თითქოს ის რეალური ქალია, და ამით აძლევს დასაბამს კანტის იდეას, რომ ბუნებრივი და არტისტული მშვენიერება ერთია.

მშვენიერების პრინციპი, როგორც ვხედავ, გარკვეული აბსტრაქტულობის დონეზე არა მხოლოდ კულტურულ საზღვრებს კვეცავს, არამედ ჯიშებისასაც. (26) ევოლუციონერმა ბიოლოგებმა მოგვიანებით დაიწყეს მრავალფეროვან ჯიშებში სექსუალურ სურვილებთან სიმეტრიის ასოცირება. მდებრი ბუმბორიელი მუდმივად ანიჭებს უპირატესობას მამრს სიმეტრიული ფრთებით. მდებრი მერცხალი კი ირჩევს მამრს მკერდზე სიმეტრიულად განთავსებული ბუმბულით, კუდის ორივე მხარეს ერთნაირი ზომის და ფერის ფრთებით. ასიმეტრიული რქები დაწყვილების თამაშებიდან გარიყავს მამალ ირემს. შესაძლოა სიმეტრია მამრის იმ მყარი იმუნური სისტემის ნიშანია, რომელიც წინააღმდეგობას უწევს არასწორი ზრდის გამოწვევებზე გარკვეული პარაზიტებს. ეს ექსპერიმენტების განვითარებადი სფეროა, მაგრამ ის გულისხმობს, რომ არაფერია უფრო „პრაქტიკული“ ვიდრე სექსი იმ თვალსაზრისით, რომ გამოცდილი, ძველი, ბუნებრივი სელექცია ეყრდნობა ესთეტიკურ უპირატესობებს, რომელიც ბრძენმა ბერძენებმა თავიანთ ხელოვნებაში გადმოიტანეს და მაშინაც კი, როცა ნება თამაშ გარეა, ვიცით რა, რომ ქანდაკებებს ვუცქერთ, მაინც ისეთივე ავხორცი მზერით ვტკბებით მათით, როგორადაც ერთმანეთს ვაფასებთ ხოლმე. შესაძლოა „სიტყვებით გამოთქმა“ ვერ შესძლოთ, მაგრამ შესაძლებელია ევოლუციური ბიოლოგიის რაკურსიდან მაინც შეხედოთ ყველაფერს. კარგი დიზაინის პრინციპები იდენტურია ჯანმრთელობისა და ნაყოფიერების აღმნიშვნელი გარეგნული ნიშნებისა – ვარაუდი, რომელიც აწყვილებს რაღაც მორალურად რთულად იდენტიფიცირებად სიკარგეს მშვენიერთან და სიცუდეს ამ მშვენიერების არარსებობასთან, როგორც ეს შოპენჰაუერისა და ნიցშეს ფილოსოფიაშია. რასაკვირველია, ადამიანის შემთხვევაში გარემოებები რთულდება. მამაკაცს, ასიმეტრიული რქების მქონე ცხენ-ირემთან მახინჯი პარალელის მიხედვით, შეუძლია შეიძინოს სექსუალური პარტნიორი მაღალი ყვრიმადლებით და ვიწრო პირისახით, თუ მას ექნება ფულით სავსე ტომრები იმ კულტურული მანებლობის შედეგად მიღებული შეუსაბამობის წყალობით, რომელმაც კომედიისთვის სახასიათო ძირითად სიტუაციას მისცა დასაბამი. ყველას შეუძლია ჩამოთვალოს იმ მიმზიდველი მამაკაცის ფიზიკური თვისებები, რომელიც მესამე ფიგურას წარმოადგენს მარადიულ სამკუთხედში. და ახლა, როცა ვიცით, რომ შიმპანზეები ხორცის მჭამელები არიან, ჩვენ ისიც აღმოვაჩინეთ, რომ ულამაზო მამრი, თუკი ის გაუნაწილებს მაიმუნის ბარკლის ხორცს კლანის ყველაზე ლამაზ მდებრს, შეძლებს მისი სექსუალური კეთილგანწყობის მოპოვებას.

შოპენჰაუერი უარყოფს, რომ სიმეტრია მშვენიერების აუცილებელი პირობაა და კონტრ-მაგალითად ნანგრევის თემას გვთავაზობს. (27) ეს არაა ფუჭი კონტრ-მაგალითი: სიმეტრიისა და მშვენიერების თემა ჰაერში ეკიდება, ხოლო მოძრაობა კი სიმეტრიიდან ნანგრევისაკენ გემოვნების ისტორიაში აღნიშნავს გადასვლას ნეოკლასიციზმიდან რომანტიზმზე. რასაკვირველია, ნანგრევებისა და ნანგრევებიც, ერთი უფრო მშვენიერია მეორეზე, მაგრამ მე მეჩვენება, რომ მათთან ერთად ჩვენ ასე თუ ისე ვშორდებით სფეროს, რომელშიც სექსუალური რეაქციები მოძრაობაშია მოყვანილი, და შევდივართ აზრის სფეროში. ჰეგელის სიტყვებით რომ ვთქვათ, ჩვენ ვტოვებთ ბუნებრივი მშვენიერების სფეროს ხელოვნების მშვენიერების სანაცვლოდ იმისთვის, რასაც მან სული უწოდა. გარდა ამისა, ნანგრევები დროის ულამობლობაზე, ძალაუფლების დაცემაზე და სიკვდილის გარდაუვალობაზეც მეტყველებენ. ნანგრევი დანგრეული ქვის მედოუშით შესრულებული რომანტიკული პოემაა. ის ჰგავს აყვავებულ ალუბლის ხეს, რომელსაც ვუცქერთ და წარმავალობაზე ვფიქრობთ და რაც მიგვიძღვის ევოლუციური ოლიმპისკენ, მშვენიერების სიმყიდისა და დროის წარმავლობისკენ.

ჩვენ ვფიქრობთ ა. ე. ჰაუსმანის გაზაფხულებზე, რომლებიც აღარასდროს დაბრუნდებიან. თუ ვინმემ ააყვავა კიდეც ყვავილები ან დარგო ხე, როგორც ჰეგელმა აღნიშნა ხელოვნების ნაწარმოებზე საუბარისას, „ეს არსებითად შეკითხვაა, მიმართვა მგრძნობიარე გულისადმი, შეძახილი გონებისა და სულისადმი“. (28) და ეს მორისისა და ვორჰოლის, პოლოკისა და მონდრიანის, ჰალისა და ვერმეერის ჭეშმარიტებაა.

ცნობილ პასაჟში, რომელიც უკვე ციტირებული იყო ხელოვნების დასასრულთან დაკავშირებით, ჰეგელი საუბრობს „(i) ხელოვნების შინაარსისა და (ii) ხელოვნების ნაწარმოების პრევენტაციის საშუალებებზე“ ინტელექტუალური განსჯის შესახებ. კრიტიციზმს მეტი არც სჭირდება. მას ესაჭიროება აზრისა და პრევენტაციის მეთოდების იდენტიფიცირება, ან, მე ვიტყვოდი, „განსახიერება“ იმ თემისის მიხედვით, რომელიც ამბობს, რომ ხელოვნების ნაწარმოები განსახიერებელი აზრია. კანტისეული ხელოვნების კრიტიკის შეცდომა ისაა, რომ ის ფორმას გამოყოფს შინაარსისგან. მშვენიერება კი ღირებული ნამუშევრის შინაარსის ნაწილია, ხოლო მისი პრევენტაციის მეთოდი ჩვენგან მშვენიერების აზრზე, მნიშვნელობაზე რეაგირებას ითხოვს. ეს ყოველივე კი, როდესაც ხელოვნების კრიტიციზმს მიმართავთ, სიტყვით გამოითქმის, რადგან ხელოვნების კრიტიციზმი სწორედ ამ ყველაფრის სიტყვიერად გამოხატვაა. ამ მხრივ ხელოვნების კანტისეულმა კრიტიკამ შესძლო თხრობისაგან იოლად წასვლა, და რამდენადაც გრინბერგი იდენტიფიცირებული იყო ნარატივთან, ეს ნიშნავდა, რომ მისი ნააზრევის შუაგულში რაღაც ნაპრალი არსებობდა. ეს უმნიშვნელოა; ცოტას თუ მიუღწევია ამდენისთვის. იმას კი, თუ როგორი უნდა იყოს ხელოვნების კრიტიციზმი, რომელიც არც ფორმალისტურია და არც ძირითადი ნარატივის მიერ უფლებამოსილი, მოგვიანებით მივუბრუნდები.

## შენიშვნები

1. Arthur Schopenhauer. *The World as Will and Representation*. trans. E. F. J. Payne (New York: Dover, 1958. 2:388
2. Immanuel Kant. *The Critique of Judgment*. trans. J.H. Bernard (New York: Macmillan, 1951. 45.
3. Ibid., 58.
4. Ibid., 149
5. Clement Greenberg. *The identity of art*, The Collected Essays and Criticism, 4:118
6. როგორც კანტი აღნიშნავს, ხელოვნება შეიძლება წარმატებული ყოფილიყო სხვა მიზნებშიც, კერძოდ „ამაღლებულშიც“. და აღნიშნავს, რომ ამაღლებულის კონცეფტი ამცირებს განსხვავებას ხელოვნებასა და ბუნებას შორის.
7. Steven Watson. *Strange Bedfellows: The First American Avant-Garde*. 313–14
8. Marcel Duchamp. “letter to Hans Richter in 1962. in Hans Richter. *Dada: Art and Anti-Art*. London: Thames and Hudson, 1966. 313–14.
9. Clement Greenberg. *Review of Piero della Francesca and of The Arch of Constantine*, both by Bernard Berenson. The Collected Essays and Criticism. 3:249
10. Immanuel Kant. *The Critique of Judgment*. 150
11. Clement Greenberg. *The Identity of Art*, The Collected Essays and Criticism. 4:118.
12. Ibid., 120

13. Immanuel Kant. *The Critique of Judgment*. 76.
14. Clement Greenberg. *The Identity of Art*, The Collected Essays and Criticism.4:118.
15. Ibid.,4:119
16. Thomas Hoving. *Making the Mummies Dance : Inside the Metropolitan Museum of Art*. New York: Simon & Schuster.1993. 256
17. Clement Greenberg. *Interview Conducted by Lily Leino* [1969]. The Collected Essays and Criticism.4:308
18. Clement Greenberg. *Avant-Garde Attitudes: New Art in the Sixties*. The Collected Essays and Criticism.4:300
19. Ibid.,301
20. Ibid.,294
21. Clement Greenberg. *Interview Conducted by Lily Leino*, 4:309
22. Ibid.,310
23. D I Perrett, K A May, S Yoshikawa, *Facial Shape and Judgments of Female Attractiveness*. Nature, vol. 368, 17 March 1994. 239-42.
24. Nancy L. Etcoff. *Beauty and the Beholder*. Nature, 368. 1994. 186-87
25. Arthur Schopenhauer. *The World As Will And Idea*. 2:420.
26. Watson PJ, Thornhill R. *Fluctuating Asymmetry and Sexual Selection*." Tree 9. 1994.
27. Arthur Schopenhauer. *The World as Will and Idea*. 1:216.
28. Hegel. *Aesthetics*.71.

## ფერწერა და ისტორიის მიჯნა: წმინდასთან გამოთხოვება

მათთვის, ვინც ცდილობს ფილოსოფიურად გაიაზროს ისტორია, ვინც ჩემსავით ცდილობს იმ ობიექტური ნარატიული სტრუქტურების შექმნას, რომლის მიხედვითაც მოვლენების განვითარება ხდება, არსებობს რამდენიმე გაცილებით უკეთესი სავარჯიშო, ვიდრე იმის მცდელობა, რომ ჩაწვდე იმ მეთოდს, რომლითაც წარსულმა გაიაზრა თავისი მომავალი. წარსული კი თავის მომავალს ისე ხედავდა, როგორც უნდა დაენახა, გამომდინარე იქიდან, თუ როგორ ხედავდა ის თავისივე აწმყოს. შესაბამისად, თავის მომავალზე წარსულში მსჯელობდნენ იმ შესაძლო მოვლენათა ჯაჭვის საფუძველზე, რომელიც პირადად მათ ქმედებებზე ან ამ ქმედებათა წარუმატებლობაზე იქნებოდა დამოკიდებული. წარსულის მოღვაწეები ესწრაფოდნენ თავისი აწმყოს ისეთ ორგანიზებას, რომელიც შექმნიდა მათი სამომავლო ინტერესებისათვის ხელსაყრელ მოვლენათა ჯაჭვს. და რასაკვირველია, ზოგჯერ ხდება კიდევ, რომ მომავალი აწმყოში ჩვენი წარმატებული ან წარუმატებელი მოქმედებების საფუძველზე ხორციელდება, და ვინც წარმატებით მოახერხა მოვლენათა მიმართულების მოხაზვა, შეუძლია საკუთარ თავს მიუღოცოს იმით, რასაც ფილოსოფოსები ფაქტის-საპირისპირო პირობითობებს უწოდებენ. მათ შეუძლიათ თქვან: „რომ არ მოვქცეულიყავით ასე და ისე, ეს არასდროს მოხდებოდა“. მაგრამ ჩვენ ფაქტობრივად ვმოქმედებთ იმ პირობითობების ქრილში, რომელსაც სწორად *მივიჩნევთ* და შესაძლოა, ეს რაციონალური ქცევისას იმის წინასწარი დაშვებაც იყოს, რომ ჩვენს ქცევას აქვთ გონივრული, პროგნოზირებადი შედეგები და რომ გარკვეულ ჩარჩოებში ჩვენ გვაქვს ჩვენი ქმედებების წარმართვის უნარი ამ მოსალოდნელი შედეგების გათვალისწინებით. მეორე მხრივ, ჩვენს გარშემო უამრავი რამაა, რის მიმართაც ჩვენ რეალურად ბრძები ვართ, და ამიტომ წარსულის მიერ საკუთარი მომავლის ხედვის არსებობის ერთ-ერთი ფასეულობა სწორედ იმაშია, რომ ჩვენ, ჩვენი ისტორიის ამ მხრივ უპირატესობის მქონე პოზიციიდან, საშუალება გვაქვს ვიცოდეთ, თუ როგორ გამოიყურება ამჟამად მათი მომავალი; შეგვიძლია დავინახოთ თუ როგორ განსხვავება ის იმისგან, როგორადაც მას თავად წარსულის მოღვაწეები ხედავდნენ. რა თქმა უნდა, ისინი მოკლებულნი იყვნენ ჩვენს პერსპექტივას: მათ რომ შეძლებოდათ თავისი აწმყო ისე დაენახათ, როგორადაც ის მომავლიდან გამოჩნდებოდა, მაშინ სხვაგვარად მოიქცეოდნენ. დიდმა გერმანელმა ისტორიკოსმა რაინჰარტ კონელეკმა<sup>1</sup> დაწერა წიგნი გასაოცარი სათაურით – *Vergangene Zukunft* (წარსულის მომავლები), სადაც ამტკიცებდა, რომ მომავლები, რომელთან მიმართებაშიც წარსულის ადამიანები თავიანთ აწმყოში ცხოვრობდნენ, წარსულის მნიშვნელოვან ნაწილს წარმოადგენენ.<sup>(1)</sup> დაფიქრდით იმ რწმენაზე, რომ ჩვენი წელთაღრიცხვის 1000 წელს სამყაროს დასასრული უნდა დამდგარიყო. ამ დროს ლოცვის გარდა აღარაფერი გრჩებოდათ: არ მოამზადებდით მწნილებს ზამთრის მოსვლისთვის, არ შეაკეთებდით საღორეს, არ შეიძენდით სიცოცხლის დაზღვევას, და იფიქრებდით, რომ ყველაფერი ანგელოზთა საყვირის ერთი ჩაბერვით გაქრებოდა!

ამ პერსპექტივიდან სასარგებლო იქნება იმ მეთოდის გადახედვა, რომლითაც გრინბერგი

<sup>1</sup> რაინჰარტ კონელეკი (1923 – 2006), მე-20 საუკუნის ერთ-ერთი ყველაზე მნიშვნელოვანი გერმანელი ისტორიკოსი. არ განეკუთვნებოდა არც ერთ ისტორიულ სკოლას, მუშაობდა შემდეგ სფეროებში: კონცეფტუალური ისტორია, ისტორიის ეპისტემოლოგია, ლინგვისტიკა, ისტორიის ანტროპოლოგია, და სოციალური ისტორია, კანონის ისტორია, მთავრობების ისტორია. მისი ერთ-ერთი ყველაზე ცნობილი ნაშრომია *კრიტიკა და კრიზისი* (1954) – ნ. ყ.

აფასებდა ადრეული 1960-იანი წლების ისტორიულ აწმყოს. ეს მის მძლავრ ნარატივში გამოიხატა, რომელმაც ისევ განსაზღვრა მომავლის კონფიგურაცია, როგორც ამავე ნარატივზე დაფუძნებული მთელი თავისი კრიტიკული მოღვაწეობა. ობიექტური ისტორიული ფაქტი კი ის აღმოჩნდა, რომ ვიზუალურმა ხელოვნებამ დაიწყო იმ ტიპის ხელოვნებად გადაქცევა, რომლისთვისაც ესთეტიკის მიერ მართული კრიტიკული პრაქტიკა დიდად აღარ გამოდგებოდა, და ეს სწორედ ის ცვლილება აღმოჩნდა, რომელსაც ადვილად ვერც გრინბერგის ნარატივი და ვერც მისი კრიტიკული მოღვაწეობა მოერგო. მიუხედავად იმისა, რომ გრინბერგი აცნობიერებდა ხელოვნებაში მიმდინარე ცვლილებას, ეს მას მაინც მის მიერ პროგნოზირებული ისტორიის ორთოგონალიდან გადახრად მიაჩნდა. ის კვლავ განაგრძობდა აბსტრაქტული ექსპრესიონიზმის მოდერნისტული ხელოვნების ისტორიის მთავარ მიმდინარეობად განხილვას. თუმცა, ამავე დროს, მან 1960-იანი წლების დასაწყისშივე შეამჩნია, რომ ის უკვე ბორძიკობდა და ისტორიული ბედისწერის რელსებიდან სხლტებოდა. შეიძლება იფიქროს, რომ ეს იმ მოდერნისტული იმპერატივების მიმართ არასაკმარისი ყურადღების გამო მოხდა, რისადმიც თავად გრინბერგი აბსოლუტურად ერთგული იყო. მან ფერწერის საგნად თავად ფერწერა განსაზღვრა - იმგვარი ფიზიკური ობიექტების შექმნა, რომლის ბრტყელ ზედაპირზე პიგმენტები გარკვეული კონფიგურაციითა დალაგებული. მაგრამ, თითქმის დიალექტიკურად ჩანდა, რომ აბსტრაქტული ექსპრესიონიზმის წარმომადგენლებმაც სრულიად მგზნებარედ მიიღეს მოდერნიზმის მატერიალისტური იმპერატივი და ამით თავის მხრივ დაარღვიეს კიდევ ის დიდი მოდერნისტული იმპერატივი, რომლის თანახმადაც ყოველი ხელოვნება უნდა დარჩეს თავისივე საკუთარი მედიუმის საზღვრებში, არ მიიტაცოს რა ნებისმიერი სხვა ხელოვნების ან მედიუმის უფლებები: გრინბერგის თვალით აბსტრაქტული ექსპრესიონიზმი გადმოსრიალდა თავისი საზღვრებიდან და ქანდაკების სივრცეში გადავიდა. „თითოეულს თავისი!“ – ეს იყო მოდერნისტული ხელოვნების ისტორიის მამოძრავებელი ისევე, როგორც ეს პლატონის *სახელმწიფოშია*, რომელშიც შრომის დაყოფა სამართლიანობის საფუძველს შეადგენდა, ხოლო უსამართლობას პიროვნებასა და მის მდგომარეობას შორის არსებული შეუსაბამობა წარმოადგენდა.

1962 წელს თავის ესსეში „აბსტრაქტული ექსპრესიონიზმის შემდეგ“, გრინბერგმა მოულოდნელი განცხადება გააკეთა. გამომდინარე მისი მატერიალისტური ესთეტიკიდან, ვინმეს შეიძლება ეს გარდუვალობადაც კი წარმოედგინა. ვინმეს ისიც შეეძლო ეფიქრა, რომ აბსტრაქტულ ექსპრესიონიზმის მიერ საღებავისადმი როგორც სწორედ საღებავისადმი მოპყრობას - ნაჯერის, ბლანტის, მწვეთავისა, თუ მსუყესი - უშუალოდ თეორია ითხოვდა, და რომ ამდენად, საღებავი მისი მთავარი თემა უნდა გამხდარიყო. აღმოჩნდა, რომ ეს ასე არ იყო:

თუკი იარლიყი „აბსტრაქტული ექსპრესიონიზმი“ რამეს ნიშნავს, ის ნიშნავს ფერწერულობას: თავისუფალს, სწრაფად შესრულებადს და სწრაფად აღსაქმელს; დალაქულსა და გალმხვარს, და არა მკაფიოდ მოხაზულს; ფართე და აშკარა რიტმს; ხორკლიან ფერს; უთანაბროდ ნაჯერ ან მსუყე საღებავს: ფუნჯის, დანის ან თითის აშკარა ნაკვალევს - მოკლედ, თვისებათა მთელს იმ ერთობლიობას, რომელიც ვლადლინმა განსაზღვრა, როდესაც ბაროკოს ხელოვნებიდან *Malerische* -ს<sup>1</sup> ცნება გამოჰყავდა. (2)

თუმცა, ერთგვარი ირონია იმაში, რომ სივრცემ აბსტრაქტულ ექსპრესიონიზმში „ვერ აირიდა თავიდან კიდევ ერთხელ გამხდარიყო *Trompe-l'œil* ? ილუზიის შექმნეული ... ის უფ-

1 ფერწერულობა (გერმ.) - ნ. ყ.

2 *Trompe-l'œil* - პირდაპირი თარგმანი ფრანგულიდან - *თვალის მოტყუება*. სახელოვნებო ტექნიკაა, რომელიც გულისხმობს გამოსახულებაში სამ განზომილებიანი სივრცის ოპტიკური ილუზიის შექმნას, ვიზუალური აღქმის მანიპულაციის თვალსაზრისით მისი მსგავსია ე. წ. *იძულებითი პერსპექტივი* არქიტექტურაში, კინოში, ფოტოგრაფიაში - ნ. ყ.

რო ხელშეშასები, უშუალოდ აღსაქმელი და არა „წასაკითხი“ გახდა. რამდენადაც მე მესმის, ეს ნიშნავს, რომ დაფერვა, გახდა რა სამგანზომილებიანი, ქანდაკებასთან გაიგივდა და სივრცემ კვლავ ილუზორულობა შეიძინა. შეიძლება ვინმემ ჩათვალოს, რომ ის უფრო რეალური გახდა, მაგრამ ნებისმიერ შემთხვევაში, „აბსტრაქტული ექსპრესიონიზმის დიდმა ნაწილმა სამართლიანად დაიწყო სამგანზომილებიან სივრცესთან მჭიდროდ დაკავშირებული ილუზიისკენ მოწოდება. რა დიაპაზონისაც არ უნდა ყოფილიყო ეს მოწოდება, ის რეალურად მაინც რეპრეზენტაციისკენ მოწოდებას ნიშნავდა, რამდენადაც ილუზიასთან მჭიდრო კავშირი მხოლოდ სამგანზომილებიანი ობიექტების საგნობრივი რეპრეზენტაციით იყო შესაძლებელი“. აქედან მომდინარეობს ვილემ დე კუნინგის 1952–55 წლებში შესრულებული ქალების პორტრეტები. გრინბერგის აზრით, აბსტრაქტული ექსპრესიონიზმის მარცხის შემდეგ, ხელოვნების ისტორიული მიზნისკენ მიმართული განვითარების ერთადერთ გზად მის მიერ ვერეთ წოდებული „პოსტდფერწერული აბსტრაქცია“ რჩებოდა, რომელიც წარმოდგენილი იყო მის 1964 წლის შოუზე *Los Angeles County Museum of Art* –ში. კატალოგისთვის დაწერილი ესკეში მან ისაუბრა აბსტრაქტული ექსპრესიონიზმის „მანიეროზმად“ დაკნინებაზე. გრინბერგმა ხელოვნების პროგრესისთვის მებრძოლებად ამკურად ჰელენ ფრაკენთელერი,<sup>2</sup> მორის ლიუსისი,<sup>3</sup> კენეტ ნოლანდი<sup>4</sup> დასახელა. მისმა მიმდევარმა მიიკლ ფრიდმა<sup>5</sup> კი, თავის კრიტიკულ მონოგრაფიაში *სამი ამერიკელი ფერმწერი*, ეს ჰეროიკული ჯგუფი გაზარდა და მათ ფრენკ სტელა და ჯულს ოლიცკი<sup>6</sup> დაუმატა, რომლებითაც გრინბერგაც აღფრთოვანდა და მხატვრობის დიდ იმედებადაც დასახა. ქანდაკება ერთგვარი თანამეშვეის როლს თამაშობდა: დევიდ სმიტი<sup>7</sup> და ენთონი კარო<sup>8</sup> ავითარებდნენ მატერიალური ესთეტიკის ნარატივს და გრინბერგიც უყოყმანოდ აქტიურად ჩაერთო მასში, იმის დასადასტურებლად, რომ ეს ყველაფერი რეალურად ასეც ხდებოდა.

გრინბერგს, რამდენადაც ვიცი, არსად უკითხავს თუ რატომ მოხდა ისე, რომ აბსტრაქტული ექსპრესიონიზმი, რომელმაც „განსაკუთრებული მნიშვნელობის მხატვრობა შექმნა ... ჯერ სკოლად იქცა, შემდეგ მანერად და საბოლოოდ მანიეროზმების ნაკრებად. მისმა ლიდერებმა ბევრი მიმბაძველები მიიზიდეს, და მოგვიანებით ზოგიერთმა ამ ლიდერთაგან თავისივე თავის მიბაძვაც დაიწყო“. იყო აბსტრაქტულ ექსპრესიონიზმში რაღაც ისეთი შინაგანი, რამაც მისი შემდგომი პროგრესი შეუძლებელი გახადა? ამ კითხვაზე მე პასუხი მაინც და მაინც არ მაქვს, მაგრამ შემიძლია ვთქვა, თუ როგორ მოახერხა აბსტრაქტულმა ექსპრესიონიზმმა როგორც სტილმა, ის პირველი თაობის მხატვრები, ვინც ეს მიმდინარეობა მიიღო, ასე ერთბაშად გადაეცია ოსტატებად: კლანი, როდკო, პოლოკი და დე კუნინგიც კი, საკმაოდ მოკრძალებული ფერმწერები იყვნენ სანამ საკუთარი თავი აბსტრაქტულ ექსპრესიონიზმში არ აღმოაჩინეს. ვფიქრობ, ამ ფაქტზე ერთ-ერთი პასუხი შეიძლება ის იყოს, რომ ტრადიციული ფერწერის საპირისპიროდ, აბსტრაქტული ექსპრესიონიზმის ტილოებში არაფერი იყო გარდა ხელოვნებისა. მას, მაგალითად, კედლის მხატვრობაში არ შეეძლო სოციალური როლის შესრულება, ან ტრადიციული ფერწერის მსგავსად, ყოველდღიური დაოსტატების აუცილებლობა ჰქონო-

1 ლოს ანჯელესის საგრაფოს ხელოვნების მუზეუმი (ინგ.) - ნ. ყ.

2 ჰელენ ფრაკენთელერი (1928 – 2011), ამერიკელი აბსტრაქტული ექსპრესიონისტი - ნ. ყ.

3 მორის ლუსისი (1912 – 1962), ფერადი-ველის ფერწერის წარმომადგენელი. კენეტ ნოლანდთან ერთად დააარსა მოძრაობა *ვაშინგტონის ფერების სკოლა* - ნ. ყ.

4 კენეტ ნოლანდი (1924 – 2010), აბსტრაქტული ექსპრესიონიზმისა და ფერადი ველის ფერწერის წარმომადგენელი. მოძრაობის *ვაშინგტონის ფერების სკოლის* დამაარსებელი - ნ. ყ.

5 მიიკლ ფრიდი (დაბ. 1939 წელს), მოდერნისტი ხელოვნების ისტორიკოსი და კრიტიკოსი - ნ. ყ.

6 ჯულს ოლიცკი (1922 – 2007), ამერიკელი აბსტრაქციონისტი, ფერმწერი და მოქანდაკე - ნ. ყ.

7 დევიდ სმიტი (1906 – 1965), ამერიკელი აბსტრაქტული ექსპრესიონისტი, მოქანდაკე და ფერმწერი - ნ. ყ.

8 ენთონი კარო (დაბ. 1924 წელს), ინვლიზული მოქანდაკე, აბსტრაქციონისტი, ასამბლიაჟების შემქმნელი „ნაპოვინი“ ინდუსტრიული ობიექტებისკენ - ნ. ყ.

და. მას ფაქტობრივად მხოლოდ საკუთარი ზრახვები გააჩნდა, რასაც გარედან ბაზრის ზრახვები აძლიერებდა, და ამდენად მხოლოდ კოლექციებისთვის თუ არსებობდა. ის კოლექციებში არსებობდა და ამის გამო, ვაზარისეული ფერწერის საპირისპიროდ, სულ უფრო და უფრო წყდებოდა ცხოვრებას, თავად ხელოვნების სამყაროსგანაც კი სულ უფრო განცალკევებით ცხოვრობდა. მან ფაქტობრივად აღასრულა გრინბერგის ის პირობა, რომ ფერწერას თავისი ავტონომიური ისტორია უნდა ჰქონდეს და ამის გამო, ანუ გარედან მიღებული იმპულსების სიმცირის გამო, ის დამარცხდა კიდევ. ხელოვნანთა მომდევნო თაობა ესწრაფოდა ხელოვნების რეალობასთან, სიცოცხლესთან კონტაქტის აღდგენას. ესენი იყვნენ პოპ არტისტები, და ჩემი ისტორიულ აღქმით, ყველაზე მეტად სწორედ პოპ არტმა დაუდო სათავე ვიზუალური ხელოვნების ახალ კურსს. თუმცა გრინბერგმა, ჩაკეტილმა იმ ისტორიულ ხედვასა და კრიტიკულ პრაქტიკაში, რომელშიც პოპისთვის სივრცე აღარ რჩებოდა, ვეღარ შეუთავსა ის თავის კონცეფციებსა და კატეგორიებს. ის, რა თქმა უნდა, ამ მხრივ მართო არ იყო. კრიტიკოსებისთვის ძალიან რთული იყო აღარ ესაუბრათ მხატვრებზე, რომელთა მომავალს აბსტრაქტული ექსპრესიონიზმი და მისით ასოცირებული იდეალები განსაზღვრავდა, ჩასწვდომოდნენ პოპს როგორც მომავლის დადგომის ერთგვარ გარდამავალ ნიშანს.

აზრი არ აქვს არ ვენდოთ გრინბერგს იმის გამო, რომ მან პოპ არტში ვერ დაინახა ძირეული ისტორიული ცვლილების ნიშანი. გრინბერგმა დაწერა: „ის ახალ ეპიზოდს შეადგენს გემოვნების ისტორიაში, მაგრამ არა ავთენტურად ახალ ეპიზოდს თანამედროვე ხელოვნების განვითარებაში“. გრინბერგი „ახალ ეპიზოდად ევოლუციაში“ თვლიდა ნამუშევარს, რომელიც მის პოსტ-ფერწერული აბსტრაქციონიზმის შოუზე იყო წარმოდგენილი. შეიძლება ამის მიზეზი ის იყო, რომ მასში სიბრტყობრიობის თემატიზირება მოხდა, რაშიც გრინბერგს დიდი ამაგი მიუძღოდა, და ის რომ, ზედაპირებზე საღებავის დადების მისი საყვარელი „პოსტდფერწერული“ ხერხი უფრო შეღებვა და არა მონასმით წერა გახდა, რაც ცერდნობოდა მისსავე მონასმის უარყოფის თეორიას ფერწერის „სიწმინდის“ შენარჩუნების მიზნით. აქსიომად რჩებოდა ის, რომ თანამედროვე ხელოვნების განვითარებას ფერწერის ევოლუციის გზა აწვევებს, რასაც რიჩარდ ვოლჰაიმიმა „ფერწერა როგორც ხელოვნება“ დაარქვა, და რაც ერთგვარად მერყევ მდგომარეობაში აღმოჩნდა მომდევნო თხუთმეტი წლის განმავლობაში. ჯულიან შნაბელისა და დევიდ სალეს 1980-იანი წლების დასაწყისის ეფექტური ნამუშევრები ფერწერის მხოლოდ მოჩვენებითი ხელახალი დაბადება იყო, რამაც ბევრს გაუჩინა გრძნობა, რომ ხელოვნების ისტორია თავის ნაკვალევს დაუბრუნდა. მაგრამ ეს უფრო გემოვნების ეპიზოდი იყო, ვიდრე თანამედროვე ხელოვნების განვითარება; და როცა ოთხმოცანობი გადავიდა ოთხმოცდაათიანებში, უფრო ნათელი გახდა, რომ ფერწერა აღარ იყო ხელოვნების ისტორიის ცვლილებების ზიგფრიდი.

გრინბერგს საბოლოოდ არ ეყო ძალა სერიოზულად მიეღო პოპ არტი. ის მან მინიმალისტთან ერთად, „ახლებური“ ხელოვნების კატეგორიაში გადასჯევა („ახლებური“ დახლებიდან გაყიდული ახალი საეონელის ძველმოდური ტერმინია“, - ასე დამაკინებელად განსაზღვრავს მას გრინბერგი). მაგრამ გრინბერგს პოსტდფერწერული აბსტრაქციის შემდეგ საერთოდ აღარ შეეძლო რაიმე ხელოვნების სერიოზულად მიღება, რამაც მისი კრიტიკული მოღვაწეობა დაასრულა კიდევ: მისი ნაწერების კრებულის ბოლო ტომში, რომელიც 1993 წელს გამოიცა, ხელოვნება 1968-მდეა განხილული. მას არ გააჩნდა მეთოდი, სერიოზული მეთოდი, რათა ახალი ხელოვნება თავისი არაჩვეულებრივი ნარატივისთვის მოერგო; მისი ფიციხი რემარკებიც ინტონაციით საოცრად წააგავდა მოდერნიზმის დადგომისას გაკეთებულ განცხადებებს, რომ მოდერნისტებს არც ხატვა და არც ფერით წერა შეეძლოთ, და თუ შეეძლოთ, მაშინ ისინი რალაც თაღლითობაში იყვნენ ჩაბმულნი, და რომ ეს ერთხელაც აუცილებლად გამოშლავნდებოდა, „საშიშროება“ კი, რასაც ის იტევდა, გაუჩინარდებოდა და „ნამდვილი“ ხელოვნება კვლავ გაიმარჯვებდა. მან სცადა დაესაბუთებინა, რომ ახალი ხელოვნება „ბევ-

რად უფრო იოლი საქმე იყო, კარგად ნაცნობი და გამამხნეველებელი თავისი ვითომცდა ახლებური სცენარისკენ მოწოდებით, და „რომ ის არ იყო ნამდვილი ავანგარდი; ის მხოლოდ გარეგნულად ჩანდა როგორც „მყარი“ და „რთული“, თუმცა შინაგანად სუსტი იყო. (3) ამა-სობაში შემორჩნენ „ერთი მუტა მხატვრები და მოქანდაკეები, წილოვანებით დაახლოებით ოცდათხუთმეტიდან ორმოცდაათამდე, რომლებიც ჯერ კიდევ ქმნიდნენ მალაღ ხელოვნებას“. 1967 წელს მან ფრთხილად იწინასწარმეტყველა, რომ ახლებური ხელოვნება როგორც მიმდინარეობა დასრულდებოდა, როგორც ეს მოხდა „უეგრად, 1962 წელს, აბსტრაქტული ექსპრესიონიზმის მეორე თაობაში“. გრინბერგი იმასაც ვარაუდობდა, რომ „მალაღ ხელოვნების კეთება ავანგარდთან ერთად საერთოდ დასასრულისკენ წავიდოდა“.

1992 წლის ზაფხულში გრინბერგი ნიუდორკში პატარა ჯგუფის წინაშე სიტყვით გამოვიდა. მან განაცხადა, რომ ხელოვნებას თავისი ისტორიის მანძილზე, შესაძლოა „ასე ნელა არასდროს უმოძრავია“. დაიჟინა, რომ არაფერი მომხდარა გასული ოცდაათი წლის განმავლობაში. ბოლო ოცდაათი წლის მანძილზე არაფერი იყო პოპ არტის გარდა. მას ეს წარმოუდგენლად მიაჩნდა და უკიდურესად პესიმისტური იყო, როდესაც აუდიტორიიდან ჰკითხეს თუ როგორი იყო მისი პროგნოზი. „დეკადანსი!“ უპასუხა მან, და ვფიქრობ, ეს ტანჯვით წარმოხსთქვა. ის ჯერ კიდევ ფიქრობდა, რომ ფერწერა ჩვენ რაღაცნაირად გადაგვარჩენდა, და რომ ხელოვნების ისტორია წინ წავიდოდა ფერწერული გამოგონებების რევოლუციის გზით. მინდა ვთქვა, რომ აღეგებებული ვიყავი ასეთ გრანდიოზული და შუუპოვარი ტერმინებით მოყოლილი ისტორიის მოსმენით. მაგრამ, ამავე დროს იმასაც ვფიქრობდი, რომ ისევე როგორც რაღაც მომენტში მიუღებელი გახდა იმის ახსნა, რომ მოდერნიზმმა მხატვრებმა დაიიწყეს თუ როგორ უნდა ეხატათ, ან რომ ყველანი ერთიანად თაღლითებად იქცნენ, რის დასამტკიცებლადაც ახალ ნარატივს იშველიებდნენ ხოლმე, ასევე ახლაც უნდა უარყოფილიყო იმის მუდმივი მტკიცება, რომ ბოლო ოცდაათი წლის ხელოვნება მხოლოდ სიახლისადმი მადის დაკმაყოფილების განუწყვეტელი მცდელობაა, და რომ ჩვენი პერიოდის ხელოვნებას კვლავ ისეთივე გადაუღალავი ძირითადი ნარატივის პერსპექტივიდან უნდა ვუვკიროთ, როგორც მოდერნიზმის გრინბერგისეული ნარატივი იყო.

აქედან მოდის ჩემი თეზისი ხელოვნების დასასრულის შესახებ.

ნება მომეცით გარკვეული თვითშეგნებითა და ერთგვარი მორიდებით მოვიხმო რითულად ასატანი მეტაფიზიკური თავგასულობა იმის თაობაზე, რომ *ფერწერა* და *ხელოვნება*, ამ სიტყვების უმაღლესი მნიშვნელობით, ერთ დონეზე იმყოფებიან სულთან, ან ძველ პეგელისეულ ნარატივში, *Geist*—თან, და რომ „რა უნდოდა *ხელოვნებას*“ არის ის, რამაც ხელოვნების ძირითად ნარატივს ისტორიის მიჯნა განუსაზღვრა. ცნება „რა უნდოდა ხელოვნებას“, მომყავს ამერიკელი არქიტექტორის, ლუის კანის<sup>1</sup> იდიომიდან, რომელიც შენობის ფორმაზე მუშაობისას სვამდა ხოლმე შეკითხვას თუ „რა უნდა შენობას“, თითქოს ეს რაღაც შინაგანი მამოძრავებელი იყო, ან რასაც გვიანი პერიოდის ბერძნები ენტელექიას<sup>2</sup> უწოდებდნენ, განხორციელების ბოლო სტადიას, რომელშიც შენობა აგნებდა იმ ფორმას, რომელშიც თავ-

1 ლუის კანი (1901–1974), ამერიკელი არქიტექტორი და დიზაინის კრიტიკოსი შთაგონებული იყო ანტიკური ნანგრევებითა და ინტერნაციონალური სტილით არქიტექტურაში. ისამუ ნოჯუშიმ მას „ფილოსოფოსი არქიტექტორებს შორის“ უწოდა. მისი ერთ-ერთი ყველაზე ცნობილი ნაგებობაა იელის უნივერსიტეტის ხელოვნების გალერეა ნიუ ჰევენში (1951–1953) - ნ. ყ.

2 ენტელექია (ბერძნულად entelécheia), არისტოტელეს მიერ შედგენილი სიტყვა, რომელიც აერთიანებს ორ სიტყვას - entelé (დასრულებული, მრავალსაზრის) და echein (=Hexis, მდგომარეობა ან აქტიური მდგომარეობა). ნიშნავს ნებისმიერი ტემპარატი ქმნილების დასრულებულობას, თავის უწყვეტ ყოფნაში-მუშაობისას (*energeia*). ამდენად, ყველა საგნის „საგნობა“ არის ეროვნული სამუშაო ანუ მოძრაობაში ყოფნის სპეციფიკური მდგომარეობა. შესაბამისად, საგნები რომლებიც ახლა არსებობენ, არიან არსებანი-მუშაობისას. საგნების ეს ტენდენცია, ყოფნა-მუშაობისას, წარმოადგენს მათ დამახასიათებელ და „დასრულებულ“ ფორმას - ნ. ყ.

ვის არსებობას განახორციელებდა. ამ თავგასულობის არსი იმაშია, რომ ხელოვნება, თავისი ბიოგრაფიის ვაზარისეულ პერიოდში, საკუთარ თავს რეპრეზენტაციონალიზმის გარკვეულ ფორმასთან აიგივებდა. გვიან მეცხრამეტე საუკუნეში ამ მცდარ იდენტიფიკაციას ის ზოგჯერ ირიდებდა და ამის მაგიერ (ეს გრინბერგის თვალსაზრისით), თავის თავს, ფერწერის შემთხვევაში მინც, მასალისეულ საშუალებებთან, საღებავთან და ტილოსთან, ზედაპირთან და ფორმასთან აიგივებდა. ამ პერიოდებში განსხვავებული ხელოვნებაც იქმნებოდა, რომელიც ზუსტად არ შეესაბამებოდა ამ სქემას, მაგრამ ის, ასე ვთქვათ, ისტორიის მიჯნის გარეთ დარჩა. ბერნარდ ბერენსონი წიგნში, *რენესანსის იტალიელი ფერმწერები*, წერდა, რომ კარლო კრიველი<sup>1</sup> „არ ეკუთვნის მუდმივი პროგრესის მიმდინარეობას და ამის გამო ის ამ ნაშრომის თვალსაწიერში არ ხვდება“. (4) ჯონათან ვოტკინსს, თავის მომავადობეულ დისკუსიაში კრიველის შესახებ, იმ მწერლებს ციტირებს, რომელთაც გაუჭირდათ კრიველის თავიანთი „მუდმივი პროგრესის“ ნარატივში მოქცევა. (5) რობერტო ლონგის მიხედვით, კრიველის არ ჰქონდა უნარი თავის ნამუშევრებში გაეერთიანებინა ჯოვანი ბელინის „*profonda innovazione pittorica e prospettica*,<sup>2</sup> მარტინ დევისის თანახმად კი „მან მაღალი კლასის სასიამოვნო არდადეგები მოიწყო დიდი სურათებისაგან და იმ ესთეტიკური პრობლემებისაგან შორს, რასაც ისინი აყენებდნენ“. ვოტკინსმა ერთიანი რენესანსული ხელოვნების სიღრმისეული კრიტიციზმის მიზნით აჩვენა, რომ კრიველი ილუმინა ილუმინის დასანგრევად იყენებდა. ბერენსონი კრიველის შემოქმედებაში რაღაც სიღრმისეულს აფასებდა, მაგრამ ამასთან ერთად იმასაც ამბობდა, რომ „ასეთი ფერმწერის სრული დაფასება მთლიანად გაამრუდებდა ჩვენს წარმოდგენას მეთხუთმეტე საუკუნის იტალიურ ხელოვნებზე...“. ამგვარად, თქვენ შეგიძლიათ თქვათ, რომ კრიველი ისტორიის მიჯნის მიღმა დარჩა, ან ვოტკინსის მსგავსად დასძინოთ, „მით უარესი ისტორიისთვის“ და „არ მოერიდოთ (წარსულის) რეკონსტრუქციას, თუ ამის საჭიროება გაჩნდება“. „მით უარესი ისტორიისთვის“ ნამდვილად ნიშნავს მით უარესს ნარატივებისთვის. მაგრამ კრიველის ჯემშარიტი ორიგინალობის გამომავალად ფაქტობრივად მხოლოდ განმსაზღვრელ განვითარებად ნარატივებს თუ ეწინააღმდეგება. ნარატივების სრული გაუქმების გზის ძიება ჰეროიკულია, თუმცა ის ჰანს ბელტინგის პრობლემას ხელოვნების ისტორიის დასასრულის შესახებ, სულ ცოტა კვატროჩენტოს პერიოდამდე მაინც შეკუმშავს. ჩემი აზრით კი ეს უფრო გააბუნდოვანებს აწმყოს ისტორიულ ნიშნულს – კერძოდ, იმ ფაქტს, რომ არანაირი ძირითადი ნარატივი უკვე აღარ გამოიყენება.

გრინბერგისეული ნარატივის მაგვარი კრიტიციზმი მძლავრი კრიტიკის სახით როზალინდ კრაუსის წიგნში „ოპტიკური არაცნობიერი“, აღმოცენდა, სადაც ის უდიდესი სიმბათითა და გაგებით განიხილავს იმ დიდ ხელოვნებას, რომელთა წვლილიც ფორმალისტურმა კრიტიკამ, თითქმის ფსიქოანალიზის მანერით, მათი „რეპრესირების“ სტადიიდან კრიტიკული შეწყველების ფაზაში გადაიყვანა. (6) კრიტიციზმს, განსაკუთრებით გრინბერგის გავლენის ქვეშ მყოფს, არაფერი ჰქონდა საერთო მაქს ერნსტთან, მარსელ დიუშანთან, ალბერტო კაკომეტისთან, ან თუნდაც პიკასოს გარკვეულ ნამუშევართან. გრინბერგი ასევე გამოუსადეგარი აღმოჩნდა სიურრეალიზმისთვისაც, რომელსაც ის ისტორიულად რეტროგრადულად

1 კარლო კრიველი (1435 – 1495), რენესანსის პერიოდის ფერმწერი. დაიბადა ვენეციაში და ცხოვრების უდიდესი ნაწილი გაატარა ანკონას სასაზღვრო ზოლში. განავითარა თავის პერსონალური სტილი, რომელიც უაღრესად კონტრასტულია იმ პერიოდის იტალიურ მხატვრობასთან. ზოგადი ნატურალისტური ტენდენციისგან განსხვავებით, ის ქმნის ნატივ ფერწერას, რომელიც ესმინება საერთაშორისო გუთურ მგრძობილობას. მიუხედავად იმისა, რომ ვენეციაში დაიბადა, მისი უმბრიული ხარისხის საზოგადოებრივი ფერწერა განსხვავდება ვენეციური სკოლისგან და განსაკუთრებული ინდივიდუალიზმით გამოირჩევა. თავისი განსხვავებულობის გამო ის ვერ მოხვდა ვაზარის ცნობილ წიგნში, რომელიც უფრო ფლორენციაზე და ფლორენციელებზე იყო ორიენტირებული - 5. ყ.

2 ფერწერისა და პერსპექტივის ღრმა ინოვაციები (იტალ.) - 6. ყ.

მიიჩნევადა. „სიურრეალისტების დადასვან მემკვიდრეობით მიღებულმა ანტი-ფორმალურ-მა, ანტი-ესთეტიკურმა ნიშილიზმმა, მთელი თავისი ხელოვნური უაზრობებით, საბოლოოდ დაადასტურა თავისი კურთხევა მოუსვენარი მდიდრების, ემიგრანტებისა და ესთეტი მოხეტიალეების მიმართ, რასაც ასე უარყოფდა მოდერნისტული ხელოვნების ასკეტიზმი“.

(7) რამდენადაც სიურრეალისტების მიზანი, გრინბერგის აზრით, შოკის მოგვრა იყო, ისინი იძულებულნი იყვნენ ნატურალისტური გამოსახვის იმგვარი ვირტუოზულობის კულტივირება მოეხდინათ, როგორსაც დალისთან ვხედავთ. მეორე მხრივ, არც ისე ადვილია იმის დანახვა, თუ რა გზით შეეძლო აბსტრაქტულ ხელოვნებას ასეთივე შოკის გამოწვევა გარდა თავისი მძლავრი კონტრასტისა ნატურალისტური რეპრეზენტაციის გამეფებული ნორმის მიმართ. თუმცა დრო, როცა აბსტრაქცია შოკის მომგვრელი იყო, უკვე შორეულ წარსულს ჩაბარდა და ამგვარად, სიურრეალიზმს შეეძლო თავისი მიზნის მხოლოდ რეალისტურად გამოსახული იმ ობიექტების შეპირისპირებით მიეღწია, რომელთაც რეალობაში ერთმანეთთან ბუნებრივი შეხვედრის ადგილები არც გააჩნდათ: მხოლოდ რეალურის-მიღმა სამყაროში და ამ ყველაფრის უდიდესი ცოდვა კი, გამომდინარე გრინბერგის დამოკიდებულებიდან თითოეული მედიუმისადმი, იმაში მდგომარეობს, რომ „შესაძლებელია ერნსტის, დალის, ტანგის ბოლოდროინდელი ნამუშევრების ზუსტი დუბლიკატების ცვილისგან, პაპიე-მამესგან და რეზინისგან დამზადება“. კიდევ მეტიც, მათ „შინაარსში“ ჩაწვდომა სააღებავის გარდა სხვა მასალებშიც შესაძლებელია“. (8) ამგვარად, სიურრეალიზმი შეიძლება განმარტებულიყო როგორც ისტორიის მიჯნის მიღმა მყოფი.

იდეის „რა უნდა ხელოვნებას“ ჩემეულ ვერსიაში, ხელოვნების ისტორიის დასასრული და შესრულება იმის ფილოსოფიურ გაგებას გულისხმობს, თუ რა არის ხელოვნება; გაგება, რომელიც ისევე მიიღწევა, როგორც თითოეული ჩვენთაგანის მიერ ცხოვრების გაგება, კერძოდ იმ შეცდომებით, რასაც ვუშვებთ, იმ მცდარი გზებით, რომელსაც მივყვებით, ყალბი სახეებით, რომელზეც უარს ვამბობთ მხოლოდ მას მერე, რაც ვისწავლით თუ რაში გამოიხატება ჩვენი შესაძლებლობები და შემდეგ კი, თუ როგორ უნდა ვიცხოვროთ ამ შესაძლებლობებით. პირველი მცდარი გზა ხელოვნების გამოსახულებასთან გაიგივება იყო. მეორე მცდარი გზა გრინბერგის მატერიალისტური ესთეტიკა იყო, რომელშიც ხელოვნება ზურგს აქცევს იმას, რაც სურათის შინაარსს დამაჯერებელს ხდის და ამდენად ზურგს აქცევს ილუზიას ხელოვნების იმ ხელშესახები მატერიალური თვისებების სასარგებლოდ, რომელიც სხვადასხვა მედიუმში სხვადასხვაა. ლოგიკოსებს გამოყავთ სტანდარტული განსხვავებები გამონათქვამების გამოყენებასა და გამონათქვამების მოხსენიებას შორის. გამონათქვამში გამოიყენება, როცა აღამიანს სურს ისაუბროს იმაზე, რაზეც ჩვენს ენაში თავად გამონათქვამში მიუნიშნებს. მაგალითად წინადადებაში „ნიუ-იორკი არის გაერთიანებული ერების სახლი“, „ნიუ იორკი“ გამოიყენება ქალაქ ნიუ-იორკის მისათითებლად. მაგრამ ჩვენ მოვიხსენიებთ გამონათქვამს, როცა ის თავადაა ის, რაზეც ვსაუბრობთ, მაგალითად, გამონათქვამში „ნიუ-იორკი“ მოიხსენიება წინადადებაში „ნიუ-იორკი შედგება ორი მარცვლისგან“. ვაზარისეული ნარატივიდან გრინბერგისეულ ნარატივზე გადასვლა, რაღაცა აზრით, ხელოვნების ნაწარმოების გამოყენების-განზომილებიდან ხელოვნების ნაწარმოების მოხსენიების თანრიგში გადასვლას წარმოადგენდა. შესაბამისად, ხელოვნების კრიტიციზმმა თავისი მიდგომა, იმის ინტერპრეტაციიდან თუ რის შესახებაა ნამუშევარი, გადაიტანა იმის აღწერაზე, თუ რა არის ნამუშევარი. სხვა სიტყვებით რომ ვთქვათ, მან აზრიდან მყოფობაში გადაინაცვლა, ან უფრო ფართოთ, სემანტიკიდან სინტაქსში.

შესაძლოა ვინმეს ამ გადანაცვლების შედეგების მიმართ სამართლიანობის განცდა გაუჩნდეს, თუ დაფიქრდება იმ სხვაობაზე, რომელიც ისტორიის მიჯნის მიღმა მყოფი ხელოვნების ნაწარმოებებისადმი მოპყრობაში გამოიხატა. მოდერნიზმის დროს აფრიკული ხელოვნე-

ბისადმი პატივისცემა გაიზარდა, გადაინაცვლა რა მან საბუნებისმეტყველო მუზეუმიდან თუ ანტიკვარული მალაზიებიდან ხელოვნების მუზეუმებსა და გალერეებში. თუკი ხელოვნების ისტორიკოსებს გაუჭირდათ კარლო კრიველის ხელოვნების დიდ განვითარებად და პროგრესულ ნარატივთან მორგება, რა შესაძლებლობა არსებობდა ამ მხრივ აფრიკული ფეტიშებისა და კერპების შემთხვევაში? რიგლი, იმ „დასკვნის გამო, რომ თანამედროვე პრიმიტიული კულტურები ადამიანის მოდგმის ადრეული კულტურული პერიოდების რუდემენტული გადმონაშთებია“, თავს „დღევანდელი საბუნებისმეტყველო მეცნიერებების სულის მიმდევრად“ თვლის. (9) ეს ამართლებს მის მოსაზრებას, რომ „მათი გეომეტრიული ორნამენტი უნდა წარმოადგენდეს დეკორატიული ხელოვნების განვითარების ადრეულ ფაზას და ამის გამო დიდი ისტორიული მნიშვნელობის მქონეა“. ამ მოსაზრების თანახმად, რომელიც არსობრივად ვიქტორიანული პერიოდის ანთროპოლოგიის ხასიათშია, მათმა რეპრზენტაციის მეთოდმა უნდა შეგვიქმნას წარმოდგენა მიმესისის იმ სტადიაზე, რომელიც გაცილებით ადრეულია, ვიდრე ჩვენთვის ცნობილი ნებისმიერი ევროპული ხელოვნება, და რაც აქცევს კიდევ აფრიკულ ხელოვნებას მნიშვნელოვანი მეცნიერული ინტერესის საგნად. აქედან მომდინარეობს იშვიათი ნივთისა და ნიმუშის ის სტატუსიც, რომელიც ევრეთ წოდებული პრიმიტიული ხალხებისგან შეგროვილ ობიექტებს იმათ მიანიჭეს, ვინც შეისწავლა ისინი და მათი კლასიფიკაცია მოახდინა. პრიმიტიული კულტურები იმ ტიპის ცოცხალი ატავიზმები იყვნენ, რომელთა ბოლო და ყველაზე მაღალი განვითარების ეგზემპლარები ჩვენ ვართ. ან ბუნებრივი მუმიების მსგავსნი, რომლებიც დაცულნი ყოველგვარი ცვლილებისგან, გვაძლევენ ჩვენივე თავის ადრეული სტადიების დანახვის შესაძლებლობას.

როგორც კი ეს ობიექტები მოდერნიზმის ღერძად იქცნენ, განსაკუთრებით კი პიკასოს შემთხვევაში, რომლის ტროკადეროს ანთროპოლოგიურ მუზეუმში სტუმრობამ დაადასტურა მისი, და შესაბამისად, მოდერნისტული ხელოვნების მნიშვნელოვანი წინსვლა, კრიტიკოსებმაც და თეორეტიკოსებმაც მათ ახალი თვალთ დაუწყეს ყურება, ვეღარ ხედავდნენ რა მოდერნისტულსა და „პრიმიტიულ“ ხელოვნებას შორის ზღვარის გავლების საჭიროებას, რამდენადაც მათი ურთიერთშედარება უკვე ფორმის დონეზე დაიწყეს. როკერ ფრაიმ 1920 წელს უძლიერესი ესეი დაწერა „Negro Sculpture“-ზე, ხაზი გაუსვა რა იმ უზარმაზარ ცვლილებას, რომელიც სათავეს ვიქტორიანული ანთროპოლოგიის განზრახვებში იღებს და რასთან მიმართებაშიც რიგლი თავს უდავოდ კომფორტულად გრძნობდა. „ჩვენ გვანტერესებს რას ეტყოდა დოქტორი ჯონსონი მათ, ვინც მას შავკანიანთა კერპს რამდენიმე ასეულ ფუნტად შესთავაზებდა“, მსჯელობს ფრაი. „ცხადია, აშკარა შეურაცხადობა იქნებოდა იმის სმენა, თუ რას გვეტყვის შავკანიანი ველური ადამიანის ფორმების მიმართ საკუთარი ემოციების შესახებ“. ფრაი ამტკიცებს, რომ ზოგი ობიექტი გარეგნულად მართლაც „უდიდესი ქანდაკებაა, – გაცილებით დიდი, ვიდრე ის, რაც ჩვენ შუა საუკუნეებშიც კი შეგვიქმნია“. (10) მეორე ფორმალისტი მოაზროვნე, ამერიკელი ექსცენტრიკოსი, ალბერტ ბარნსი უპრობლემოდ ფენდა აფრიკულ ქანდაკებას მის მიერ შეგროვილი მოდერნისტული ხელოვნების ნიმუშების გვერდით. თავის გალერეაში მან კიდევ უფრო გახსნილად გამოფინა რეწვის ნიმუშების ფერწერულ ნამუშევრებთან ერთად. თითქოს აღარ არსებობდა, და ფორმალისტური პრინციპების დონეზე უკვე მართლაც აღარც არსებობდა, ხელოვნებასა და რეწვას შორის განსხვავების დადგენის სერიოზული საფუძველი. მოდერნიზმმა ფაქტობრივად ბევრი საზღვარი გააქრო და ეს უმეტესად განსხვავებული კულტურებიდან აღებული ობიექტების ესთეტიზაციისა და ფორმალიზმების გზით მოახერხა, რასაც რიგლის თანამედროვენი, რომ არაფერი ვთქვათ დოქტორი ჯონსონის თანამედროვეებზე, გემოვნების მიჯნის მიღმა არსებულად მიიჩნევდნენ.

ვფიქრობ, ვიქტორიანული ანთროპოლოგიის მიერ დახატული თავმომწონე სურათის მი-

უხედავად, შეიძლება შთამბეჭდავი კვლევა გაკეთდეს იმის შესახებ, თუ როგორ რეაგირებდნენ ადრეული პერიოდები „ეგზოტიკურ ხელოვნებაზე“. განსაკვირვებელია იმის პირველი დამადასტურებელი მაგალითი, თუ როგორ იყო აღქმული მექსიკიდან ჩამოტანილი ოქროს ნაკეთობები. ქვედა რემარკის ავტორი თავად ალბრეხტ დიურერია:

მე ვნახე მეფისთვის ჩამოტანილი საგნები ახალი ოქროს მიწიდან: მთელი ერთი საუნი ფართობის ოქროს მზე, ასევე დიდი ვერცხლის მთვარე და ამ ხალხის იარაღებითა თუ ხელსაწყოებით გავესებული ორი პალატი: ყველანაირი სახის იარაღი, საჭურველი, შურდულები, არაჩვეულებრივი ფარები, უცნაური სამოსი, საწოლის ფარდები და ყველანაირი საგნები მრავალი მოხმარებისთვის, უფრო ლამაზნი საცქერად, ვიდრე თავად სასწაულია. ეს ნივთები იმდენად ძვირფასია, რომ ასი ათასი გულდენი ეღირება. ჩემს ცხოვრებაში არ მინახავს მსგავსი, რომელსაც ჩემი გული ასე გაეხარებინოს. მე მათში ხელოვნების უმშვენიერესი ნიმუშები დავინახე და გავოცდი უცნაური მიწის მკვიდრი ხალხის დახვეწილი გამჭრიახობით. არც კი ვიცი როგორ გამოვხატო რაც მაშინ განვიცადე. (11)

ახალი სამყაროს ესპანელმა მემატეიანემ, პეტრუს მარტვილმა, რომელმაც მოქტესუმას მიერ შარლ V–სთვის გამოგზავნილი ნივთები ვალიადოლიდში იმავე წელს ნახა, რაც დიურერმა ისინი ბრიუსელში იხილა, თავისი ესთეტიკური რეაქცია ასე გამოხატა: „მიუხედავად იმისა, რომ არ ვარ ოქროსა და ძვირფასი თვლების თავყვანისმცემელი, მოვიხიბლეთ მათი იმ ოსტატობითა და შრომის იმ მოცულობით, რაც თავად მასხალასაც კი აღემატება ... არ მახსოვს აქამდე რამე მენახოს, რაც თავისი მშვენიერებით ადამიანის თვალს ასე მოხიბლავდა“. (12)

ეს 1520 წლის ჩვენებაა. ვაზარის ტექსტი პირველად 1550 წელს გამოიცა და ვფიქრობ, ძალიან მნიშვნელოვანია ხაზი გავევას მხატვრულ ნამუშევრებზე ესთეტიკურ რეაგირებებს შორის იმ განსხვავებას, რომელიც ხელოვნების ისტორიის დაარსებამდე არსებობდა, თუ რასაკვირველია, ვაზარის ჩავთვლით ხელოვნების ისტორიის დამფუძნებლად იმ თვალსაზრისით, რომ მან ხელოვნება განშლად, პროგრესულ ნარატივად დაინახა. არც დიურერისა და არც პეტრუს მარტვილის ამოცანას არ წარმოადგენდა ამ ნამუშევრების ნარატივთან მორგება, ისე როგორც ბერენსონს მოუხდა მოგვიანებით ხელოვნების ისტორიის ფარგლებში კრივილის განხილვის იმედზე უარის თქმა, რამდენადაც არ არსებობდა ამ უკანასკნელის იმ ისტორიაში განთავსების გზა, რომლის მოყოლასაც ის აპირებდა. არც ფრაის, ბარნსს და გრინბერგს შეხებიათ ეს პრობლემა, რადგანაც მოდერნიზმმა თავისუფლება მიანიჭა „ეგზოტიკურ ხელოვნებას“ მნახველების მიერ მისი ნარატივიზაციის ვალდებულებისაგან განთავისუფლების გზით. ეს იმით, რომ მათ შეეძლოთ ის აისტორიულად განეხილათ, ტრანსცენდენტურ პრინციპებზე დაყრდნობით – რასაც გრინბერგი, კანტისებურად, ვემოვნებას მიაკუთვნებს. ეს კი იმსახურებს ორიოდ სიტყვას.

გემოვნება მეთვრამეტე საუკუნის ესთეტიკის ცენტრალური კონცეფტია. ამ პერიოდის მთავარი პრობლემა ის იყო, თუ როგორ შეეთანხმებინათ ერთმანეთისთვის გემოვნების შესახებ არსებული ორი უდაო ჭეშმარიტება: ერთი მხრივ „*De gustibus non est disputandum*“ (გემოვნებაზე არ დავობენ), და მეორე მხრივ ის, რომ მართლაც არსებობს კარგი გემოვნება, რომელიც არაა ისე სუბიექტური და ფარდობითი, როგორც ამას პირველი ჭეშმარიტება აღიარებს. „გემოვნებათა, ისევე როგორც შეხედულებათა უზარმაზარი სხვადასხვაობა, რაც ჭარბადაა მსოფლიოში, საკმარისად აშკარაა იმისთვის, რომ დაკვირვების თქმად იქცეს“, წერს პიუმი. „და, ის, ვისაც უნარი აქვს გააფართოვოს თავისი თვალთახედვის არე, რათა განჭვრიტოს შორეული ერები და შორეული საუკუნეები, მით უფრო გაცდებდა არსებული უდიდესი შესაბამობებითა და სხვადასხვაობებით“. (13) პიუმი, მისი თანამედროვე დოქტორ ჯონსონის წინმსწრებად აღნიშნავს, რომ „ჩვენ გვჩვევია ბარბაროსული დავუძახხოთ იმას, რაც ძლიერ შორდება ჩვენს გემოვნებასა და წარმოდგენებს“. მაგრამ მაშინ, აღნიშნავს ის, ჯანსაღი აზრი

ასევე დაუპირისპირდება როგორც აბსურდულს იმ განაცხადს, რომ ოგილბის<sup>1</sup> მსგავსი პოეტი უტოლდება მილტონს; ეს განაცხადი კი, როგორც ჰიუმი განსაზღვრავს, ისევე ექსტრავაგანტული იქნება, როგორც იმის მტკიცება, რომ ქვიშის გროვა ისეთივე სიმძლილსაა, რაც ტენერიფის მთა. და თუ ვინმე ჯიუტად იცავს ყალბ ესთეტიკურ განსჯასა თუ ყალბ მჯობინებას, ის მარტივად ამულავნებს გემოვნების ნაკლულობას, და რაც უფრო მთავარია, განათლების ნაკლოვანებას გემოვნებაში. როგორც თავად ტერმინი გვიჩვენებს, მეტად მცირე განსხვავებაა ესთეტიკურ გემოვნებასა და დახვეწილ გემოს შორის, და ორივე შემთხვევაში მხოლოდ სწავლა გამოავლენს, რომ გარკვეული საგნები საბოლოო ჯამში უფრო ღირსეულია, – ესთეტიკურად უკეთესია – ვიდრე სხვები. ჰიუმი ყურადღებას ამახვილებს იმ კრიტიკოსებზე, რომლებმაც შესაძლოა, პრაქტიკისგან დისტანცირებით და წარმოსახვით გათავისუფლებით, განსჯის ისეთი ხარისხი გვაჩვენონ, როგორსაც თითოეული ჩვენთაგანი მაღლესი მხოლოდ შესაბამისი დისციპლინების დაუფლების შემდეგ. ეს არის წინაპირობა, რომელიც საფუძვლად უდევს კანტის იმ არაჩვეულებრივ თეზისს, რომ რაიმე მშვენიერის აღმოჩენა ნიშნავს უნივერსალურ დასკვნამდე უხმოად მისვლას, – ანუ დაწესებას, რომ მას ამიერიდან ყველა მშვენიერებად ჩათვლის. ეს იდეა საფუძვლად უდევს კრიტიციზმის გრინბერგისეულ ხედვასაც. ჰიუმი ესეში გემოვნების სტანდარტების შესახებ, გვთავაზობს იმას, რაც კრიტიკოსისთვის არსებული მცნებების ექსტრაპოლაციად შეიძლება ჩაითვალოს. თუ კრიტიკოსს „არ აქვს დახვეწილობა“, როცა „მას ხელს არ უწყობს პრაქტიკა“, „როდესაც არანაირ შედარებას არ იყენებს“, „როდესაც ცრურწმენების გავლენის ქვეშ სვრუობს“, ხოლო მაშინ, „როცა სალი გონებაა საჭირო“, მას „არ აქვს ცოდნა რათა განასხვავოს უმაღლესისა და საუკეთესოს კომპოზიციისა და ჩანაფიქრის მშვენიერება“. ამგვარად, იდეალური კრიტიკოსი არის დახვეწილი, გამოცდილი, ვახსნილი, შედარების უნარის მქონე და აქედან გამომდინარე, აქვს ხელოვნების ცოდნის ფართო დიაპაზონი, დაჯილდოებულია სალი აზრით: „ერთიანი დასკვნა ... ის წარმოადგენს გემოვნების და მშვენიერების ჭეშმარიტ სტანდარტს“.

ამ თვალსაზრისით ყველა ხელოვნების ნამუშევარი ერთია, და გარკვეულწილად მოდერნიზმამაც როგორც მიმდინარეობამ, გააფართოვა რა თავისი გემოვნება, მოგვცა შესაძლებლობა აფრიკული ქანდაკებები მოგვეთავსებინა ნატიფი ხელოვნების მუზეუმებში, როგორც ფორმების ინსტიტუციონალურ ენციკლოპედიაში. როგორც უკვე აღვნიშნე, ყველა მუზეუმში მოდერნული ხელოვნების მუზეუმი, რამდენადაც მსჯელობა თუ „რა არის ხელოვნება“ ფორმალისმის ესთეტიკას ეფუძნება. ესთეტიკა ყველგან მშობლიურ გარემოში გრძნობს თავს და მთელს მსოფლიოში, სრულიად განსხვავებულ კოლექციონერთა ბიბლიოთეკებში, აშანტის ტომის ფიგურები თუ ბაულის ტომის ნიღაბები პოლოკისა ან მორანდი გვერდით ჰკიდია. ფორმა, მიუხედავად ყველაფრისა მაინც ფორმაა, და რადგანაც უკვე განვთავისუფლდით ჯონსონისეული დისპოზიციისგან, რომელიც აფრიკული ხელოვნების როგორც ბარბაროსულის, სტიგმატიზაციას ახდენდა, რამდენად იოლი გასაგები ხდება ჩვენთვის, როცა აფრიკული ხელოვნება პარიზსა თუ მილანში მასზე იდაყვებს იხეხავს. მართლაც, რა მარტივი მოცემულობაა ის, რომ ამდენ კოსმოპოლიტურ ხელოვნებას აქვს გენეალოგია, რომელიც ბოლოს და ბოლოს რამდენიმე აფრიკელ წინაპარსაც შეიცავს. ეს იყო ის თეზისი, რომლის წარმოდგენასაც შეეცადა მოდერნული ხელოვნების მუზეუმის 1984 წლის ფართოდ გაკრიტიკებული გამოფენა „პრიმიტივიზმი და მოდერნისტული ხელოვნება“. მაგრამ განა იმ ხელოვნების დიზაინის მშვენიერებამ მიიზიდა პიკასო, რომელიც მან 1907 წელს ტროკადეროში აღმოაჩინა? მისი შემუარების მიხედვით ჩანს, რომ არა:

<sup>1</sup> ჯონ ოგილბი (1600–1676) იყო შოტლანდიელი მოცეკვავე, იმპრესარიო, მთარგმნელი, პოეტი, კარტოგრაფი და გამომცემელი – ნ. ყ.

ტროკადეროში რომ მივედი, ის საზიზღრად გამოიყურებოდა. ძველმანების ბაზარი. სუნი. მე მარტო ვიყავი, მინდოდა აქედან წავსულიყავი. მაგრამ არ წავედი. მე დავრჩი. დავრჩი. რაღაც ძალიან მნიშვნელოვანს მიეხვდი: რაღაც ხდებოდა ჩემს თავს, არა? ნიღბები არ ჰგავდნენ სხვა ქანდაკებებს. სულაც არა. ისინი მაგიურნი იყვნენ. და რატომ არ იყვნენ ევგიპტური ან ქალაქური ნიმუშები? ჩვენ ეს არ გავგვიამბრებია: ისინი იყვნენ პრიმიტიულნი [აქ ყურადღება მიაქციეთ ვიქტორიანული ანთროპოლოგიის უღერადობას] და არა მაგიურნი. შავკანიანთა სკულპტურები შუამავლები იყვნენ. ეს ფრანგული სიტყვა მას მერე ვიცი. ყველაფრის წინააღმდეგ, უცნობის წინააღმდეგ, ავისმომასწავლებელი სულების წინააღმდეგ. მე გავიგე: მეც ასევე ყველაფრის წინააღმდეგი ვარ. მეც ვფიქრობ, რომ ყველაფერი უცნობია, მტერია ... ყველა ფეტიში ერთი მიზნისთვის გამოიყენება. ისინი იარაღები იყვნენ. ადამიანებს რომ დახმარებოდნენ სულების მათზე ბატონობის გასაჩერებლად ... Les Demoiselles d'Avignon იმ დღეს მოვიდა ჩემთან. (14)

მოდერნისტული ხელოვნება გემოვნებით განსაზღვრული ხელოვნებაა, საგანგებოდ შექმნილია რა გემოვნებიანი ადამიანებისათვის, სპეციფიკურად კრიტიკოსებისთვის. აი აფრიკული ხელოვნება კი შეიქმნა საშიში სამყაროს ბნელი ძალების საწინააღმდეგოდ. „წავედი კვეთილი ორნამენტების სანახავად“, წერდა ვირჯინია ვულფმა 1920 წელს თავის დას – „ისინი სევდიანნი და შთამბეჭდავნი იყვნენ, მაგრამ ღმერთმა იგის სინამდვილეში რა გრძნობა მქონდა ამ ყველაფრისადმი როჟერის დისკუსიის მოსმენის შემდეგ. მე ბუნდოვნად ვგრძობ, რომ მათ სტილში შეიძლება რაიმის დაწერა და კიდევ, ერთი ასეთი თარო რომ მქონდეს ბუხრის თავზე, სხვა ხასიათის ვიქნებოდი, – ნაკლებად მომხიბლავი, რამდენადაც შემიძლია წარმოვიდგინო, მაგრამ ისეთი, როგორსაც სიჩქარეში ვერ დაივიწყებ“. (15) მე მივესალმები ვულფის რეაქციას. მაგრამ ეს აფრიკული კვეთის ნიმუშები, როგორც კარგი გემოვნების ელჩები, ბევრის ბუხრის თაროს ისე აშშვენებდა, რომ მათი მფლობელების ხასიათი არც შეუცვლია. იმ თანამედროვე მხატვრების არაჩვეულებრივი გამოფენები, რომლებიც აფრიკულ ხელოვნებას აგროვებენ, ფაქტობრივად აჩვენებს, რომ ხელოვანის თავდაპირველი ხასიათი ავლენს მიდრეკილებას განსაზღვროს თუ რას ნიშნავს მისთვის „აფრიკული ხელოვნება“. (16) თუმცა, მთავარ საკითხად რჩება ის, რომ ფორმასა და გრძნობას, რომელთა კავშირის შესახებ პირველად ჩემი პედაგოგის სიუზან კ. ლანგერისგან გავიგე, აქვთ ერთის მიერ მეორის გამოღვევის ტენდენცია. ან, უფრო ზუსტად, აფრიკულ ხელოვნებაში გრძნობა მეტად განსაზღვრავს ფორმას, ვიდრე გემოვნება. მოდერნიზმის დამთავრება გემოვნების ტირანიის დასასრულს ნიშნავდა და მართლაც, სივრცე გაეხსნა სწორედ იმას, რაც გრინბერგისთვის მიუღებელი იყო სიურრეალიზმში – მის ანტიფორმალურსა თუ ანტი-ესთეტიკურ ხასიათს. ეს-თეტიკა მაინც და მაინც არ დაგაშორებთ დიუშანთან და არც ის კრიტიციზმი დაემორჩილება ჰიუმის მცნებათა დაფას, რომელსაც დიუშანი ითხოვს.

გრინბერგს ეს ყველაფერი სრულად ესმოდა; 1969 წელს მან ესესში ავანგარდის შესახებ, დაწერა, რომ „საგნები, რომლებსაც პრეტენზია აქვთ იყვნენ ხელოვნება, არ ფუნქციონირებენ, არ არსებობენ როგორც ხელოვნება მანამ, სანამ მათ გემოვნება არ გამოცდის“. მაგრამ ამავე დროს ის გრძნობდა, რომ საკმაოდ ბევრი ხელოვანი მუშაობდა „იმედით, პერიოდულად განახლებადი მას შემდეგ, რაც დიუშანმა ამ უცნაური ორმოცდაათი წლის წინ პირველად მოიძოქმედა, რომ გემოვნებისგან თავის არიდების ნაკვალევით წასვლით და იმავდროულად ხელოვნების კონტექსტში დარჩენით, ანუ ამკვარი ოინით მაღლწევს უნიკალურობასა და ფასეულობას. დღემდე ეს იმედი ილუზორული რჩება“. (17) რა თქმა უნდა, ასეთად დარჩა – თუ გრინბერგი მართალია იმაში, რომ არაფერი არსებობს როგორც ხელოვნება, სანამ ის გემოვნებით არ გამოიცდება. პროექტი არათანმიმდევრული გამოვიდოდა მსგავსად იმისა, მთელი ძალით რომ მოგვენდომებინა გვეკეთებინა ხელოვნება მისი ხელოვნებამდე მიღწევისაგან თავის არიდებით. დიუშანის შემოქმედების ონტოლოგიური წარმატება მის იმ-

გვარ ხელოვნებაშია, რომელიც მიზანს აღწევს გემოვნების მხედველობაში მიღების გარეშე, ან მისი დროებითი უგულვებელყოფით, და ამით იმას აჩვენებს, რომ ესთეტიკა ფაქტიურად არ არის ხელოვნების არსობრივი ან განმსაზღვრელი თვისება. ჩემი აზრით ამან არა მარტო მოდერნიზმის ხანა დაასრულდა, არამედ მთელი ის ისტორიული პროექტი, რომელიც მოდერნიზმს ასე ახასიათებს: განსხვავების ძიება ხელოვნების არსობრივსა და შემთხვევით თვისებებს შორის, ალქიმიურად რომ ვთქვათ, მისი „გაწმენდა“ რეპრეზენტაციის დამახინჯებელი მინარევებისაგან, ილუზიისგან და ა. შ. დიუშანმა კი გამოავლინა, რომ პროექტს უფრო ის უნდა შეეცნო, თუ როგორ უნდა განირჩეს ხელოვნება რეალობისაგან. ბოლოს და ბოლოს ეს ის პრობლემაა, რომელსაც პლატონმა მისცა დასაბამი ფილოსოფიის ჯერ კიდევ დასაწყისში, და რამაც, როგორც ხშირად აღმინიშნავს კიდევ, გზა გაუკვალა თავად დიად პლატონურ სისტემას თითქმის მთელს თავის სისრულეში. (18) პლატონმა იცოდა ის, რაც პიკასომ აღმოაჩინა არტისტულ ტრადიციაში და რაც ფილოსოფიას არ დაუზიანებია, ის რომ ხელოვნება ძალაუფლების იარაღია. დიუშანმა, ხელოვნებისა და რეალობის საკითხის წამოწევით ხელახლა დაუკავშირა ხელოვნება მის ფილოსოფიურად უფლებასწართმეულ საწყისებს. პლატონმა პრობლემა სწორად დააყენა – მაგრამ პასუხი დამახინჯებული გამოუვიდა.

ხელოვნებისა და რეალობის ურთიერთობის ფილოსოფიური პრობლემის გადასატრეულად კრიტიკოსებს უნდა დაეწყოს როგორც ხელოვნების, ისე რეალობის ისეთიანი გაანალიზება, რათა განსხვავებები პერცეფტუალური განუსხვავებლობის ტესტის გავლის შემდეგ შენარჩუნებულყოფიყ. მათ უნდა ეპასუხათ შეკითხვაზე, რომელიც ჩემს შეკითხვას ჰგავდა: „რა განასხვავებს ვორჰოლის *Brillo Box*-ს ბრილოს ყუთებისგან, რომელშიც ბრილო ყრია?“ გონებაშეხვედრამ დეკონსტრუქციონისტმა სემ ვინერმა<sup>1</sup> საკითხი უკან შეატრიალა და თან ისტორიულად უფრო შორეულ წარსულშიც კი გადასწია, გამოფინა რა ყუთი შიგნით რეალური *Brillo* -თი, და ზედ კი მაგრიტით შთაგონებული იარაღიყი გაუკეთა წარწერით „ეს არ არის ვორჰოლი!“ მაგრამ მე არ ვაპირებ ფილოსოფიისკენ გზის გარღვევის მთელი დამსახურება ვორჰოლის მივარწერო. ეს მთელი ხელოვნების სამყაროში ხდებოდა, განსაკუთრებით კი ქანდაკებაში. იგივე ხდებოდა ინდუსტრიული მასალების მინიმალისტურ გამოყენების მხრივ, არტე პოვერას შემთხვევაში, ერთგვარ პოსტდმინიმალისტურ ხელოვნებაში, რომელსაც ევა ჰესე აკეთებდა. მოქანდაკემ რომ ჯონსმა<sup>2</sup> ინტერვიუში იმაზე ისაუბრა, თუ რას ეძახის ის „სურათების ესთეტიკას“ რაშიც, ჩემი აზრით, მან იგულისხმა ესთეტიკა, რომელსაც ის გაღერეა განსაზღვრავდა, რომელშიც თვითონ იფინებოდა – ეს იყო *Metro Pictures* სოპოში. „ის წინა თაობა რომ არსებობდეს, რომელსაც მეტროს ხელოვნები ზოგადად ესატყვისებიან (ეს, რა თქმა უნდა, საშიში განაცხადია), ის ვორჰოლი იქნებოდა“. ჩემი ნაშრომის შესახებ, რომელიც სწორედ ხელოვნების ნიმუშებსა და რეალურ საგნებს შორის არსებულ განსხვავებას სწავლობს, მან აღნიშნა: „მე ვფიქრობ მას ისევე შეეძლო აღეწერა სინდის (სინდი შერმანი) ნამუშევარი, ან შერის (შერი ლევინი) ნამუშევარი, როგორც ვორჰოლის ნამუშევარი აღწერა“. (19) და ეს კი ნიშნავს, თუ მართალია, რომ სასაზღვრო ხაზი ხელოვნებასა და რეალურ საგნებს შორის ამერიკული ხელოვნების თემას და მის ადგილს წარმოადგენდა სამოციანებიდან მოყოლებული იმ ოთხმოცდაათიანებამდე, როცა ეს ინტერვიუ წარმოგვიდგინეს.

რა თქმა უნდა, საკმაოდ ბევრი ხელოვანი ბოლო ოცდაათი წლის მანძილზე საერთოდ არ ჩართულა ამ ძიებაში, და მე რომ ვსწავლობდე ხელოვნების ისტორიის ფილოსოფიების სულისკვეთებას, აღვნიშნავდი, რომ ისინი ისტორიის მიჯნის მიღმა არიან. მაგრამ მე ამგვარად

<sup>1</sup> სემ ვინერი (დაბ. 1928 წელს), ამერიკელი მოქანდაკე, ფერმწერი. სწავლობდა ჯოზეფ ალბერსთან და ვილემ დე კუნინგთან ერთად. მუშაობს სხვადასხვა მედიუმში - მინა, ბრინჯაო, ქსოვილი, ხე და სხვ. ცნობილია თავისი სახელოვნებო პროექტით განსხვავებული ომი. ვიეტნამი ხელოვნებაში (1970-1980) - ნ. ყ.

<sup>2</sup> რონ ჯონსი (დაბ. 1952 წელს), ამერიკელი მხატვარი კონცეფტუალისტი, კრიტიკოსი, მწერალი, კურატორი, - ნ. ყ.

არ ვაფასებ მოვლენებს. ჩემი აზრით, როგორც კი თავად ხელოვნებამ სწორი ფორმით დასვა ფილოსოფიური კითხვა, - და ესაა კითხვა ხელოვნების ნაწარმოებებსა და რეალურ საგნებს შორის განსხვავების შესახებ - ისტორიაც დასრულდა. დადგა ფილოსოფიური მომენტი. ეს კითხვები შეიძლება განიხილონ ხელოვანებმა, რომელთაც ის აინტერესებთ და თავად ფილოსოფოსებმა, რომლებსაც შეუძლიათ შეუდგენენ ისეთი ხელოვნების ფილოსოფიის შექმნას, რომელიც კითხვაზე პასუხებს გაცემს. იმის თქმა, რომ ისტორია დასრულდა, ნიშნავს რომ ხელოვნების ნაწარმოებებისთვის აღარ არსებობს ისტორიის ის მიჯნა, რომლის მიღმაც ისინი შეიძლება აღმოჩნდნენ. ყველაფერი შესაძლებელია. ყველაფერი შეიძლება იყოს ხელოვნება. და რამდენადაც ახლანდელი სიტუაცია არსებითად არასტრუქტურირებულია, მას ძირითად ნარატივს ბუნებრივია, ვერ მოვარგებთ. გრინბერგი მართალია: არაფერი მომხდარა ოცდაათი წლის მანძილზე. სავარაუდოდ ეს არის ყველაზე მნიშვნელოვანი, რაც კი შეიძლება ითქვას ბოლო ოცდაათი წლის ხელოვნებაზე. მაგრამ სიტუაცია სულაც არაა ისეთი შავნელი, როგორც გრინბერგი „დეკადანსის!“ ძახილით წარმოგვიდგენდა. უფრო სწორად, ეს ხელოვნების თავისუფლების იმ უდიდესი ეპოქის ინაუგურაციაა, რაც კი აქამდე ოდესმე ყოფილა.

აქვე მინდა ვთქვა, რომ ხელოვნების ისტორიის დასასრულის ჩვენეული სიტუაცია ეხმიანება სიტუაციას ხელოვნების ისტორიის დაწყებამდე, - დაწყებამდე ნიშნავს მანამდეღა პერიოდს, ანუ სანამ ნარატივი აიძულებდა ხელოვნებას ფერწერა ექცია ამბის გმირად და ყველაფერი, რაც კი არ შესაბამებოდა ნარატივს მოესროლა ისტორიის, და შესაბამისად ხელოვნების, მიჯნის მიღმა. ვაზარი თავის ნარატივს მიქელანჯელოთი, ლეონარდოთი, და რა თქმა უნდა, რაფაელით ასრულებს. თუმცა, მიუხედავად იმისა, რომ ისინი ამ ნარატივის დასკვნით ნაწილს წარმოადგენენ, მათ მანამდე შექმნეს ხელოვნება, სანამ გაჩნდებოდა ნარატივი და იდეა, რომ სწორედ ნარატივმა უნდა განაპირობოს ფერწერის როგორც ცენტრალური ადგილი, ისე მისი პროგრესულად განვითარებადი ბუნება. ისინი დროის მხრივ ახლოს იყვნენ დიურერთან, რომელსაც ყოველგვარი კონცეპტუალური სინდისის ქეჩნის გარეშე შექმლო აცტეკთა ოქროს ნაკეთობების დაფასება, და თან იმ შეგრძნების გარეშე, რომ აუცილებლად უნდა ეთქვა, რომ ეს ყველაფერი უფრო დიადი იყო, ვიდრე ნებისმიერი რამ ევროპაში. ლეონარდომ კი სიცოცხლე ფრანსუა I-ის დიდებულ კარზე დაასრულა, რომლის მეორე უდიდეს იმპორტს იუველირი ბენვენუტო ჩელინი წარმოადგენდა. ჩელინი მოქანდაკეა, თუმცა მისი *პერსექსი* ნამდვილად არ აღემატება მეფისთვის მის მიერვე შექმნილ სამარილეს სანელებლებისთვის. ხელოვნების ისტორიის დაწყებამდე არავითარი შეურაცხმყოფელი განსხვავება არ არსებობდა ხელოვნებასა და რეწვას შორის და არც იმის დაჟინება იყო საჭირო, რომ ამ უკანასკნელს აუცილებლად როგორც ქანდაკებას, ისე მოპყრობოდნენ, რათა ის სერიოზულ ხელოვნებად ჩათვალიდა. არ არსებობდა იმის იმპერატივი, რომ ხელოვანს სპეციალიზაცია უნდა ჰქონოდა და იმ მხატვრებისთვისაც, ვინც პოსტ-ისტორიულ პერიოდს ყველაზე კარგად ასახავენ - გერსარდ რინტერი, ზიგმარ პოლკე, რომზარი თროველი და სხვები, - ყველა მედია და ყველა სტილი თანაბრად ლეგიტიმურია. ასეთსავე მრავალფეროვან კრეატიულობას ვხედავთ ლეონარდოსა და ჩელინისთან. წმინდა ხელოვნების იდეა წმინდა ფერმწერის იდეასთან ერთად დასრულდა, ფერმწერისა, რომელიც მხოლოდ ფერწერას ქმნის და სხვას არაფერს. დღეს ეს არჩევანია და არა იმპერატივი. ახლანდელი ხელოვნების სამყაროს პლურალიზმი იდეალურ ხელოვანად პლურალისტს განსაზღვრავს. ბევრი რამ შეიცვალა მეთექვსმეტე საუკუნის შემდეგ, მაგრამ ბევრი თვალსაზრისით ჩვენ მასთან უფრო ახლოს ვართ, ვიდრე ნებისმიერ სხვა წარმატებული პერიოდის ხელოვნებასთან. ფერწერამ, როგორც ისტორიის მამოძრავებელმა, უკვე დიდი გზა განვლო და არ არის ვასაკვირი, რომ ის შეტევის სამიზნედ იქცა. ამ შეტევამ შეამზადა ის თქმა, რომელსაც მომდევნო თავი დაეთმო: პირველი რიგში მჭირდება რომ პოპ არტი თავის ისტორიულ აწმყოში განვითარდეს.

## შენიშვნები

1. *Reinhard Koselleck*, *Futures Past: On the Semantics of Historical Time*. Cambridge: MIT Press, 1985.
2. *Clement Greenberg*: "After Abstract Expressionism." *The Collected Essays and Criticism*. 4:123
3. *Clement Greenberg*. „What is avant garde?" *The Collected Essays and Criticism*. 4:264
4. *Bernard Berenson*. *Venetian Painters of the Renaissance*. New York: G. P. Putnam, 1894.  
მეორე მხრივ ბერენსონი მშვენივრად აღწერს იმას, რომ „ხელოვნება რომელიმე ერთ ფორმულაში ჩასატყედად უაღრესად დიდი და სასიცოცხლოდ უაღრესად მნიშვნელოვანია; და იმგვარი ფორმულა კი, რომელიც არ შეცვლიდა ჩვენს ხედვას მეთხუთმეტე საუკუნის იტალიური ხელოვნებაზე, და ამავე დროს დაამკვიდრებდა სრულ სამართლიანობას მხატვარ კარლო კრიველის მიმართ, საერთოდ არ არსებობს.“ (ibid)
5. *Watkins, Jonathan*. *Untricking the Eye, The Uncomfortable Legacy of Carlo Crivelli*." *Art International*. (winter 1988), 48-58.
6. *Rosalind E. Krauss*. *The Optical Unconscious*. Cambridge, Mass.: MIT Press, 1994.
7. *Clement Greenberg*. *Surrealist Painting*. *The Collected Essays and Criticism*.
8. *Ibid*
9. *Alois Riegl*. *Problems of Style*. 16
10. *Fry*. "Negro Sculpture." 88.
11. (ციტატა) *George Kubler*. *Esthetic Recognition of Ancient Amerindian Art*. New Haven. Yale University Press, c1991
12. *Ibid*. 43
13. *David Hume*. *Of the Standard of Taste*. *Essays: Moral, Political, and Literary*. London: Ward, Lock, 1880
14. (ციტატა) *Jack Flam*. "A Continuing Presence: Western Artists/African Art." In *Daniel Shapiro*. *Western Artists | African Art*. New York: Museum of Modern Art. 1994
15. *The Letters of Virginia Woolf*. ed. *Nigel Nicholson* and *Joanne Trautmann*, New York, London 1975. 2:429
16. *Daniel Shapiro*. *Western Artists | African Art*. შენიშვნ. 14.
17. *Clement Greenberg*. *Avant-garde attitudes: new art in the sixties*. *The Collected Essays and Criticism*. 4:293
18. პირველი ესე დანტოს წიგნში *The Philosophical Disenfranchisement of Art*. *Columbia University Press*. 1985
19. *Szanto, Andras*. 1996. *Gallery Transformations in the New York Art World in the 1980's*. *Columbia University*, 1996

### ჰობ არტი და წარსული მომავლები

თუ დავუბრუნდებით ადრეული 1960-იანი წლების ხელოვანებისა და კრიტიკოსების სა-  
მომავლო პერსპექტივებს, ხელოვნების ისტორიას კი ბრტყალებში ჩავსვამთ, როგორც იყო  
კიდევ ჩასმული, რამდენადაც მან მაშინ-სა და ახლა-ს შორის შუალედში თავის გამოფიტა  
მოახერხა, და ვცდებით აღვადგინოთ *Vergangene Zukunft*<sup>1</sup> – მომავალი, როგორადაც ის წა-  
რსულში მოჩანდა მათთვის, ვისთვისაც ის მაშინ აწმყო იყო, – შეიძლება ვივარაუდოთ, რომ  
იმ დროს აბსტრაქტულ ექსპრესიონისტებსა და მათ მხარდამჭერებს უნდა ჰგონებოდათ, რომ  
მომავალი მათ ეკუთვნით. რენესანსული პარადიგმა ექვსას წელზე მეტ ხანს გაგრძელდა  
და ეს საკმარის მიზეზად მოჩანდა იმის სავარაუდოდ, რომ ნიუდიორკის პარადიგმაც, სულ  
ცოტა ასევე დიდხანს გაგრძელდებოდა. რენესანსული პარადიგმა პროგრესული და განვი-  
თარებადი აღმოჩნდა – ნარატივის შესანარჩუნებლად – და თუმცა მოდერნიზმი, გრინბერგის  
აზრით, თავადაც პროგრესული და განვითარებადი იყო, მაინც რთულია იმის წარმოდგენა,  
რომ გრინბერგის მოსაზრების ეს ასპექტი მაშინ ფართოდ გავრცელებული ან თუნდაც საყო-  
ველთაოდ ცნობილი ყოფილიყო. თუმცა, შესაძლებელია, არგუმენტი ხანგამძლეობის შესა-  
ხებ თავისთავად ნიუდიორკის სკოლის იმ მრავალფეროვნებით იყო გამოწვეული, რომელ-  
ნიც ამდენ განსხვავებულ არტისტულ მანერას აერთიანებდა. პოლოკი, დე კუნინგი, კლაი-  
ნი, ნიუმანი, როდკო, მაზერველი, სთილი – თითოეული განსხვავებული იყო და იმდენად არ  
ჰგავდა დანარჩენებს, რომ შეუძლებელი იქნებოდა, მაგალითად, როდკოს სტილის წარმო-  
შობის დადგენა, თავად მას რომ არ აღმოეჩინა ის იმ ერთმანეთისგან დაცალკეალებულ  
სტილებს შორის, რომლებიც იმ დროის ნიუდიორკის სკოლას განსამზღვრავდნენ. ჩანდა რომ,  
რამდენადაც სკოლას ახალი პიროვნებები შეუერთდნენ, რასაკვირველია, მათთან ერთად  
პირველ რიგში აღმოცენდებოდა ახალი და სრულიად წარმოდგენილი სტილები, განსხვა-  
ვებული როგორც უკვე არსებულისგან, ისე ერთმანეთისგან, და ეს ყოველგვარი რაოდენო-  
ბისა და ნაირსახეობების შინაგანი შეზღუდვების გარეშე მოხდებოდა.

მაგრამ, თუკი აბსტრაქცია თავის კლანჭებში მოიქცევა მომავალს, რა ბედი ელოდათ  
რეალისტებს, რომლებიც ჯერ კიდევ დიდი რაოდენობით იყვნენ ზოგადად ამერიკაში და  
რასაკვირველია, ნიუდიორკში? რეალისტები მზად არ იყვნენ იმისთვის, რომ მომავალი აბ-  
სტრაქტული ექსპრესიონიზმისთვის ჩაებარებინათ, და ეს ნიშნავდა, რომ პროტესტი და ეს-  
თეტიკური ბრძოლა მათ ერთ-ერთ აწმყოს წარმოადგენდა. ისინი გრძნობდნენ, რომ კედელ-  
თან იყვნენ მიყენებული არა უბრალოდ ხელოვნების ისტორიის, არამედ თავად ხელოვნების  
პროდუქციის მხრიდანაც, რამდენადაც აბსტრაქტული ექსპრესიონიზმი წმენდა ხელოვნე-  
ბის სამყაროს ინსტიტუციურ ინფრასტრუქტურას. ჩანდა, რომ აბსტრაქცია იყო მტერი, რო-  
მელიც უნდა დაემარცხებინათ ან ჩამოეშორებინათ მაინც, და მხატვრის მოვლი მომავალი,  
– მართლაც მთავარი საკითხი მათთვის, ვინც აპირებდა მომავალი ჰქონოდა როგორც მხატ-  
ვარს – დამოკიდებული იყო იმაზე, თუ რას გააკეთებდა ის ახლა და აქ.

მოდით ედვარდ ჰოპერის შემთხვევა განვიხილოთ. არსებობს პირდაპირი მემკვიდრე-  
ობითი ხაზი ტომას იკინსიდან,<sup>2</sup> რობერტ ჰენრის ვაჯლით ჰოპერამდე. ეს იმდენად, რამდე-

<sup>1</sup> წარსულის მომავალი (გერმ.) – ნ. ყ.

<sup>2</sup> ტომას იკინსი (1844 – 1916), ამერიკელი რეალისტი მხატვარი, ფოტოგრაფი, მოქანდაკე და სახვითი ხე-  
ლოვნების მასწავლებელი. ცნობილია, როგორც ერთ-ერთი უმნიშვნელოვანესი მხატვარი ამერიკის  
ხელოვნების ისტორიაში

ნადაც ჰენრი იკინსის სტუდენტი იყო, ხოლო ჰენრის სტუდენტი კი ჰოპერი. თავად იკინსი პარიზის ნატიფი ხელოვნების აკადემიისა და მხატვარ ჟანდლონ ჯერომის შემკვიდრეა. აბსტრაქტული ექსპრესიონიზმი, ნამდვილად კი მაღალი მოდერნიზმი, ისევე გადაკვეთს ამ ისტორიას, როგორც მეტეორი გადაკვეთს პლანეტების მოწესრიგებულ მოძრაობას მზის სისტემაში. ჰოპერი მთლიანობაში კმაყოფილი უნდა ყოფილიყო იკინსის პროგრამული წესრიგის იმ შედეგებით, რომლის მნიშვნელობები ჰენრიმ გამოავლინა. ჰენრი წინ მიუძღვოდა ეგრეთ წოდებული დამოუკიდებელი მხატვრების ბრძოლას ეროვნული აკადემიის მოღვაწეობის წინააღმდეგ. 1913 წელს და უფრო ადრეც, შტიგლიცის გალერეაში გამოფენილი მხატვრები, პიკასო და მატისი, ნამდვილი მარგინალები, ზედმეტად ველურებიც კი იყვნენ იმისთვის, რომ სერიოზული საფრთხე შეექმნათ ისეთი ხელოვნებისთვის, როგორიც ეს ჰენრის, მის მიმდევრებსა და მტრებს ესმოდათ. მაგრამ უკვე ჰოპერის ეპოქაში აბსტრაქტული ექსპრესიონიზმი ნამდვილად აღარ იყო მარგინალური. ჰოპერი და ის მხატვრები, ვისაც მისი ესმოდა და ვისიც მას ესმოდა, თავად იქცნენ მარგინალებად, ემუქრებოდათ რა საშიშროება, რომ ყველანი ბორტს მიღმა აღმოჩნდებოდნენ. აკადემიას კი ამისთვის არც წინააღმდეგობა გაუწევია და არც დაბრკოლება შეუქმნია, როგორც ეს ჰენრის შემთხვევაში და მანამდე კი გარკვეულწილად, იკინსის შემთხვევაში გააკეთა. იკინსმა კი მართლაც შექმნა ის პროგრამა, რომელიც ჰენრიმ ესთეტიკურ იდეოლოგიად აქცია და რომელიც ჰოპერმა ბუნებრივად აითვისა.

ახლა კი შევჩერდეთ შიშველი მოდელისადმი დამოკიდებულების განხილვაზე. იკინსი, პარიზის ნატიფი ხელოვნების აკადემიაში სწავლისას გამოეხმაურა 1868 წლის სალონში გამოფენილ შიშველი ფიგურის ამსახველი ფერწერული ნამუშევრებს, მათი ხელოვნური მანერის გამო: „სურათები შიშველ ქალებს ასახავენ, რომლებიც დგანან, წვანან, დაფრინავენ, ცეკვავენ, ან არაფერს არ აკეთებენ“, წერდა ის, „მათ უწოდებენ ფრაინებს, ვენერებს, ნიმფებს, ჰერმეფროდიტებს, ჰურიებს და სხვა ბერძნულ საკუთარ სახელებს“. იკინსმა აღუთქვა, რომ შიშველ ფიგურას უფრო რეალურ სიტუაციაში დახატავდა, ვიდრე ეს, „სხვადასხვა კომბინაციებით შექმნილი თავმომწონე ქაღალმურთებია, თვალწარმტაცი დარიშხნის მწვანე ფერის ხეებსა და სანთლის ნაბ ყვავილებს შორის ... ვერ ვიტან ხელოვნურობას“. (1) ამგვარად მან, 1876 წლის საუკუნის გამოფენის შემდეგ ფილადელფიაში დაბრუნებისას, შექმნა თავისი უდიდესი ნამუშევარი, *უილიამ რაში გამოკვეთს თავის მდინარე სეუუოქილის ალეგორიულ ფიგურას*. შიშველი ფიგურა წარმოდგენილი იყო როგორც მოდელი. ამდენად, მან გამოსახა შიშველი ქალი როგორც მოდელი, რაც ის ერთ-ერთი ხერხია, როდესაც შეუმოსავი ქალი ბუნებრივად გამოიყურება. ჰენრიმ კი, რომელმაც ეგრეთ წოდებული ურნის სკოლა<sup>1</sup> დაარსა, არა მხოლოდ წარმოადგინა შიშველი ქალების მოდელები, არამედ ეს უაღრესად ბუნებრივად გააკეთა, აჩვენა რა ამით, თუ როგორ გამოიყურებიან იდეალიზებული საპირისპიროდ რეალური, შეუმოსავი ქალები. ჰოპერმა კი, შიშველი ფიგურები ეროტიკულ სიტუაციებში გამოსახა, სადაც ქალი ბუნებრივად შეუმოსავია. მაგალითად, ასეა 1941 წლის „ჯირლი შოუში“ და 1952 წლის „დილის მზეში“, სადაც იგრძნობა, რომ ქალი ფანტაზიებითაა გართული. ჰოპერის ამ სურათებში არაფერია განსაკუთრებულად მოდერნული: ფაქტობრივად, თითქოს გაგრძელდა გვიანი მეცხრამეტე საუკუნე და ჰერმეტიკულად გადმოინაცვლა მეოცეში; თითქოს მოდერნიზმი, როგორცადაც ჩვენ ის გვესმის, საერთოდ არც არსებულა. თუმცა, რა თქმა უნდა, თუ იკინსის სურათები თავისი ჩრდილებითა და ოქროსფერი შუქით, ძველი ოსტატების ფერწერას ჰგავს, ჰოპერისა მათ არასდროს დამსგავსებია; მისი სურათები სადა და ნათელია, ყოველგვარი აუსხსნელი, ან სხვაგვარად რომ ვთქვათ, *მეტაფიზიკური* ჩრდილებით.

მოდერნიზმი კონცეფტია, რომელიც თავად განვითარდა. ჰოპერი 1929 წელს მართლაც მონაწილეობდა მოდერნისტული ხელოვნების მუზეუმის მეორე გამოფენაში, „ცხრამეტი თანა-

1 ინგლისურად Ash Can School - ნ. ყ.

მედროვე ამერიკელი მხატვრის ფერწერა“. აღფრედ ბარი ჰოპერს „ყველაზე ამაღლებებელ ამერიკელ მხატვრად“ თვლიდა, როცა ის ამავე მუზეუმში, 1933 წელს, მის რეტროსპექტიულ გამოფენას აწყობდა. გამოფენა კრიტიკოსმა რალფ პირსონმა გააკრიტიკა, როგორც „ყველაფერი იმის საპირისპირო, რაც კი მოდერნულ მიმდინარეობას ახასიათებდა“. (2) ბარმა კი შემოგვთავაზა ძალიან ღრმა გააზრება იმისა, თუ როგორ გაიგო მოდერნიზმი იმ ინსტიტუცი-ამ, რომელიც 1929 წლისთვის ამერიკაში, და გარკვეულწილად მსოფლიოშიც, ყველაზე მეტად ასოცირდებოდა მასთან: ბარმა დაადასაშუალა პირსონი მცდელობაში „სიტყვა მოდერნის პოპულარული და დროებითი მნიშვნელობა ექცია აკადემიურ და შედარებით ურყევ იარაღ-ყად“. (3) დაახლოებით 1933 წლის მოდერნიზმი ძალიან განსხვავდებოდა დაახლოებით 1960 წლის მოდერნიზმისაგან, იმ დროისგან, როდესაც გრინბერგმა თავისი კანონიკური ესეი, „მოდერნისტული მხატვრობა“ დაწერა. თუმცა, ამ დროისთვის მოდერნიზმი თითქმის დასასრულს უახლოვდებოდა, მისი გარდაცვალება განსხვავებული უნდა ყოფილიყო აბსტრაქტული ექსპრესიონიზმის გარდაცვალებისაგან: 1962 წელს გრინბერგმა აბსტრაქტული ექსპრესიონიზმის სიკვდილის ფაქტი ერთგვარი კმაყოფილებით აღნიშნა. მაგრამ, როგორც 1992 წელს მისი საუბრიდან მოვისმინე, ის ფიქრობდა რომ თავად მოდერნიზმი, მიუხედავად მისი ჩიხში შესვლისა, მაინც გაგრძელდებოდა. ნებისმიერ შემთხვევაში, 1933 წელს „მოდერნული“ ხელოვნება უაღრესი მრავალფეროვნებით იყო გამოხატული: ის მოიცავდა იმპრესიონისტებსა და პოსტიმპრესიონისტებს, რუსოს, სიურრეალისტებს, ფოვისტებსა და კუბისტებს. ასევე, რასაკვირველია, აბსტრაქციონისტებს, სუპრემატისტებს და უსაგნო ხელოვნების მიმდევრებსაც; მაგრამ ისინი მოდერნისტული ხელოვნების მხოლოდ ნაწილად თვლიდნენ თავს, რომელშიც ჰოპერიც შედიოდა, რამდენადაც ამგვარი მოდერნიზმი რეალიზმს არ ემუქრებოდა. მაგრამ, 1950 წლისთვის, და განსაკუთრებით აბსტრაქტული ექსპრესიონიზმის კრიტიკის მხრიდან უდიდესი წარმატების შედეგად, ჰოპერის მხატვრობის მსგავსი ხელოვნება იმის საშიშროების ქვეშ აღმოჩნდა, რომ მას აბსტრაქციად ვიწროდ გაგებული მოდერნიზმი ჩაყლაპავდა. ადრე ნაწილი, აბსტრაქცია აშკარად მთელად გადაქცევით იმუქრებოდა, და როგორც ჰოპერი და მისი თანამოაზრეები ვარაუდობდნენ, ამის გამო მომავალი პირქუშად მოჩანდა. ამან განაპირობა კიდევ მათი აწმყო, როგორც ბრძოლის ველი მეოცე საუკუნის სტილების ომში.

გეილ ლევინი ჰყვება ჰოპერის მონაწილეობის შესახებ აბსტრაქციის, ან როგორც ისინი ეძახდნენ, აბდაუბდის წინააღმდეგ მიმართულ კამპანიაში. კამპანიის მონაწილეები მხარს უჭერდნენ რეალისტი მხატვრების მიერ მოწყობილ აქციას მოდერნისტული ხელოვნების მუზეუმის წინააღმდეგ. რომელიც უპირატესობას აბსტრაქტულსა და უსაგნო ხელოვნებას ანიჭებდა. სხვათა შორის, ისინი აღშფოთდნენ ვითნის ყოველწლიური 1959–1960-ის ექსპოზიციანზე რეალისტური ფერწერების მცირერიცხოვნობითაც (პროტესტი განახლდა 1995 წლის 29 სექტემბერს). ჯო ჰოპერი თავის დღიურში წერდა, რომ ისინი სხვა მხატვრებთან იმისთვის გაერთიანდნენ, „რათა ეხსნათ რეალიზმი აბსტრაქტულის მიერ და მოდერნული ხელოვნების მუზეუმისა, თუ ვითნის მეშვეობით, მისი სრული უზურპაციისგან, მათივე საშუალებით აბსტრაქტულის უნივერსიტეტების უმრავლესობაში გავრცელებისაგან მათთვის. ვისაც არ შეეძლო დალოდებოდა, თუ როდის შეუერთდებოდა le dernier cri–ს ევროპიდან“. (4) მათ ხელი შეუწყვეს ჟურნალის *Reality*<sup>1</sup> დაარსებას, რომლის მხოლოდ რამდენიმე ნომერი გამოვიდა. მათ გულწრფელად სჯეროდათ, რომ თუ ამ მცდელობებით ისინი მიზანს არ მიაღწევდნენ, რეალისტური მხატვრობა დაღუპული საქმე იყო.

მგონი შეუძლებელია იმ მორალური ენერჯის მასშტაბის ვადმოცემა, რომელიც იმ

1 უკანასკნელი სიტყვა (რაიმე მოვლენის სიახლის თვალსაზრისით. პირდაპირი თარგმანი უკანასკნელი ყვირილი) - ნ. ყ.

2 რეალობა (ინგლ.) - ნ. ყ.

წლებში რეალიზმსა და აბსტრაქციას შორის უთანხმოებისას, ორივე მხრიდან დაიხარჯა. ამ უთანხმოებას რამისაა ისეთი თეოლოგიური ინტენსივობა ჰქონდა, რომ ცივილიზაციის სხვა ეტაპზე ისინი აუცილებლად კოცონზეც კი დაიწვებოდნენ. იმ დროს ახალგაზრდა მხატვარი, რომელიც ფიგურას ხატავდა, ამას ისეთი შეგრძნებით აკეთებდა, თითქოს საშინ და ერეტიკულ საქმიანობას მისდევდა. „ესთეტიკური კორექტულობაც“ ისეთსავე როლს ასრულებდა, რასაც დღეისთვის პოლიტიკური კორექტულობა ასრულებს, ხოლო ჰოპერისა და მის თანამოაზრეთა აქციებს კი ისეთი უკმაყოფილება და შოკი მოსდევდა, როგორც დღეს ყველა კონსერვატიულ წიგნს პოლიტიკურ კორექტულობაზე. ისიც უნდა გვახსოვდეს, თუ როგორ მოურიდებლად გადასცეს აბსტრაქტული იდეოლოგიის მიმდევრებმა რეალისტები არტისტულ დავიწყებას. რეალისტები კი თავის მხრივ, რა თქმა უნდა, თავს შევიწროებულად თვლიდნენ, რაც იმაში გამოიხატა, რომ პროფესორები სამუშაოს კარგავდნენ, ან უკიდურეს შემთხვევაში, მათი სილაბუსების განხილვისას, მისი დაკარგვის შიში ჰქონდათ.

როგორც არ უნდა იყოს ანალოგიის ხარისხი, კონფლიქტი ხუთდექვს წელიწადში საბოლოოდ წარმატებით დასრულდა. ამ მხრივ საინტერესოა გრინბერგის შემთხვევის განხილვა. 1939 წელს მან აბსტრაქციაში ის გარდუვალობა დაინახა, [რომელიც] ისტორიიდან მომდინარეობს: როგორც ის ნაშრომში „ახალი ლაოკონისკენ“ ამტკიცებს, აბსტრაქცია „ისტორიის მიერ განპირობებულ იმპერატივს“ წარმოადგენს. 1959 წლის ნაშრომში „აბსტრაქტული ხელოვნების შემთხვევისათვის“ კი მან შენიშნა, რომ „ტიციანის სურათის აბსტრაქტულდფორმალური მთლიანობა მისი ხარისხისთვის უფრო მნიშვნელოვანია, ვიდრე სურათის გამოსახულება“, და რომ რეპრეზენტაცია ამ მხრივ შესაბამისაა. ეს საუკუნის დასაწყისში როჯერ ფრაიმაც აღნიშნა. „ფაქტია“, აგრძელებს გრინბერგი, „რომ რეპრეზენტაციული ფერწერა არსებითად და უფრო სრულად მაშინ ფასდება, როცა იმის იდენტიფიცირება, რის რეპრეზენტაციასაც ის ახდენს, ჩვენი ცნობიერებისთვის მეორეხარისხოვნად წარმოსდგება“. ამგვარ მიკერძობულ დახასიათებას ის ბევრჯერ მიმართავს თავის კანონიკურ ესსეში „მოდერნისტული ფერწერა“, სადაც წერს, რომ მოდერნისტულ ფერწერას, თავის ამ ბოლო ფაზაში, პრინციპული უარი არ უთქვამს ამოცნობადი ობიექტების რეპრეზენტაციაზე. ის, რაც მან პრინციპულად უარყო, იყო იმგვარი სივრცის რეპრეზენტაცია, რომელშიც ამოცნობადი ობიექტები განთავსდებოდნენ. ფერწერამ ეს თავისი თავის ქანდაკებისგან ლოგიკური გამოცალკევების გამო გააკეთა, აღნიშნავს ის თავის ცნობილ დასკვნაში. თუკი მისი აზრით, ეს ერთადერთი ამკარა სხვაობაა, რომელსაც შეუძლია, ერთი მხრივ სტუარტ დევისისა და მიროსნაირ მხატვრებს დამაჯერებლობა შესძინოს, მაშინ მეორე მხრივ, ის ჰოპერსა და რეალისტებს ისტორიული ევოლუციის დაბალ საფეხურზე განათავსებს. 1961 წლისთვის მან უკვე იმ დონეს მიაღწია, საიდანაც შესძლო ეთქვა, რომ ყოველ ჩვენთაგანში კარგიცაა და ცუდიც, და რომ აბსტრაქციაც კი კარგავს თავისი ისტორიული ბედ-იბოლის მნიშვნელობას: „აბსტრაქტულ ხელოვნებას კარგი მხარეც აქვს და ცუდიც“. 1962 წელს აბსტრაქტული ექსპრესიონიზმი სრულად დასრულდა, თუმცა ამის ცხადად დანახვა იმ წელს ყველამ ვერ შესძლო.

ჰოპერმა და რეალისტებმა დაინახეს, რომ უბრძოლველად მათ მომავალი არ ექნებოდათ. ალბათ დაახლოებით ასევე ფიქრობდნენ ბოსნიელი პოლიტიკური დაჯგუფებები თავიანთ სამშობლოზე. მაგრამ, სულ რაღაც რამდენიმე წელიწადში, გრინბერგს უკვე შეეძლო ეთქვა, რომ არ არსებობს ძირეული განსხვავებები აბსტრაქციონისტებსა და რეალისტებს შორის, რამდენადაც არსებობს დონე, რომლისთვისაც ყველაზე მნიშვნელოვანი ხარისხია და არა სახეობა. ეს კი ძალიან გავს დღევანდელ სიტუაციას. ეს ჰგავს 1913 წლის Armory Show–ს სიტუაციასაც, რომელმაც აჩვენა, რომ განსხვავება დამოუკიდებელთა და აკადემიის წარმომადგენელთა შორის არც ისე მნიშვნელოვანი იყო, საპირისპიროდ ამ ორივეს ერთობლივი განსხვავებისა კუბიზმისა და ფოვიზმისაგან. ასევეა დღესაც – ფიგურატიულსა და აბსტრაქციას, როგორც

ორ ფერწერულ მეთოდს შორის, განსხვავება ნაკლებად მნიშვნელოვანია, ვიდრე განსხვავება ნებისმიერ ფერწერასა და ვიდეოს, ან პერფორმანსის ხელოვნებას შორის. 1911 წელს, ე. წ. ურნის მხატვრებისა და აკადემიის წარმომადგენელთათვის, ისევე როგორც 1961 წელს, რეალისტებსა და აბსტრაქტული ექსპრესიონისტებისათვის, მომავალი *Vergangene Zukunft*-ს წარმოადგენდა. ისინი ხელოვნების მომავალს ფერწერის მომავალთან აიგივებდნენ, ხოლო მომავალმა კი, როგორც ხშირად ხდება ხოლმე, მთელი ფერწერა ერთიანად იმ მდგომარეობაში ჩააყენა, როგორშიც აბსტრაქცია აღმოჩნდა მოდერნიზმის ადრეულ წლებში, და რომელიც მას მოდერნული ხელოვნების მუზეუმმა განუსაზღვრა: ის არტისტული შესაძლებლობების უზარმაზარი რაოდენობიდან მხოლოდ ერთ-ერთი და არა ერთადერთი აღმოჩნდა. რაც უნდა რთული ყოფილიყო ამის აღქმა ადრეულ სამოციანებში, როცა ფერწერა და ხელოვნება ჯერ კიდევ სინონიმებს წარმოადგენდა, ფაქტია, რომ ხელოვნების ისტორიის მთელმა მოხაზულობამ ცვლილება განიცადა. საოცარი კი ისაა, რომ ვერც აბსტრაქტული ექსპრესიონიზმის დამცველებმა, მსგავსად გრინბერგისა, და ვერც მათმა ოპონენტებმა, ვერ შეძლეს საკუთარი ისტორიული აწმყოს აღქმა, რამდენადაც თითოეულის მიერ მომავლის ხედვამ დაამტკიცა ამ ხედვის შესაბამისი მოვლენების რეალურ განვითარებასთან.

ჩემი აზრით, ცვლილების მიზეზი იმ რაღაცის გამოჩენა იყო, რომელსაც საუბედუროდ პოპ არტი დაერქვა, და რაც საუკუნის ყველაზე კრიტიკულ მიმდინარეობას წარმოადგენდა. ის ადრეულ სამოციანებში ერთგვარად ვერაგულად დაიწყო – ვერაგულად იმ თვალსაზრისით, რომ მისი იმპულსები, აბსტრაქტული ექსპრესიონიზმის მავნარ, საღებავის იმ წვეთებითა და ღვეთებით იყო შენიღბული, რომელიც იმ პერიოდში სახელოვნებო ლეგიტიმურობის ემბლემას წარმოადგენდა. 1964 წელს კი მან ნილაბი ჩამოიხსნა და მთელი თავისი რეალობით წარმოსდგა. საინტერესოა, რომ ამავე, 1964 წელს, ვითინი ჰოპერის რეტროსპექტივის მოწყობა გადაწყვიტა, რასაც ნაკლები კავშირი ჰქონდა თავად რეალისტების ძალისხმევებთან, მათ შურნალთან *Reality*, მათი პიკეტების რიგებთან მუზეუმების წინ, თუ ჯონ კენედის *The New York Times* –ში აბსტრაქტულ ექსპრესიონიზმზე თავდასხმების მხარდამგერ წერილებთან. „რეტროსპექტივის მოწყობა გადაწყვიდა იმ დროს, როცა ახალგაზრდა ხელოვანები, განსაკუთრებით პოპ არტისა და ფოტორეალიზმის მიმდევრები, განახლებულ ინტერესს ავლენდნენ რეალიზმისა და მისი ერთი მოწინავე წარმომადგენლის მიმართ“. (5) „იმ დროს, როცა ახალგაზრდა მხატვრებს ... განახლებული ინტერესი გაუჩნდათ“, ლიად ტოვებს კითხვას, ეს გამოფენა მიზეზი იყო თუ შემთხვევითი დამთხვევა. აბსტრაქტული ექსპრესიონისტებიც კი „დაინტერესდნენ“ ჰოპერის ფერწერით; ყოველ შემთხვევაში, დე კუნინგი დაინტერესდა. თუმცა ის, ფიგურის გამოყენების გამო, მოძრაობის კომპრომისულ წევრად შეიძლება ჩაითვალოს. „შენ ფიგურას აკეთებ“, ადანაშაულებდა მას პოლოკი. „შენ ისევ იგივე დაწყვეცილ რამებს იყენებ. იცი, რომ ვერასდროს დააღწევ თავს ფიგურის ფერწერად ყოფნას“. (6) კუნინგის მიერ *The Sidney Janis Gallery*–ში 1953 წელს გამოფენილ „ქალთან“ დაკავშირებული კრიტიკული ყაყანი ლეგენდარულია: მან უღალატა, ან სულაც საფრთხე შეუქმნა „ჩვენს [აბსტრაქტულ] რევოლუციას ფერწერაში“. დე კუნინგმა კი 1959 წელს ირვინგ სენდლერს უთხრა: „ჰოპერი ერთადერთი ამერიკელია ჩემს ნაცნობებს შორის, ვისაც მერიტის პარკის ავტოსტრადის დახატვა შეუძლია“. (7) ერთ დროს პოპულარული გრაფიკული გამოსახულებები პოპ არტში თემატური გახდა; მკვლევარებმა ჰოპერში „წინამორბედი“ იმ მანერის გამო დაინახეს, როგორითაც მან აფთიაქის სურათში სიტყვები „Ex Lax“ დაწერა, ხოლო სახელგანთქმულ ბენზინგასამართი სადგურის სურათში კი Mobil Gas-ის ლოგო გამოსახა. მაგრამ ეს ყველაფერი გარეგნული იყო. ის არც ჰოპერსა და არც პოპ არტს ფენდა ნათელს. ჩვენ მართლაც უნდა ვცადოთ გავიზოროთ პოპი, ან ვიფიქროთ მასზე უფრო ფილოსოფიურად. მე ვუერთდები მოდერნისტული ხელოვნების იმ ნარატივს, რომელშიც პოპი ფილოსოფიურად ცენტრალურ როლს თამაშობს. ჩემს

თხრობაში პოპმა, დასავლური ხელოვნების დიდი ნარატივის დასასრული, ხელოვნების ფილოსოფიური ჭეშმარიტების გაცნობიერებით აღნიშნა. თუმცა მზად ვარ ისიც ვაღიარო, რომ ის ფილოსოფიური სიღრმის ყველაზე საეჭვო მაუწყებელი იყო.

ამ სტადიაზე მინდა ჩემი თავიც ამ ნარატივში ჩავერთო, რადგან ახლა სწორედ იმ მოვლენას ვიხილავ, რომელშიც უშუალოდ ვიყავი ჩართული. ხელოვნები, თავისი ნამუშევრების სლაიდების ჩვენებისას და მათ შესახებ საუბრისას, ჩვეულებისამებრ ეხებიან თავიანთი განვითარების გარდამტეხ მომენტებს. ეს ნაკლებად სჩვევიათ ისტორიკოსებს ან ფილოსოფოსებს, მაგრამ ამ შემთხვევაში ეს გამართლებული უნდა იყოს, რადგან პოპ არტის მიმდინარეობის ჩემუელი გამოცდილება წარმოადგენდა ფილოსოფიური რეაქციების მთელ იმ ნაკრებს, რომელმაც ჩამომიყალიბა აზრის ძირითადი მიმართულება და რამაც განაპირობა კიდევ ჩემი იმ ლექციების წასაკითხად მიწვევა, რომელსაც ეს წიგნი ეფუძნება. 1950-იანში, თავად ჩემს საკუთარ *Vergangene Zukunft*-ში, რეალობა, რამდენადაც ის ფერწერას ეხებოდა, წარმოდგენილი იყო უესტიკულაციურად, ზუსტად დე კუნინგის *ქაღისა* და მისი მომდევნო, *მერიტის პარკის ავტოსტრადის* მსგავსი პეიზაჟების მანერით. იმ ხარისხის მიხედვით, როგორც მე ამ წინააღმდეგობებში ვმონაწილეობდი, მე ზედმეტად აბსტრაქტული ვიყავი რეალისტებისთვის და ზედმეტად რეალისტი აბსტრაქციონისტებისთვის. ორმოცდაათიანებში მე თავად ვცდილობდი არტისტული კარიერის გაკეთებას და ამდენად, ჩემი საქმიანობით მომავლის აწმოდ ქცევას ვესწრაფოდი. თუმცა, მე ფილოსოფიურ კარიერასაც შევუდექი და ამიტომაც ძალიან ცხადად მახსოვს, თუ როგორ ვნახე პირველი პოპ ნამუშევარი; ეს იყო 1962 წლის გაზაფხულზე, როცა პარიზში ვცხოვრობდი. ვმუშაობდი წიგნზე, რომელიც რამდენიმე წლის შემდეგ ცოტა არ იყოს შიშის მომგვრელი სათაურით გამოქვეყნდა - *ისტორიის ანალიტიკური ფილოსოფია*. ერთხელაც მივედი ამერიკულ ცენტრში პერიოდული ლიტერატურის წასაკითხად და იქ Art News-ში, ხელოვნებაზე ამ წლების ყველაზე მნიშვნელოვან გამოცემაში, ვნახე რთი ლიხტენშტაინის *კოცნა* (გვერდულად დაბეჭდილი). პოპ არტი მე ისევე აღმოვაჩინე, როგორც დანარჩენმა ევროპამ - ხელოვნების ჟურნალებით, ანუ არტისტული გავლენების ძირითადი გამავრცელებლებით. უნდა ვთქვა, რომ თავზარდაცემული ვიყავი. ვიცოდი, რომ ეს გამოაზნებელი და გარდაუვალი მომენტი იყო და მაშინვე მივხვდი, რომ თუ რაიმე მსგავსს დავხატავდი და სერიოზულ, წამყვან სახელოვნებო ჟურნალში სარეცენზიოდ მივიტანდი, მაშინ ყველაფერი შესაძლებელი გახდებოდა. და თუმცა ეს უცებ თავში არც მომსვლია, მაგრამ ფაქტია, რომ თუკი ყველაფერი შესაძლებელი იყო, მაშინ მართლაც არ არსებობდა არავითარი სპეციფიკური მომავალი; თუკი მართლა ყველაფერი შესაძლებელი იყო, არაფერი იყო აუცილებელი და გარდუვალი, არტისტული მომავლის თავად ჩემუელი ხედვის ჩათვლით. ეს კი ჩემთვის იმასაც ნიშნავდა, რომ ხელოვნანს შეეძლო ის ეკეთებინა, რაც უნდოდა. და ეს იმასაც ნიშნავდა, რომ მე დავკარგე ინტერესი ხელოვნების კეთების მიმართ და გავჩერდი. ამიერიდან მე მიზანდასახულად ფილოსოფოსად ვიქციე და ასეთად ვრჩებოდი 1984 წლამდე, მანამ სანამ ხელოვნების კრიტიკოსი არ ვახვიდი. ნიუდიორკში დაბრუნების შემდეგ მოუთმენლად ველოდი ახალ ნამუშევრებს; დავიწყე ახალ გამოფენებზე სიარული კასტელისთან<sup>1</sup> და გრინ გალერეაში<sup>2</sup>, თუმცა კი პოპ-არტული ნამუშევრები ყველგან იყო, თა-

1 კასტელის გალერეა 1957 წელს ნიუ იორკში დააარსა ლეო კასტელიმ. 1958 წელს მასში ამერიკელი მხატვრის, ჯასპერ ჯონსის პირველი გამოფენა მოეწყო. მომდევნო ათი წლის განმავლობაში კასტელის გალერეა საერთაშორისო პოპ არტის ეპიცენტრი იყო. მასში ეფინებოდნენ ჯასპერ ჯონსი, რობერტ რაუშენბერგი, საი ტვომბლი, ფრენკ სტელა, რთი ლიხტენშტაინი, ენდი ვორჰოლი, ჯეიმს როზენკვისტი, დონალდ ჯადი, დენ ფლავინი, რობერტ მორისი, ბრიუს ნაუმანი, კეიტ სონიერი - ნ. ყ.

2 გრინ გალერეა (Green Gallery), 1960-1965 წლებში ნიუ იორკის ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი გალერეა იყო, რომელშიც პოსტ-აბსტრაქტული ექსპრესიონიზმის მხატვრები ეფინებოდნენ. აქ დაედო საფუძველი ისეთ მოძრაობებს, როგორცაა ფერადი ველის ფერწერა, ლირიკული აბსტრაქცია, მინიმალიზმი, ოპ-არტი, ფლავინი და პოპ არტი - ნ. ყ.

ვად გუგენჰაიმის მუზეუმშიც კი. განსაკუთრებული გამოფენა იყო *ჯენისთანაც*.<sup>1</sup> ჩემი უდიდესი გამოცდილება, რომელიც საკმაოდ ხშირად აღმიწერია, 1964 წლის აპრილში სთეიბლის გალერეაში ენდი ვორჰოლის *Brillo Box-ის* ნახვა იყო. ეს იმავე წელს მოხდა, როცა ვითინში ჰოპერის რეტროსპექტივა მოეწყო. ეს ყველაზე ამაღლებელი მომენტი იყო არა მხოლოდ იმის გამო, რომ დებატების ერთიანმა სტრუქტურამ, რომელიც ამ მომენტამდე ნიუდიორკის სახელოვნებო სცენას განსაზღვრავდა, შეწყვიტა ფუნქციონირება, არამედ იმიტომ, რომ ამან მოითხოვა ერთიანი ახალი თეორია, რომელიც ჩაანაცვლებდა აბსტრაქციონიზმის, რეალიზმის, მოდერნიზმის თეორიებს, და რომლებიც აქამდე ჰოპერის, მის მომხრეებსა თუ მოწინააღმდეგეებისთვის არგუმენტს ქმნიდნენ.

ნამდვილი ილბალი იყო, რომ სწორედ იმ წელს, ამერიკული ფილოსოფიური ასოციაციის ბოსტონის სხდომაზე ესთეტიკაზე მოხსენების წაკითხვა მოხდებოდა. მაშინ ერთ-ერთი მომხსენებელი განრიგიდან ამოვარდა და თავმჯდომარემ მის ნაცვლად მე მიმიწვია. მოხსენების სათაური „ხელოვნების სამყარო“ იყო და ახალ ხელოვნებასთან ზიარების პირველ ფილოსოფიურ მცდელობას წარმოადგენდა.(მ) მე ახლაც ამაყი ვარ იმით, რომ *ფილოსოფიის ჟურნალში*<sup>2</sup> ვორჰოლის, ლიხტენშტაინის, რაუშენბერგის და ოლდენბურგის შემოქმედებას განვიხილავდი. ჟურნალმა ამერიკული ფილოსოფიური ასოციაციის (APA - 6. ყ.) სხდომის მასალები მანამდე გამოაქვეყნა, სანამ მისი „გაშალაშინება“ მოხდებოდა. ამ მოხსენებამ კი, რომელიც, რამდენადაც ვიცი, მომდევნო წლებში პოპ არტის შესახებ არსებულ უხვ ბიბლიოგრაფიაში არაერთხელ იყო ციტირებული, რეალური საფუძველი შეუქმნა მეოცე საუკუნის მეორე ნახევრის ფილოსოფიურ ესთეტიკას. მოხსენების მეორე მინიშნება ის იყო, თუ რამდენად დაშორებით განაგრძობდნენ ფილოსოფიისა და ხელოვნების სამყაროები ერთმანეთის მიმართ დგომას, და ეს მიუხედავად ფილოსოფიაში მათ შორის არსებული იმ ღრმა კავშირისა, რასაც ჰეგელი *აბსოლუტურ გონად* განსაზღვრავდა.

პოპ არტში განსაკუთრებით იმან გამაოცა, თუ როგორ ჩამოშალა მან ანტიკური ხწავლება, ძირითადად პლატონისა, რომელმაც, როგორც ცნობილია, მიმეტურად გააზრებული ხელოვნება რეალობის წარმოსახვით უდაბლეს საფეხურამდე ჩამოაქვეითა. ამის ცნობილი მაგალითი *რესპუბლიკის* მეათე წიგნია, სადაც პლატონი საწოლის რეალობის სამ სახეს განასხვავებს: როგორც იდეას ან ფორმას, ანუ რასაც დურგალი აკეთებს და რისი შექმნაც შემდეგ მხატვარსაც შეუძლია, რომელიც იმიტირებს დურგალს, და რომელიც თავის მხრივ იმიტირებს ფორმას. ბერძნულ ლარნაკებში მხატვრები აქილევსს საწოლში გამოსახავენ ხოლმე, ჰექტორის გვამს კი მის ქვეშ იატაკზე გართხმულს. ან მაგალითად, პენელოპე და ოდისეც იმ საწოლის გვერდით საუბრობენ ხოლმე, რომელიც ოდისეცსა საცოლისთვის დაამზადებინა. პლატონს იმის თქმა სურდა, რომ თუკი მხატვარი იმის იმიტირება ახდენს, რისი პირველსახეც უცნობია, (როგორც სოკრატე ცდილობს იონთან გააფთრებულ დიალოგში რაფსოდი გააუბრალოს), ეს მხატვრების ცოდნის უკმარისობაზე მეტყველებს. მათ მხოლოდ გარეგნობათა გარეგნობები „იციან“. და ახლა კი, უეცრად, ადრეულ სამოციანის ხელოვნების სამყაროში, ჩვენ რაუშენბერგის, ოლდენბერგის, და მოგვიანებით ჯორჯ სივალის ნამდვილი საწოლების ნახვა დავიწყეთ. ეს ჩემი აზრით, ის მომენტი იყო, როდესაც ხელოვნებმა ხელოვნებასა და რეალობას შორის არსებული ნაპრაღის შევსება დაიწყო. გაჩნდა კითხვა, თუ რა აქცევდა ამ, ისეა თუ ასე ნამდვილ საწოლებს ხელოვნებად. არანაირი ლიტერატურა ამას არ ხსნიდა. მოხსენებაში „ხელოვნების სამყარო“, მე დავიწყე რაღაც თეორიის მსგავსის გან-

1 სიდნი ჯენისი იყო ტანსაცმლის მანუფაქტურის მფლობელი, რომელმაც 1948 წელს გახსნა სამხატვრო გალერეა, სადაც ფენდა აბსტრაქტული ექსპერიმენტიზმის მხატვრების ნამუშევრებს. როგორც გრინბერგმა აღნიშნა, ამ გალერეამ ამერიკული ხელოვნების ლეგიტიმურობა დაამკვიდრა - 6. ყ.

2 *The Journal of Philosophy* - 6. ყ.

ვითარება, რომელზეც ბევრთან ერთად, ჯორჯ დიკის<sup>1</sup> ხელოვნების ინსტიტუციური თეორიაც დაფუძნდა. *Brillo Box*—მა ეს საკითხი მთავარ საკითხად აქცია; რატომაა ის ხელოვნების ნაწარმოები თუკი, თუნდაც აღქმითი კრიტერიუმების თვალსაზრისით, მისი სრულიად მსგავსი ნიჟექტები უბრალო საგნებს ან ბოლოს და ბოლოს, უბრალოდ არტიფაქტებს წარმოადგენენ? მაგრამ თუნდაც ისინი აყვანენ კიდევ არტიფაქტები, მაინც აშკარაა მათა და ვორჰოლის ნამუშევარს შორის მუსიკის პარალელები. პლატონი ვერ შესძლებდა მათ შორის განსხვავების განსაზღვრას, როგორც ეს საწოლის გამოსახულებასა და თავად საწოლის შემთხვევაში მოახერხა. ვორჰოლის ყუთები ფაქტობრივად დურგლობის საკმაოდ კარგი ნიმუშები იყო. ამ მაგალითმა ცხადყო, რომ ამის შემდეგ შეუძლებელი გახდა ხელოვნებასა და რეალობას შორის განსხვავების წმინდა ვიზუალური თვალსაზრისით გაგება. ამიერიდან „ხელოვნების ნაწარმოების“ მნიშვნელობის არც მაგალითებზე დაყრდნობით სწავლება მოხერხდებოდა. თუმცა, ფილოსოფოსები ყოველთვის ვარაუდობენ, რომ ეს შესაძლებელია. ამგვარად, ვორჰოლმა და ზოგადად პოპ არტისტებმა თითქმის ყველაფერი იმის უსარგებლობა, ან საუკეთესო შემთხვევაში, მათი ლოკალური მნიშვნელობა წარმოაჩინეს, რაც კი ფილოსოფოსებს ხელოვნებაზე დაუწერიათ. ჩემი აზრით, ხელოვნებამ პოპ არტის საშუალებით აჩვენა, თუ როგორია ხელოვნებაზე ფილოსოფიურად სწორად დასმული კითხვა. კითხვა ასე ჟღერს: რა ქმნის განსხვავებას ხელოვნების ნაწარმოებსა და საგანს შორის, რომელიც არ არის ხელოვნების ნამუშევარი, მაგრამ რეალურად, მუსტად მისი მსგავსია? ამგვარი კითხვა არასდროს წამოიჭრებოდა, *შესაძლებელი რომ ყოფილიყო* „ხელოვნების“ მნიშვნელობის მაგალითების მიხედვით სწავლება, ან თუკი განსხვავება ხელოვნებასა და რეალობას შორის მხოლოდ აღქმითი იქნებოდა, მსგავსად განსხვავებისა ლარნაკზე გამოსახულ საწოლსა და ნამდვილ საწოლს შორის.

მე წარმოვიდგინე, რომ ახლა, როდესაც ხელოვნების ფილოსოფიური პრობლემა თავად ხელოვნების ისტორიის შიგნითვე განიშრება, ისტორიაც თავის დასასრულამდე მივიდა. დასავლური ხელოვნების ისტორია ორ მთავარ ეპიზოდად იყოფა, რასაც მე ვაზარის ეპიზოდსა და გრინბერგის ეპიზოდს ვუწოდებ. ორივე პროგრესულია. ვაზარი ხელოვნებას განმარტავს როგორც რეპრეზენტაციულს და შესაბამისად, აფასებს მას „ვიზუალური გარეგნობის“ დროში სულ უფრო და უფრო უკეთესად „დაუფლების“ თვალსაზრისით. ეს ნარატივი ფერწერისთვის მაშინ დასრულდა, როცა მოძრავმა გამოსახულებამ აჩვენა, რომ ის ფერწერაზე ბევრად უკეთ გამოსახავს რეალობას. მოდერნიზმმა კი დაიწყო შეკითხვით, თუ რა უნდა ეკეთებინა ფერწერას ამგვარ სიტუაციაში? და მან დაიწყო კიდევ თავისი იდენტობის ძიება. გრინბერგმა ახალი ნარატივი განსაზღვრა როგორც ხელოვნების მიერ იდენტიფიცირების მდგომარეობისკენ აღმასვლა, რაც სპეციფიკურად განსხვავებს კიდევ ფერწერას სხვა ნებისმიერი ხელოვნებისაგან. გრინბერგმა ეს მედიუმის მატერიალურ გარემოებებში იპოვა. მისი ნარატივი ძალიან ღრმაა, მაგრამ ის პოპ არტის მოსვლასთან ერთად დასრულდა, რომლის შესახებაც მან ვერასდროს შესძლო რაიმის დაწერა, გარდა დამამცირებელისა. ის დასრულდა, როცა ხელოვნებაც დასრულდა, როდესაც ხელოვნებამ გააცნობიერა, რომ არ არსებობდა ხელოვნების ნაწარმოებად ყოფნის რაიმე განსაკუთრებული წესი. გამოჩნდა სლოგანები, „ყველაფერი ხელოვნებაა“, ან ბოისის „ყველა არტისტი“, რაც არავის მოუვიდოდა აზრად იმ რომელიმე დიდი ნარატივების პირობებში, რომლებზეც მე ვისაუბრე. ხელოვნების ფილოსოფიური იდენტობის ძიების ისტორია დასრულდა. და ახლა, როცა ის დასრულდა, ხელოვნებებიც განათავისუფლდნენ, შეეძლოთ ეკეთებინათ ის, რისი კეთებაც უნდოდათ. ეს

<sup>1</sup> ჯორჯ დიკი (დაბ. 1926 წელს), ცნობილი ხელოვნების ფილოსოფოსი, მუშაობს ანალიტიკურ ტრადიციაში. ავტორია ცნობილი ხელოვნების ინსტიტუციური თეორიის. მისი ერთ-ერთი ყველაზე მნიშვნელოვანი ნაშრომი *გემოვნების საუკუნე*. - ნ. ყ.

რაბლეს ტელემის სააბატოს ჰგავდა, რომელშიც აკრძალვა კონტრ-აკრძალვა იყო, „fay que voudras“ (რაც გინდა აკეთე). შეეძლოთ ეხატათ ახალი ინგლისის განმარტოებული სახელები, ქალები, ეკატებინათ ყუთები თუ ფერწერული კვადრატები. აღარ არსებობს მხოლოდ ერთი მიმართულება; საერთოდ აღარ არსებობს არანაირი მიმართულება. სწორედ ამას ვგულისხმობდი ხელოვნების დასასრულში, როდესაც 1980-იანი წლების შუა ხანებში ამის შესახებ დავიწყე წერა. ვგულისხმობდი, რომ ნარატივით სტრუქტურირებული ხელოვნების ისტორია დასრულდა, და არა იმას, რომ ხელოვნება მოკვდა, ან რომ მხატვრებმა ფერწერის კეთება შეწყვიტეს.

რამდენიმე წლის წინ მიუნხენში ლექცია წავიკითხე თემაზე: „ოცდაათი წელი ხელოვნების დასასრულის შემდეგ“. ერთმა სტუდენტმა საინტერესო საკითხი წამოჭრა. მან თქვა, რომ მისთვის 1964 წელი არ იყო საინტერესო, და ის განცვიფრებულია, რომ მე მას ასეთი მნიშვნელობა მივანიჭე. მას 1968 წლის ამბოხებები და კონტრკულტურის გამოჩენა აინტერესებდა. თუმცა ის რომ ამერიკელი ყოფილიყო, მისთვის 1964 არ იქნებოდა ასეთი გაუგებარი. ეს იყო ჩვენი „თავისუფლების ზაფხულის“ წელი, როდესაც შავკანიანები ათასობით თეთრკანიან მხარდამტერთან ერთად სავეს ავტობუსებით სამხრეთისკენ გაემართნენ შავკანიანი ამომრჩევლების დასარეგისტრირებლად; ისინი იღწვოდნენ იმისთვის, რათა სამოქალაქო უფლებები რეალობად ექციათ საარჩევნო უფლებჩამორთმეული მთელი რასისთვის. რასიზმი 1964 წელს შეერთებულ შტატებში არ დამთავრებულა, მაგრამ აპარტეიდის ფორმა, რომელიც ლაქას სცხებდა ჩვენი ქვეყნის პოლიტიკურ ცხოვრებას, ამ წელს დასრულდა. 1964 წელს კონგრესის ქალთა უფლებების კომიტეტმა გამოაცხევინა თავისი კვლევის შედეგები, მხარი დაუჭირა რა ამით იმ უზარმაზარ ფემინისტურ მოძრაობას, რომელმაც 1963 წელს ბეტი ფრიდანის ქალთა საიდუმლოს გამოქვეყნების შემდეგ იფეთქა. ორივე ლიბერალიზაციისთვის მოძრაობამ რადიკალიზაციას 1968 წელს მიაღწია, მაგრამ განთავისუფლების წელი 1964 იყო. ისიც არ უნდა დაგვაფიქვდეს, რომ ბითლები შეერთებულ შტატებში პირველად 1964 წელს, ედ სალივანის შოუზე გამოჩნდნენ. ისინი თავისუფლების იმ სულისკვეთების სიმბოლოები და ხელშემწყობნი იყვნენ, რამაც მთელი ქვეყანა და შემდეგ მსოფლიო მოიცვა. ამ ყველაფერს კი პოპი მთლიანად შეესაბამებოდა. ის მართლაც ერთადერთი განმათავისუფლებელი მოძრაობა იყო შეერთებული შტატების გარეთ, და იმ არხებით ვრცელდებოდა, რომელთა შორის ერთი-ერთით მე შევიტყვე მის შესახებ, — ხელოვნების ურნალებით. გერმანიაში ზიგმარ პოლკესა და გერჰარდ რიხტერის კაპიტალისტური რეალიზმის<sup>7</sup> ძლიერი მოძრაობა პირდაპირ პოპ არტით იყო შთავონებული. იმ დროს ვერ კიდევ საბჭოთა კავშირში, კომარმა და მელამიძმა გამოიყენეს სოც არტი, გადაიტანეს რა თავის ფერწერაში სიგარეტის ყუთის ლოგოს დიზაინი ძაღლის სახის გამოსახულებით, რომელსაც ლაიკა ერქვა და რომელიც კოსმოსში დაიღუპა. ფერწერა წარმოადგენდა ლოგოზე რეალისტურად გამოსახული ძაღლის პორტრეტის სტილიზებული რეპრეზენტაციას, აკმაყოფილებდა რა საბჭოთა რეალისტური მხატვრობის სტი-

1 ბეტი ფრიდანი (1921 – 2006 ), ამერიკელი მწერალი, ფემინისტი. აშშ-ს ქალთა მოძრაობის ერთერთი წამყვანი ფიგურა – ნ. ყ.

2 „კაპიტალისტური რეალიზმი“ რამდენიმე მნიშვნელობა და გამოყენება აქვს. ძირითადად ის გამოიყენებოდა გერმანიაში და აღწერდა მოხმარების საგნებზე დაფუძნებულ ხელოვნებას, დაწყებული პოპ-არტიდან 1990-იანი წლების ჩათვლით. ალტერნატიულად ტერმინი აღწერდა თანამედროვე კორპორატიული კაპიტალიზმის იდეოლოგიურ-ესთეტიკურ ასპექტებსაც. ვარდა ამისა, წარმოადგენდა ტერმინზე „სოციალისტური რეალიზმი“ ერთგვარ თამაშს. პირველად გამოიყენეს 1963 წლის დიუბუდლორფის გამოფენაზე დემონსტრაცია კაპიტალისტური რეალიზმისთვის, რომელზეც წარმოადგინალი იყო გერჰარდ რიხტერის, ზიგმარ პოლკეს, ვოლფ ფოსტერის და კონრად ლუვის ნამუშევრები. გამოფენა აღწერდა გერმანული სამომხმარებლო კულტურის ზრდას და მდლით გაჯღნათლ სამოკადოებას. მხატვრები ძირითადად იყენებდნენ განვითარებისა და ურნალეების იკონოგრაფიას. - ნ. ყ.

ლისტურ იმპერატივებს, მაგრამ ამავე დროს ამხოვდა მათ ძალის საბჭოთა გმირად წარმოდგენის საშუალებით. ხელოვნების სამყაროს სტრატეგიების თვალსაზრისით ამერიკული პოპი, გერმანული კაპიტალისტური რეალიზმი, რუსული სოც არტი შეიძლება გავიზაროთ იმ სტრატეგიებად, რომლებიც თავს ესხმოდნენ ოფიციალურ სტილებს: რასაკვირველია სოციალისტურ რეალიზმს საბჭოთა კავშირში, აი გერმანიაში კი აბსტრაქტულ ფერწერას, სადაც აბსტრაქცია ძლიერად პოლიტიზირებული იყო და ფერწერის ერთადერთ მისაღებ გზად ითვლებოდა, (რაც სრულიად გასაგებია იმ თვალსაზრისით, რომ ნაცისტების დროს ფიგურაცია იყო პოლიტიზირებული), და ბოლოს აბსტრაქტულ ექსპრესიონიზმს შეერთებულ შტატებში, რომელიც ასევე ოფიციალურ სტილად იქცა. რამდენადაც ვიცი, მხოლოდ საბჭოთა კავშირში გახდა პოპ არტი რეპრესიული შეტევის ობიექტი - 1974 წლის ცნობილი „ბულდოზერული გამოფენის“ დროს მხატვრებსა და ჟურნალისტებს მილიცია ბულდოზერებით დაედევნა. აღსანიშნავია, რომ სწორედ ამ ამბის მსოფლიოში ფართოდ გავრცელებამ, საბჭოთა კავშირში შექმნა არტისტული განმუხტვის პოლიტიკა, პრინციპში ნება დართო რა ყველას ეკეთებინა რაც უნდოდა. ასევე მოხდა ალაბამაში, როდესაც ტელევიზიებით გავრცელებულმა უფლებადამცველთა პროტესტის დარბევის ამბავმა ისინი გააჩერა, რადგან სამხრეთმა ვერ დაუშვა დანარჩენ სამყაროს ის ამგვარი სახით მიეღო და გაეთავისებინა. ნებისმიერ შემთხვევაში, პოპ არტის თავისუფალ სულისკვეთებასთან სრულიად შეუთავსებელი იქნებოდა, მის ხელოვანებს რომ თავისი თავისათვის უფლება მიეცათ საკუთარივე სტილის მსხვერპლებად ქცულიყვნენ. ჩემი აზრით, ერთი ნიშანი, რომელიც ხელოვნების დასასრულის შემდგომი ხანის მხატვრებს ახასიათებთ, ისაა, რომ ისინი შემოქმედების ერთ გზას არ არიან მიჯაჭვულნი: კომარისა და მელამიდის ნამუშევარს ეშმაკური სული აქვთ, მაგრამ არა ვიზუალურად იდენტიფიცირებადი სტილი. ამერიკა ამ მხრივ კონსერვატიული იყო, მაგრამ ვორპოლმა გადაიღო ფილმები, დააფინანსა გარკვეული ფორმის მუსიკა, მოახდინა ფოტოგრაფიის კონცეფტის რევოლუციონიზირება, შექმნა ქანდაკება და ფერწერა, რასაკვირველია, დაწერა წიგნებიც და ცნობილი გახდა თავისი აფორიზმებით. მისი ჩაცმულობის სტილიც კი, ჰინსი და ტყავის ქურთუკი, მთელი თაობის სტილად იქცა. ამ საკითხთან დაკავშირებით მე სიამოვნებით გავისხენებ ისტორიის ყველასათვის ცნობილ ხედვას ისტორიის დასასრულის შემდეგ, რომელიც მარქსმა და ენგელსმა წაუძღვარეს *გერმანულ იდეოლოგიას*, და რომლის თანახმადაც ნებისმიერს შეუძლია იყოს ფერმერი, ინადიროს, ითევზაოს, წეროს ლიტერატურული კრიტიკა, მიუხედავად იმისა, არის თუ არა ის ფერმერი, მონადირე, მეთევზე თუ კრიტიკოსი. ამ თვალსაზრისის გვერდით მე შემიძლია დავაყენო ფილოსოფიური არგუმენტაციის ჭეშმარიტი ნიმუში, და ესაა რაიმე განსაკუთრებულ კუთვნილებაზე, თვისებაზე უარის თქმა, რასაც ჟანდბოლ სარტრი ჭეშმარიტად ადამიანად ყოფნას უწოდებს. ეს შეუსაბამოა იმასთან, რასაც სარტრი *mauvaise foi*-ს (ცუდი ბედი), ეძახის, ანუ საკუთარი თავის ობიექტად გააზრებასთან, და აქედან გამომდინარე ვთქვათ, ოფიციალის მიერ თავისთავის ოფიციალთან იდენტიფიცირებასთან, ან ქაღისა ქაღთან. ის, რომ სარტრისეული თავისუფლების ამ იდეალით არც ისე ადვილია ცხოვრება, ჩემი აზრით დაადასტურა როგორც იდენტობის ძიებამ, რაც ჩვენი დროის პოპულარული ფსიქოლოგიის ნაწილია, ისე ადამიანების მიერ საკუთარი თავის იმ ჯგუფის მიერ შთანთქმის სურვილმა, რომელსაც ისინი განეკუთვნებიან. ასეა მულტიკულტურალიზმის პოლიტიკურ ფსიქოლოგიაშიც, ფემინიზმის გარკვეულ ფორმებსა თუ „Queer“<sup>1</sup>

1 Queer ზოგადი ტერმინია სექსუალური და გენდერული უმცირესობებისთვის. გერმანული სიტყვა (Queer), და პირდაპირი მნიშვნელობით ნიშნავს „უცნაურს“, „იშვიათს“, „უჩვეულოს“. ტერმინი სექსუალურ/გენდერულ კონტექსტში პირველად გამოიყენეს 1990-იან წლებში როგორც ანტი-გეი ეპითეტი. ამიტომ ლგბტ-ს ზოგი წარმომადგენელი მას შეურაცხმყოფლად და სიძულვილის ენის ფორმად მიიჩნევს. თუმცა მეორე ნაწილი მას პოლიტიკურ რადიკალიზმს უკავშირებს - ნ. ყ.

იდეოლოგიაში. ყველაფერი ეს ზემოთ აღნიშნულის სხვადასხვა ნაწილებია. მაგრამ, ამავე დროს მუსტადაც რომ პოსტდისტორიული მომენტის ნიშანია, რამდენადაც იდენტობას თავის თავზე იღებს ის, ვინც საბოლოო ჯამში დაშორებულია თავის სამიზნეს – ის, ვინც გარემოებათა სარტრისეული განლაგების მიხედვით, არ არის ის, ვინც არის და არის ის, ვინც არ არის. შტეტელის<sup>1</sup> ებრაელები ის იყვნენ, რაც იყვნენ, არ სჭირდებოდათ რა იდენტობის დაფუძნება.

ტერმინი პოპ არტი ლოურენს ელოვეიმ დანერგა. ის ჩემი უშუალო წინამორბედი ხელოვნების კრიტიკოსი იყო უურნალში The Nation. მიუხედავად იმისა, რომ ჩემი აზრით, ეს სახელწოდება მიმდინარეობის მხოლოდ გარკვეულ ზედაპირულ თვისებებს მოიცავს, ის არ იყო ცუდი აღმნიშვნელი მისდამი უპატივცემულობის თვალსაზრისით. მისი ხმა ჰგავდა ბუშტის გასკდომისას ჰაერის უეცარი ხმაურით გამოშვებას. „ჩვენ აღმოვაჩინეთ“, წერდა ელოვეი:

რომ ჩვენ გვექონია ადგილობრივი კულტურა, რომელიც გადარჩა იმ ყოველგვარი განსაკუთრებული ინტერესებისა და გამოვლილებების მიღმა, რომელიც ნებისმიერი ჩვენთაგანს შეიძლება დაჰქონდა ხელოვნებაში, არქიტექტურაში, დიზაინსა თუ ხელოვნების კრიტიკაში. შეხების არე მასიურად წარმოებული ურბანული კულტურა იყო: კინო, რეკლამა, ფანტასტიკა, პოპ მუსიკა. [ყველა შენიშნავს, რომ დღეს ეს წარმოადგენს გამოცემა ArtForum–ის ყოველი ნომრის სტანდარტული მენუს]. ინტელექტუალთა უმეტესობაში არ იგრძნობოდა კომერციული კულტურის სტანდარტის მიუღებლობა. პირიქით, ის მიიღეს როგორც ფაქტი, დეტალურად განიხილავდნენ და ენთუზიამით იყენებდნენ რა მას. ჩვენი დისკუსიების ერთი შედეგი ის იყო, რომ პოპ კულტურა გამოვიტანეთ „ესკაპიზმის“, „წმინდა გართობისა“ და „რელაქსაციის“ სამყაროდან და მოვექცეთ მას როგორც სერიოზულ ხელოვნებას. (9)

მე მართლაც ვფიქრობ, რომ ამ დისკუსიებმა პოპ არტის აღიარების გეზი განსაზღვრა, მაგრამ მინდა მისი რამდენიმე განმასხვავებელი თავისებურება გამოვკვეთო. არსებობს განსხვავება პოპისა მაღალ ხელოვნება-ში, პოპისა, როგორც მაღალი ხელოვნების და პოპ არტისა, როგორც ასეთისა. პოპ არტის წინამორბედების კვლევისას ჩვენ ეს აუცილებლად უნდა გავითვალისწინოთ. მამრევლის მიერ ზოგიერთ კოლაჟში გაღუაზის სიგარეტის კოლოფების, ხოლო ჰოკნის და ჰოპერის ფერწერაში კი, რომელიც თავისთავად შორს იყო პოპ არტისგან, რეკლამების სამყაროდან ამოღებული ელემენტების გამოყენება – ესაა პოპი მაღალ ხელოვნება-ში. პოპულარული ხელოვნებისადმი როგორც სერიოზული ხელოვნებისადმი მოპყრობა არის ის, რასაც სინამდვილეში ელოვეი აღწერს: „მე გამოვიყენე ტერმინი, და ასევე ‘პოპ კულტურაც, მასმედიის პროდუქციასთან და არა იმ ხელოვნების ნამუშევრებთან მიმართებით, რომლებიც პოპულარულ კულტურას ახშობენ“. (10) პოპ არტს როგორც ასეთს, მე ემბლემების პოპულარული კულტურიდან მაღალ ხელოვნებაში გარდაქმნად განვსაზღვრავ. ის, ისევე როგორც სოციალისტური რეალისტური ხელოვნება, საჭიროებს ლოგოს ხელახალ შექმნას, ან ქემფელის სუპის ქილის იმ ჭემმარითი ფერწერის საგნად გადაქცევას, რომელიც კომერციულ ხელოვნებას იყენებს როგორც ფერწერის სტილს. პოპ არტი ასეთი საინტერესო თავისი გარდასახვის უნარის გამო იყო. უამრავი მოყვარული მოეპყრობოდა მერლინ მონროს ისევე, როგორც სცენისა და ოპერის ვარსკვლავებს უპყრობიან. ვორჰოლმა ის ხატად გარდასახა, ოქროს ფონზე განათავსა რა მისი მშვენიერი სახე. პოპ არტი, როგორც ასეთი, სავსებით ამერიკული მიღწევა იყო და ვფიქრობ, რომ სწორედ გარდასახვა იყო მისი

1 ქალაქი. (სამხრეთ გერმანიაში იხმარება ფორმა „Städte/Städte“, ანუ „პატარა ქალაქი“). პატარა ქალაქი ებრაელთა დიდი და მჭიდრო დასახლებით ცენტრალურ და აღმოსავლეთ ევროპაში მათ დარბევამდე და პოლოკოსტამდე. ეს პატარა ქალაქები ძირითადად მდებარეობდა რუსეთის იმპერიაში, პოლონეთში, რუმინეთში. შტეტელის კულტურის კონცეფტი გამოიყენება მე-19 საუკუნის აღმოსავლეთ ევროპის ებრაელთა ტრადიციული ცხოვრების წესის, სტაბილური და უცვლელი ყოფის გამოახატავად. პოლოკოსტის მერე შტეტელის უმრავლესობა გაქრა. - ნ. ყ.

ის ძირითადი მიზანდასახულება, რამაც ის საზღვარგარეთ ასეთ მავნებლად აქცია. გარდასახვა-ფერისცვალეობა რელიგიური კონცეფტია. ის ნიშნავს უბრალოს თაყვანისცემას. მისი საწყისი მნიშვნელობა, წმ. მათეს სახარებაში, ადამიანის, ვითარცა ღმერთის თაყვანისცემაა. მე ვეცადე ეს იდეა ხელოვნებაზე ჩემი პირველი წიგნის სათაურში გადმომეცა. ეს სათაური, *ბანალურის გარდასახვა*, კათოლიკე მწერლის, მიურელ სპარკის რომანის სათაურიდან მივითვისე. ახლა მგონია, რომ პოპის უზარმაზარი პოპულარობის მიზეზი იმაშიცაა, რომ მის მიერ საგნების ან საგანთა ტიპების გარდასახვა, უმრავლესობისათვის მათი მაღალი ხელოვნების ნიმუშის სტატუსამდე აყვანას ნიშნავდა.

ერვინ პანოფსკიმ დაასაბუთა კულტურის მრავალ გამოვლინებაში არსებული გარკვეული ერთიანობა, საერთო იერი, რომელიც გაკლენას ახდენს, მაგალითად ფილოსოფიასა და ფერწერაზე. პოზიტივისტურად იოლია ამგვარი შეხედულებისადმი სკეპტიკური იყო, მაგრამ მე ვფიქრობ, რომ პანოფსკის საფუძვლიანი ალლო მეოცე საუკუნის შუა პერიოდის ვიზუალური ხელოვნების და ფილოსოფიის მდგომარეობის შესახებ, გარკვეულწილად დადასტურდა. ზევით ამაზე მხოლოდ მცირეოდენი კომენტარი გავაკეთე, და ამიტომ მინდა აქ პოპის ფილოსოფიური ანალოგია უფრო ფართოდ მოვხაზო. ეს ისაა, რითიც მე ვცხოვრობდი, და რისიც, გარკვეულ ფარგლებში, მკეროდა.

მეორე მსოფლიო ომის შემდგომ გავრცელებული ფილოსოფია, ყოველ შემთხვევაში ინგლისურენოვან სამყაროში, ერთგვარად დაუდევრად აღინიშნებოდა როგორც „ანალიტიკური ფილოსოფია“. ის ენასთან დაკავშირებით მნიშვნელოვნად განსხვავებული შეხედულებებიდან გამომდინარე, გაყოფილი იყო ორ შტოდ, თითოეული კი მომდინარეობდა ლუდვიგ ვიტგენშტაინის სხვადასხვა ეტაპების ნააზრევადან. თუმცა, რაც უნდა განსხვავებულნი ყოფილიყვნენ, ანალიტიკური ფილოსოფიის ეს ორივე მეთოდი იზიარებდა შეხედულებას, რომ ტრადიციულად გაგებული ფილოსოფია, და განსაკუთრებით კი მისი ის ნაწილი, რომელიც ცნობილია როგორც მეტაფიზიკა, ინტელექტუალურად საეჭვო ან სულაც ფიქტიური იყო, და რომ ანალიტიკური ფილოსოფიის ორივე შტოს ნეგატიური ამოცანა მეტაფიზიკის უაზრობისა და სიცარიელის გამოვლენა და დემონსტრირება იყო. ერთ-ერთი განშტოება შთაგონებული იყო ფორმალური ლოგიკით და ეძღვნებოდა ენის რაციონალურ რეკონსტრუქციას – ენის მყარ საძირკველზე აღდგენას, რაც თავად განსაზღვრეს როგორც პირდაპირი სენსორული გამოცდილება (ან დაკვირვება), ამით გზა აღარ დაუტოვებს რა მეტაფიზიკას, – რომელიც გამოცდილებას არ ეყრდნობოდა, – რათა მას თავისი კონკრეტული ხრწნის გადამდები სენით არ დაევადა სისტემა. მეტაფიზიკა იყო უაზრობა, რადგან ის რადიკალურად განზე იდგა გამოცდილებისაგან თუ დაკვირვებისაგან.

მეორე განშტოება კი ფიქრობდა, რომ ენა რეკონსტრუქციას დიდად არ საჭიროებდა, რამდენადაც ის სწორად მოიხმარებოდა: „ფილოსოფია იწყება მაშინ, როცა ენა ისვენებს“, ამბობს ვიტგენშტაინი მისი გარდაცვალების შემდეგ გამოქვეყნებულ შედეგში, *ფილოსოფიური გამოკვლევები*. ანალიტიკური ფილოსოფიის ორივე შტო მჭიდრო ბმაში იყო როგორც ადამიანთა ერთობლივი გამოცდილების უკიდურეს საწყის დონესთან, ასევე ჩვეულებრივ დისკურსთან, რომელსაც ყველა შეიძლება დაეუფლოს. ეს იყო ფილოსოფია, რომელიც სინამდვილეში ყველამ ყოველთვის იცის.

რალფ პერიოდში ჯ. ლ. ოსტინი ოქსფორდში ყოველდღიური ენის ფილოსოფიის სკოლის ხელმძღვანელი იყო. აქ მომყავს მისი ერთი გამონათქვამი, რომელიც ეყრდნობა ჩემს მოსაზრებებს: ის რალფ კრედოს მსგავსია:

ჩვენი ყოველდღიური სიტყვების მარაგი განასახიერებს ყველა იმ განსხვავებებს, რაც კი ადამიანებმა გამოხატვის ღირსად ჩათვალეს და იმ კავშირებს, რომელთა დამყარებაც თაობებმა აუ-

ცილებლობად მიიჩნევა: რასაკვირველია, მსგავსი მარაგი უფრო რიცხვმრავალიც იყო და უფრო აზრიანიც, რამდენადაც ყველაზე ჯეროვნებმა და მარჯვემ გადარჩინეს ხანგრძლივ გამოცდას გაუძლეს, ყოველ შემთხვევაში იმ ჩვეულებრივი და გონივრული პრაქტიკული გამოცენების თვალსაზრისით, რომელსაც ნებისმიერი ჩვენთაგანი, მე ან თქვენ, შუადღისას სავარძელში მკდომარენი, ვერც კი მოვიფიქრებდით. (11)

მე ვფიქრობ, რომ პოპ არტიც იმ ხელოვნებად გარდაისახება, რომელიც ჩვენ ყველამ ვიცით: ერთობლივი კულტურული გამოცდილების ობიექტებად და ხატებად, ისტორიის მიმდინარე მომენტის კოლექტიური მესხიერების ერთობლივ მარაგად. აბსტრაქტულ ექსპრესიონიზმს, ამის საპირისპიროდ, საქმე ჰქონდა დაფარულ პროცესებთან და სიურრეალისტურ წანამძღვრებს ეფუძნებოდა. მის შემქმნელებს შამანებად ყოფნა და დასაბამიერ ძალებთან კავშირის ქონა უნდოდათ. ის აბსოლუტურად მეტაფიზიკური იყო, მაშინ როდესაც პოპმა სრულიად ჩვეულებრივი ცხოვრების სრულიად ჩვეულებრივ საგნებს გაუთქვა სახელი: პოპ-კორსი, სუპის ქილებს, სასაბუნების, კინოვარსკვლავებს, კომიქსებს. გარდასახვის პროცესით მან მათ თითქმის ტრანსცენდენტური იერი მიანიჭა. 1960-იანები რაღაცას ხსნიან, უნდა ახსნას, თუ რატომ გადაიქცნენ ყოველდღიური სამყაროს ჩვეულებრივი საგნები ასე უცნაოდ ხელოვნებისა და ფილოსოფიის არსად. აბსტრაქტული ექსპრესიონიზმი აბუჩად იგდებდა იმ სამყაროს, რომელსაც პოპ არტი განადიდებდა. ანალიტიკური ფილოსოფია გრძნობდა, რომ ტრადიციული ფილოსოფია, შემეცნების შესაძლებლობების რადიკალურად მცდარად გაგების გამო, დასასრულს მიუახლოვდა. რთულია იმის თქმა, თუ ამიერიდან, თავისი დასასრულის შემდეგ, რა უნდა ეკეთებინა ფილოსოფიას. მაგრამ ალბათ რაღაც სასარგებლო და უშუალოდ ხალხს უნდა მომსახურებოდა. როგორც აღვნიშნე, პოპ არტი ხელოვნების დასასრულს ნიშნავდა, თუმცა რთულია იმის თქმაც, თუ რა უნდა ეკეთებინათ არტისტებს ამის მერე. მაგრამ. ყოველ შემთხვევაში. მასში იყო შესაძლებლობა, რომ ხელოვნებაც კაცობრიობის უშუალო სამსახურში ჩამდგარიყო. კულტურის ორივე სახე ლიბერაციონისტული იყო – ვიტგენშტაინი საუბრობდა იმაზე, თუ როგორ ეჩვენებინა ბუზისთვის ბუზსაჭერიდან თავის დაღწევის გზა. შემდეგ კი ბუზის გადასაწყვეტი იყო, საით გაფრენილიყო და რა ეკეთებინა, მანამ, სანამ მომავალში ბუზსაჭერი მას ისევ დაიჭერდა.

რასაკვირველია ცდუნებაა, მეოცე საუკუნის შუა ხანების ხელოვნება და ფილოსოფია რეაქტიულად წარმოვიდგინოთ – საწინააღმდეგო რეაქციად. მაგალითად, ლიხტენშტაინთან აბსტრაქტული ექსპრესიონიზმის პრეტენზიების რაღაც დონით დაცივნაცაა. მაგრამ, მე ვფიქრობ, რომ ორივე მიმდინარეობა ნამდვილად ახალ დონეზე იმყოფებოდა, რამდენადაც ისინი მათ წინარე ფილოსოფიასა და ხელოვნებას როგორც მთლიანობებს, ისე აღიქვამდნენ. ანალიტიკურმა ფილოსოფიამ საკუთარი თავი მთელ ფილოსოფიას დაუპირისპირა. დაწყებული პლატონიდან ვიდრე ჰაიდეგერამდე. პოპმაც თავისი თავი ხელოვნებას როგორც მთლიანობას, რეალური ცხოვრების სასარგებლოდ დაუპირისპირა. მაგრამ გარდა ამისა, ვფიქრობ, რომ ორივე მათგანმა იმ მომენტში ადამიანური ფსიქოლოგიის რაღაც ძალიან ღრმას უპასუხა, რამაც ისინი ამერიკის ფარგლებს გარეთ გაიყვანა. მათ უპასუხეს ერთგვარ უნივერსალურ შეგრძნებას, იმას, რომ ადამიანებს უნდოდათ თავიანთი ცხოვრებათა დამტკბარიყვნენ ახლა და იქ სადაც არიან, და არა რაიმე სხვა, განსხვავებულ სიბრტყეში, სხვა სამყაროში თუ ისტორიის სადღაც უფრო მოგვიანო საფეხურზე, რომლისთვისაც აწყო შესაძლებელი იყო. მათ არ უნდოდათ არც დაყოვნება და არც მსხვერპლის გაღება, და ამიტომაც შავკანიანთა და ქალთა მოძრაობები ასე ჩქარობდნენ, და ამიტომაც საბჭოთა კავშირში შეწყვიტეს კიდევ შორეული უტოპიის გმირების განდიდება. აღარავის უნდოდა დალოდებოდა ზეცაში მოხვედრის შემდეგ დაკიდობას, ან გაეხარა მომავლის სოციალისტური უტოპიის უკლასო საზოგადოების წევრობის გამო. სამყაროში მართლდ დარჩენილმა პოპმა გააცნობიერა, რომ

ცხოვრება იმდენად კარგი იქნებოდა, რამდენადაც ამას ადამიანი მოისურვებდა. ნებისმიერი არსებული სოციალური პროგრამაც შეიძლებოდა ამასთან შესაბამისობაში მოსულიყო. „ჩვენ აღარ გვინდა ახალი გმირი“, – წერს ბარბარა კრიუგერი თავის ერთ-ერთ პოსტერებზე, ორი სიტყვით გადმოსცემს რა იმას, რის გაკეთებასაც კომარტი და მელამიდი ლამობდნენ სოც არტში. ტელევიზორით დანახულმა სხვა ადამიანების მიერ ყოველდღიური ცხოვრებით საიმოვნებამ გამოიწვია ბერლინის კედელის ნგრევა 1989 წელს.

წარმომადგენლობითი პალატის სპიკერს, ნიუთ გინგრიჩს, თავის წიგნში *ამერიკის განახლებისთვის*<sup>1</sup> ისტორიის ჩემგან განსხვავებული გაგება არ აქვს. თუმცა კი ზუსტ წელს არც აქვს მნიშვნელობა, მაგრამ მისი აზრით, 1965 წელი საკვანძო იყო: მისი აზრით ის, რაც 1965 წელს მოხდა, იყო „კულტურული ელიტის მიერ გათვლილი ძალისხმევა, მოეხდინათ ამ ცივილიზაციის დისკრედიტირება და ის უპასუხისმგებლო კულტურით შეეცვალათ“. (12) მე ვერ დავიჯერებ, რომ ეს გათვლილი მცდელობა იყო, და არც ის მჯერა, რომ ხელოვანებსა და ფილოსოფოსებს უნდა მოეხდინათ რევოლუცია, რომელიც პირიქით, განმარტავს ხელოვნებასა და ფილოსოფიას. საზოგადოების ქსოვილმა უდიდესი ცვლილება განიცადა, განთავისუფლების მოთხოვნები, რომელიც ჯერ არც დასრულებულა. ადამიანებმა გადაწყვიტეს, რომ მათ სურდათ მშვიდობიანად ეცლიათ მათთვის „მოეპოვებინათ ბედნიერება“, რომელიც ჩვენი ქვეყნის უფლებრივი დოკუმენტების თანახმად, ადამიანის ფუნდამენტურ უფლებათა ჩამონათვალშია შეტანილი. ეს სულაც არ ნიშნავს, რომ ამისკენ მოწოდებული მოსახლეობა შეურიგდება ცხოვრების ადრინდელ ფორმებს, რამდენად ნოსტალგიურიც არ უნდა იყოს ზოგიერთი კანონისა და მის მიერ განსაზღვრული წესრიგის მიმართ. და სადავოც კია სურვილი, მთავრობამ თავი დაგანებოს, რადგან ის, შეიძლება, გინგრიჩის რეპრეზენტაციული წესრიგის მბრძანებლური ფორმების ნაწილადაც კი იყოს აღქმული.

მე მსურდა პოპ არტი უფრო ფართო კონტექსტში მომექცია, და არა შემთხვევითი გავლენისა და იკონოგრაფიული ინოვაციის ჩვეულებრივი ხელოვნების ისტორიის კონტექსტებში. ჩემი აზრით პოპი არ იყო მხოლოდ მიმდინარეობა, რომელიც მოჰყვა რაღაც მიმდინარეობას და მერე თავად შეიცვალა სხვით. ეს კატაკლიზმური მომენტი იყო, ღრმა სოციალური და პოლიტიკური ძვრების მანიშნებელი, რომელმაც ხელოვნების კონცეფტში ძირეულ ფილოსოფიურ ტრანსფორმაციებს მიაღწია. მან მართლაც დაადასტურა მეოცე საუკუნე, რომელიც ძალიან დიდხანს – სამოცდაოთხი წელი – მეცხრამეტე საუკუნის მინდორში ჭკნებოდა, როგორც ეს ჩვენ *Vergangene Zukunft*–ში შეგვიძლია დავინახოთ და რითიც დავიწყე კიდევ მეცხრამეტე საუკუნის საშინელმა იდეებმა ერთმანეთის მიყოლებით ამოწურა თავი, თუმცა კი ამ დროის ბევრი რეპრესიული ინსტიტუტი შემორჩა. როგორი იქნება მეოცე საუკუნე რაკი ერთხელაც ამ გზას დაადგა? მე ვისურვებდი მენახა ბარბარა კრიუგერის ნამუშევარი, რომელიც იტყვის, „ჩვენ არ გვჭირდება ახალი ნარატივი“.

ხელოვნების იმ უფართოესი კონტექსტით ხედვას, როგორცაც კი მოვახერხებთ, ერთი შესაძლო უპირატესობა აქვს, ყოველ შემთხვევაში მოცემულ შემთხვევაში მაინც; ის დაგვეხმარება დიუშანის რედიმედიისა და ვორპოლის *Brillo Box* –ს შორის განსხვავების მოძიების ვიწრო პრობლემის გადაჭრაში. დამოუკიდებლად იმისა, თუ რას მიაღწია დიუშანმა, ის არ განადიდებდა ბანალურს. ის ალბათ ამცირებდა ესთეტიკას და იკვლევდა ხელოვნების საზღვრებს. მართლაც, ისტორიაში მანამდე მსგავსი არავის არაფერი გაუკეთებია. დიუშანსა და პოპს შორის არსებული გარეგნული მსგავსება, პოპის ერთდერთი მიღწევაა, რაც ჩვენ გვეხმარება ყველაფერი გამჭოლად დავინახოთ. ეს მსგავსება კი ნაკლებად საკვირველია, ვიდრე ის, რომლებიც *Brillo Box* –სა და ჩვეულებრივ მუყაოს ბრილოს ყუთს შორის არსე-

<sup>1</sup> *To Renew America* (ინგლ.) – 6. ყ.

ბოზს. ასევე, ნაკლებად რთულია იმის დადგენა, თუ რა განასხვავებს დიუმანსა და ვორჰოლს ერთმანეთისაგან ვიდრე იმისა, თუ რა განსხვავებაა ხელოვნებასა და რეალობას შორის. პოპი, თავისი ღრმა კულტურულ მნიშვნელობით, იმის დანახვაში გვებმარება, თუ რამდენად განსხვავებული იყო მისი მიზნები იმისგან, რაც დიუმანს ამოძრავებდა ნახევარი საუკუნით ადრე.

### შენიშვნები

1. Thomas Eakins ციტირებული Lloyd Goodrich. *Thomas Eakins: his life and work*. New York, Whitney Museum of American Art, 1933,
2. Gail Levin. *Edward Hopper. An Intimate Biography*. Alfred A. Knopf 1995.
3. *Ibid.*,252
4. *Ibid.*,469
5. *Ibid.*,567
6. Willem de Kooning: *Paintings*. Washington, DC: National Gallery of Art, 1994.131
7. Gail Levin. *Edward Hopper. An Intimate Biography*. Alfred A. Knopf 1995.549
8. Arthur C. Danto. *The Art world*, *Journal of Philosophy* 61. 1964
9. Lawrence Alloway. *Development of British Pop*. published in Lucy R. Lippard. *Pop Art*. London, Thames and Hudson.1985
10. *Ibid.*,27
11. J. L. Austin. *A Plea for Excuses*. Oxford University Press, 1961.130.
12. Newt Gingrich. *To Renew America*. New York: Arpercollins. 1995

ეჟენ მ. კაიდენის ნაციონალური უნივერსიტეტის სტამბის პრემიით დაჯილდოებული

### ხელოვნების დასასრულის შემდეგ

თანამედროვე ხელოვნება და ისტორიის მიჯნა  
არტურ კ. დანტო

ათწლეულზე მეტია, რაც არტურ დანტომ გამოაცხადა, რომ სამოციან წლებში ხელოვნება დასრულდა. *ხელოვნების დასასრულის შემდეგ* წარმოადგენს მისი შორსმჭვრეტელი თვალსაზრისის პირველ სრულ-მოცულობიან ხელახალ ფორმულირებას, ათვალსაჩინოებს რა თუ როგორ უკანდაუხეველად გადაუხვია ხელოვნებამ იმ ნარატიული კურსიდან, რომელიც მას აქამდე განსაზღვრავდა. დანტო ფოკუსირდება ხელოვნების კრიტიციზმის ფილოსოფიაზე, რომელიც დაკავშირებულია თანამედროვე ხელოვნების ალბათ ყველაზე განსაცვიფრებელ თვისებაზე: რომ ყველაფერი შესაძლებელია

„ის ყოველმხრივ ნათელი და პირდაპირია: ბოლოს და ბოლოს ის არაჩვეულებრივად კრისტალურია. ... დღეს მე არ ვიცი არც ერთი ასეთი სასარგებლო წიგნი“

--- მიშელ პაკენჰემი, *Baltimore Sun*

„არის დანტო დაღვრემილი ხელოვნების დასასრულის გამო? სრულებითაც არა ... დანტო არაფერია, რომ არა მისი სიხალისე გამოწვეული თანამედროვე ხელოვნების სამყაროს პერსპექტივით, როცა ყველაფერი შესაძლებელია.“

--- როჯერ კოუპლენდი, *Wilson Quarterly*

„ამგვარი კრიტიკული ნაშრომების საჭიროება - განსწავლული, შორსმჭვრეტელი და განახლებისთვის ფართე ჰორიზონტის მქონე - ალბათ უდიდესია, რაც კი აქამდე ყოფილა.“

--- *Publishers Weekly*

არტურ კ. დანტო, ფილოსოფიის ჯონსონიანელი პროფესორი ემერიტუსი კოლუმბიის უნივერსიტეტში, ხელოვნების კრიტიკოსი *The National*-თვის. მისი წიგნებია: *ბანალურის გარდასახვა, განსახიერებელი მნიშვნელობები, ბრილოს ყუთის მიღმა და შეჯახება და რეფლექსიები*. არის ნაციონალური წიგნის კრიტიკოსთა წიგნის წრის პრიზის მფლობელი კრიტიციზმში

ა. ვ. მელიონის ლექციები სახვით ხელოვნებაში  
ბოლინგენის სერია XXXV: 44

## ფერწერა, პოლიტიკა და პოსტ-ისტორიული ხელოვნება

კლემენტ გრინბერგი წუხდა, რომ ბოლო ოცდაათი წლის განმავლობაში ხელოვნებაში არაფერი მოხდარა და ხელოვნებას, მთელი თავისი ისტორიის მანძილზე, ასე წელა არასდროს უვლია. თუმცა, ცნება ხელოვნების გადაადგილებისა, თავად გაქრა ხელოვნების სამყაროდან. ჩვენ ახლა ვცხოვრობთ დროში, რომელსაც მე „პოსტ-ისტორიულს“ ვუწოდებ“. გრინბერგმა გაიზიარა ისტორიის განვითარების პროგრესული ხედვა, რომელიც, მინიმუმ ვაზარის დროიდან, ნამდვილად წარმოადგენდა ხელოვნების პროგრესის ნარატივს, რომელშიც ყველაფერი ხორციელდებოდა ხელოვნების მიზნებისთვის. მართალია, მოდერნიზმმა შეცვალა მიზნები, მაგრამ გრინბერგის მიერ შემოთავაზებული დიდი ნარატივი, კვლავ პროგრესული რჩებოდა და 1964 წელს, მან ფერადი ველის აბსტრაქცია ჩათვალა ფერწერის შემდგომ საფეხურად. მაგრამ გამოჩნდა – პოპი! – ხელოვნების ისტორიის მატარებელი რელსებიდან გადავიდა და ოცდაათი წლის მანძილზე შეკეთებას ელოდა. როცა 1992 წლის აგვისტოს ერთ დღეს, მას ჰკითხეს, ჰქონდა თუ არა რაიმე იმედი, უპასუხა, რომ უკვე დიდი ხანია, რაც ვულს ოლიგის თვლიდა საუკეთესო ფერწერად. იგულისხმებოდა, რომ ეს იყო ფერწერა, რომელსაც საბოლოოდ უნდა გადაერჩინა ხელოვნება, თავის რელსებზე დაებრუნებინა მატარებელი და მომდევნო სადგურისკენ წაეყვანა. ჩვენ კი გვეცოდინებოდა რომ მისული ვიქნებოდით მხოლოდ მაშინ, როცა მივალწევდით მოდერნიზმის უდიდეს პროგრესულ წარმატებას.

როგორც ვხედავთ, ხელოვნების გადაადგილება კი არ შეწყვეტილა, არამედ მან თავისი გზის საბოლოო წერტილს მიაღწია და გადაინაცვლა ცნობიერების სხვა სიბრტყეში. ეს უნდა ყოფილიყო ფილოსოფიის სიბრტყე, რომელიც მისი ბუნებიდან გამომდინარე, უშვებს პროგრესულად განვითარებად ნარატივს, რომელიც იდეალურად უთავსდება ხელოვნების ფილოსოფიურად განსაზღვრას. პოსტ ისტორიულ ფაზაში უამრავი მიმართულებაა ხელოვნების საკეთებლად, რაც გულისხმობს, რომ აღარ არსებობს ერთი, თუნდაც, ისტორიული თვალსაზრისით სხვებზე მეტად პრივილეგირებული მიმართულება. მართალია, ფერწერა უკვე აღარ იყო ისტორიული განვითარების მთავარი წამყვანი ძალა, მაგრამ რჩებოდა ერთადერთად მედიუმების და პრაქტიკების უსაზღვრო დანაწევრებებში. მათ განსაზღვრეს ხელოვნების სამყარო თავისი : პერფორმანსით, ვიდეოთი, კომპიუტერთა და შერეული მედიების სხვადასხვა მოდულაციებით. ასევე, წარსულში ხელობად მოხსენიებული ხელოვნების დარგებით, რომ აღარაფერი ვთქვათ, ლენდ არტზე, ბოდი არტსა და კიდევ იმაზე, რასაც მე ვუწოდებდი „ობიექტის არტს“. ფერწერა რომ „წამყვანი“ აღარ იყო, ეს სულაც არ ნიშნავდა, რომ სხვა რალაცამ გაიმარჯვა მასზე. როგორც კი ფერწერიდან, ან თუნდაც ქანდაკებიდან ვიზუალური ხელოვნების რომელიმე სხვა სექტორისკენ გადავინაცვლებთ, დავინახავთ, რომ მათ არ გააჩნიათ პროგრესული განვითარების ის შესაძლებლობა, რაც ფერწერას ჰქონდა. ფერწერა, საუკუნეების მანძილზე, ვერ წარმოადგენდა სამყაროს ადექვატურად გამოხატვის საშუალებას, ხოლო შემდეგ კი-მოდერნისტულ ფაზაში, ამ საშუალების სუფთა სახით მიღწევას. საბოლოო ფაზას - ფილოსოფიურ ფაზას, კი ახლა უნდა ებოვა თავისი შესატყვისი განსაზღვრება, მაგრამ ვაცხადებ, რომ ეს უფრო ფილოსოფიური ამოცანაა, ვიდრე არტისტული. თითქოს, დიდი მდინარე თავად დაიქსაქსა უამრავ შენაკადებად, გრინბერგმა ყველა ეს შენაკადი ერთი და

იგივე თემის ვარიაციებად ჩათვალა და უწოდა – „ახლებური ხელოვნება“ .

პანოფსკი, თავის საუცხოო ესეში , „სტილი და მედიუმი მოძრავ სურათებში, კიტონის 1924 წლის „ნავიგატორსა“ (1924) და ეიზენშტეინის 1925 წლის „კავშნოსანი პოტიომკინზე“ წერს შემდეგს:

ევოლუცია წყვეტილი დასაწყისიდან დიდებულ კულმინაციამდე, გვთავაზობს ახალი არტისტული მედიუმის მომზადოვებელ სპექტაკლს, რაზეც ვერ იტყოდით, რომ მოზაიკის განვითარებას არ ჰგავს. იგი დაიწყო ილუზიონისტური, ჟანრული სურათების უფრო მყარ მასალაში გადატანით და კულმინაციას მიაღწია რავენას ინვალმკალიშიში. ან შეიძლება დაიწყო წიგნის მარტივი და კარგად შესრულებული ფერადი ნახატებით და დიურერის წმინდა „გრაფიკული“ სტილით დაგვირგვინდა.

და მაინც საინტერესოა იმის გაგება, თუ ისტორიული განვითარების „არის“ როგორ გარდაიქმნება მედიუმის კრიტიციზმის – „უნდა იყოს“ -ში. მოდერნისტულმა იდეამ, რომ ხელოვნება გამოიხატება მედიუმის არსობრივი თვისებებისადმი ერთგულებაში, წამოაყენა განსაკუთრებით ძლიერი კრიტიკული პოზიცია ფერწერისგან განსხვავებული ხელოვნებების მიმართ. ამგვარად, როცა ვიდეომ დაიწყო წარმოჩენა, როგორც ხელოვნების ფორმამ, მან განავითარა პურისტული კრიტიკული აჯენდა. მათში ნამუშევრები მკაცრად იყო გაკრიტიკებული იმის გამო, რომ ისინი საკმარისად არ წარმოადგენდნენ „ვიდეოს.“ ხელოვნები შლიდნენ თავიანთი ფილმებიდან, თუ ფირებიდან ყველაფერს, რაც არ იყო არსებითად დამახასიათებელი ვიდეოსთვის. იგივე ნიშნით ხასიათდებოდნენ ხელობებიც. განსაკუთრებით კი - მეორე მსოფლო ომის შემდგომი პერიოდის სტუდიის ავეჯის დიზაინერთა ე.წ. პირველი თაობა. ისინი ცდილობდნენ, აქცენტი გაეკეთებინათ ისეთ მასალაზე, რომელიც თავად უნდა ყოფილიყო მეტყველი. მაგალითად, ხისგან დამზადებულ ნამუშევრებში იმ სადურგლო რეპერტუარის თემატიზაცია მოეხდინათ, რაც ხეზე მომუშავეს, ხელოსნად აქცევდა. როცა ეს, უკვე, აღარ იყო მნიშვნელოვანი, ხელოსნებმა შეწყვიტეს სიწმინდებზე ზრუნვა და შეტევაზეც კი გადავიდნენ მის წინააღმდეგ, მაგალითად, როგორც ეს მოხდა გარი ნოქს ბენეტის სახელგანთქმული ნამუშევრის შემთხვევაში. მან საპრიზო ნამუშევარი ზედმიწევნით სრულყოფილად დაამზადა თავისი გადაბმული დეტალებითა და დამუშავებული ზედაპირით, შემდეგ მას დაატედა ლურსმანი, გადaluნა ის და დატოვა ჩაქუჩის ნაკვალევი. ასევე, დაიწყეს ნებისმიერი საშუალებების გამოყენება გამომსახველობითი მიზნებისთვის. ზოგჯერ, მიმართავდნენ ფერწერის ილუზიონისტურ ტექნიკასაც, მაგალითად, როგორც ეს მოხდა ჯონ სედერკვისტის გონიერულსა და მომხიბლავ კაბინეტებში. გრინბერგისეული პარადიგმის გავლენა ამკარად დასუსტდა. პოსტმოდერნიზმს, პოსტ-ისტორიულ მომენტში აღმოცენებულ სტილს, ზოგადადად ახასიათებდა გულგრილობა სიწმინდის იმ ტიპისადმი, რომელიც გრინბერგმა ისტორიული განვითარების მიზნად ჩათვალა. როცა ამგვარი მიზანი უკვე აღარ არსებობდა, თვით ფერწერისთვისაც კი დასრულდა მოდერნიზმის ნარატივებიც.

თუმცა, გრინბერგისეული ხედვის ძალის გამოცდა არსად ისე კარგად არ მოხდარა, როგორც თვით ფერწერის რადიკალურ კრიტიკაში, რომლის განვითარებაც 1980-იან წლებში დაიწყო. ირონიულია, რომ ეს კრიტიკა, მეტნაკლებად, გრინბერგის თვალსაზრისს ეყრდნობოდა, მიუხედავად იმისა, რომ იმ კრიტიკოსების წამოწყებული იყო, რომლებმაც გრინბერგი შეაჩვენეს. ისინი თავისთავად არსებულ მოცემულობად თვლიდნენ, რომ წმინდა ფერწერის შექმნა ისტორიის მიზანს წარმოადგენდა, რომელიც უკვე მიღწეული იყო. აქედან გამომდინარე კი, ფერწერას აღარაფერი დარჩა გასაკეთებელი. ფერწერა მოკვდა თავისი ისტორიული სრულყოფის პროცესში. ფრანგი მხატვრის, დანიელ ბიურენის შესახებ დაწერილ ესეში, ცნობილი კრიტიკოსი, დუგლას ქრიმპი საკმაოდ უჩვეულო მოსაზრებას გამოთქვამს:

„დღეიდან ფერწერა მკვდარია.“ დღეს (1981) საუკუნენახევარი გავიდა მას შემდეგ, რაც ვად-მოცემის მიხედვით, პოლ დელაროშმა ეს სიტყვები წარმოთქვა დავერის გამოგონების საყოველ-თაო დემონსტრირების მომენტში. მოდერნიზმის ერაში ამგვარი სიკვდილის გამოცხადება პერ-იოდულად მეორედებოდა. როგორც ჩანს, მაინც არავის ჰქონდა მისი სრული დალუპვის სურვილი; სიცოცხლე ელექტროსკამზე ხანგრძლივად ჭიანურდებოდა, თუმცა, საბოლოოდ, 1960-იან წლებში, ფერწერის უკანასკნელი მდგომარეობის იგნორირება უკვე შეუძლებელი გახდა. სიმპტომები ყველგან ჩანდა, თვით ფერმწერების ნამუშევრებში. თითქოს, ყველა იმეორებდა ედ რეინჰარ-დტის განაცხადს, რომ ის „იყო ბოლო მათ შორის, ვისაც ფერწერის გაკეთება შეეძლო.“ ან და-საშვებად მიაჩნდათ თავიანთი ფერწერა ფოტოგრაფიული გამოსახულებით დაენაგვიანებინათ; მინიმალისტურ ქანდაკებაში, რომელმაც საუკუნოვანი იდეალიზმისა და ფერწერის უპირობო კავშირში საბოლოო განხეთქილება შეიტანა და ყველა სხვა მედიუმში, რომელსაც მხატვრებმა ერთიმეორის მიყოლებით მიმართეს, როცა უარი თქვეს ფერწერაზე.. (დანიელ ბიურენმა) ძალიან კარგად იცოდნენ, რომ თუ მათი „მოღუბი“ ფერწერად განიხილებოდა, მაშინ ფერწერა გავებული უნდა ყოფილიყო, როგორც „სრული იდიოტიზმი.“ იმ მომენტისთვის, როცა ბიურენის ნამუშევრები დღის სინათლეზე გამოდის, ფერწერის კოდი გაუქმებული იქნება და ბიურენის გამოვრებებიც შეი-ძლება შეწყდეს: ამით ფერწერის დასასრული საბოლოოდ დადასტურდება.

სულ ეს არის მთელი განსხვავება პოლ დელაროშსა და დუგლას ქრიმპს შორის, რომლებმაც ფერწერის დასასრული ფოტოგრაფიაში დაინახეს. 1939 წელს, დელაროშმა გა-იაზრა, რომ ყველა იმ გამომსახველობით უნარს, რაშიც ფერმწერი უნდა დაოსტატებულიყო, თუ ჩანაცვლებდა მექანიზმი, რომელიც აწარმოებდა ისეთი ღირებულების მქონე იმიტაც-იას, რომლის შექმნაც ფერმწერს ოსტატს შეეძლო, მაშინ ფერწერის სწავლას აზრი აღ-არ ექნებოდა. რა თქმა უნდა, არსებობს ფოტოგრაფიის ხელოვნებაც, მაგრამ დელაროში გულისხმობდა მხოლოდ ზედაპირზე გამოსახულებას. ფერწერა ჯერ კიდევ მიმების კრ-იტერიუმებით განისაზღვრებოდა, რომელიც ამჯერად ჩამენებული იყო ფოტოაპარატში და აღარ ითხოვდა ფერმწერის თვალსა და ხელს. ქრიმპი, როგორც პოლიტიკური რად-იკალი, თითქმის, გაცნობიერებულად ფიქრობდა ფერწერის კლასობრივ ასოციაციებ-ზე, ნატიფი ხელოვნების მუშეუმის ინსტიტუციონალურ იმპლიკაციებსა და ხელოვნების ნიმუშების ვალტერ ბენიამინისეულ ცნობილ დაყოფაზე იმ ნიმუშებად, რომელთაც აქვთ აუ-რა და რომლებიც „მექანიკური რეპროდუცირებით“ მიიღება. მისი არგუმენტი იმგვარად პოლიტიკურია, როგორც ვერ იქნებოდა დელაროშისა. პოლიტიკურია იმ თვალსაზრისით, რომ, თითქმის, ყველა განაცხადი ფერწერის დასასრულის შესახებ, განსაკუთრებით კი-დაზგური მხატვრობისა, ამ საუკუნეში მოხდა. ბერლინელი დადაისტები, მოსკოვის კომიტე-ტები, თავის თავზე იღებდნენ ვალდებულებას, რომ ხელოვნების როლი თავად განესაზღ-ვრათ კომუნისტური საზოგადოებისთვის. მექსიკური ფრესკების შემსრულებლები (საი-ეიროსი- დაზგურ ფერწერას „ხელოვნების ფაშიზმს“ უწოდებდა), ყველანი, პოლიტიკური მოტივაციიდან გამომდინარე, ჰკიცხავდნენ ფერწერას. დიუშანის მხრიდან საღებავის სუნზე შეყვარებული მხატვრების ქედმაღლური მოსხენიება „მცნოსაც ხელოვანებად,“ გამოზა-კლისი იქნება მხოლოდ იმიტომ, რომ დიუშანს, რთულია, პოლიტიკური აჯენდა მივაწეროთ. დალიმ კი, სიურეალიზმის განდიდების შესახებ გამოაცხადა, რომ მზად იყო, მოეკლა ფერ-წერა: ხელოვნება თავისი ტრადიციული სახეებით ჩვენს ეპოქაში უადგილოა, მის არსებობას აქ მიზეზი აღარ აქვს, ის რაღაც გროტესკული გახდა. ახალი ინტელიგენცია სიამოვნებას პოულობს მის მოკვლაში. „თითოეული ამ ანტი-ფერწერული პოზიციებიდან, ფერწერას გან-იხილავდა სიცოცხლის დისკრედიტირებულ ფორმად, რომელიც ჩანაცვლა ფოტოგრაფიამ, ფოტომონტაჟმა, „ხელოვნებამ ცხოვრებაში,“ კედლის მხატვრობამ, კონცეპტუალურმა ხელ-ოვნებამ, ან ნებისმიერმა სხვამ, რაც არ იყო ფერწერა, რასაც მავალითად, დალი თავისი აზრით აკეთებდა და ა.შ.. ქრიმპი თვითონ იყო კავლენიანი უურნალის – „October“ – ის მმარ-

თველი რედაქტორი, რომელმაც ამერიკული ინტელექტუალური გამოცემების მსგავსად (The Partisan Review –პარადიგმას წარმოადგენს), გააერთიანა თანამედროვე კულტურის რადიკალური კრიტიკა და გავრცელებული ელიტური პოზიციები, რომლებიც ხელოვნებასთან დაკავშირებით არსებობდა. „October“-ის შემთხვევაში განსხვავება ის იყო, რომ ხელოვნება, რომელსაც მან მხარი დაუჭირა, თავის მხრივ ნავარაუდევო ინსტიტუციონალური ჩარჩოებით ეწინააღმდეგება იმ ჩარჩოებს, რომლებიც განსაზღვრავენ ხელოვნების მოხმარებას. „ვინან კაპიტალისტურ საზოგადოებაში. ეს ალტერნატიული ინსტიტუციონალური ჩარჩოები განსაზღვრავდნენ ჩარჩოებს ხელოვნებისთვისაც. შესაძლებელია მორალური უპირატესობა ჰქონოდა მათთვის, ვისი ინსტიტუციებიც ფერწერის მოწესრიგებას ემსახურებოდნენ: გალერეები, კოლექციები, მუზეუმები და არტ გამოცემები, რომლებიც რეკლამას უწევდნენ მათში მიმოხილულ შოუებს. როგორც ვნახეთ, თვით გრინბერგმაც გამოთქვა შენიშვნები ფერწერის შესახებ 1948 წლის ფართოდ განხილულ ესეში, დაბგური ფერწერის კრიზისის შესახებ. მან ფერწერა გაქრობის პროცესში დაინახა, რითიც ის „თითქოს, პასუხობდა რაღაც სიღრმისეულს თანამედროვე მგრძნობელობაში:

ასეთი სრული ერთგვაროვნება, სურათის ეს გადასვლა მხოლოდ მგრძნობელობაში, მგრძნობელობის ერთგვაროვანი ერთეულების დაგროვებაში, ალბათ, იმ გრძნობის შესატყვისია, რომ ყველა იერარქიული განსხვავებები ამოიწურა. განცდის არც არეალი და არც წესი არსებითად არ არის აღმატებული რომელიმე სხვაზე. ეს შესაძლოა, მეტყველებდეს მონისტურ ნატურალიზმზე, რომელიც მთელ სამყაროს ისე იღებს, როგორც თავისთავად მოცემულს. მისთვის აღარ არსებობს უპირველესი ან უკანასკნელი საკითხი.

ვინც ეთანხმება ამ შეხედულებას ფერწერის შესახებ თავისი სოციალურ ვარაუდებით, ერთგვარ დადასტურებად ჩათვლის ფერწერის დიდ აღმავლობას 1980–იანი წლების დასაწყისში. ზუსტად იმ დროს, დუგლას ქრიმპი ირონიულად იუწყებოდა ფერწერის დასასრულის შესახებ. რეიგანის პრეზიდენტობის დასაწყისსა და კაპიტალისტური ღირებულებების სრული მხარდაჭერის დროს, მრავლად გამოჩნდა დაბგური მხატვრობის ნიმუშები. ისინი, თითო-ო-სდა, გადანაწილებული იყო თავისუფალი კაპიტალის დიდ რაოდენობაზე. ხელოვნების ფლობა-ცხოვრების ამ ფორმის იმპერატივს წარმოადგენდა, მით უმეტეს იმ მხრივ, რომ ძლიერი, მეორადი ბაზრით ნაოლიურად გარანტირებული იყო. თუ ვინმე ხელოვნებით გაიმდიდრებდა თავისი ცხოვრების სტილს, ამით კარგ ინვესტიციასაც გააკეთებდა. ხელოვნების სამყარო, მაღალ კულტურაში გათამაშებულ რეიგანის ფილოსოფიას წარმოადგენდა. ხელოვნება ყველაფერი იყო მათთვის, რომლებსაც უნდოდათ, რომ „მოესწროთ და წილში გასულიყვნენ.“ სხვაგვარად, ისე გრძნობდნენ თავს, თითქოს, გემმა გაასწრო აბსტრაქტულ ექსპრესიონიზმთან ერთად, რომელიც უკვე აღარ არსებობდა მისაწვდომ ფასებში. ან შეიძლება იმიტომაც, რომ ისინი იქ არ აღმოჩნდნენ მაშინ, როცა ძალიან იაფად შეიძლებოდა იმის ყიდვა, რასაც დღეისთვის უზარმაზარი ფასი ადევს. დიდი მნიშვნელობა არ ჰქონდა, თუ ვინმე კაპიტალიზმის ღირებულებათა კრიტიკას ჩადებდა ამა თუ იმ ფერწერაში. თვით ფაქტი, რომ ეს იყო ფერწერული ნამუშევრები, უკვე გულისხმობდა საზოგადოების მიერ გაკრიტიკებული, თუ მათი შინაარსების გამო უარყოფილი ინსტიტუციების მიღებას. მხოლოდ იმის სურვილიც კი, რომ ხელოვანს თავისი თავი საღებავით გამოეხატა, შეიძლებოდა აღქმულიყო კომპრომისულად.

პირადად მე, უკიდურესად სკეპტიკური რეაქცია მქონდა ნეოექსპრესიონიზმზე. არ დავიჯერე, რომ ეს იყო ამერიკული ხელოვნების ადრეული მომენტის გამეორება, ან ისტორიის უკან დაბრუნება იმ მნიშვნელობით, როცა ხელოვნების ისტორია და ფერწერის ისტორია ერთი და იგივეს ნიშნავდა. 1981 წელს მოწყობილი, ჯულიან შნაბელისა და დევიდ სალის თავ-

ბრუსდამხვევი შოუების შესახებ, მე ყველგან დავწერე, რომ ეს არ იყო ის, „რაც სავარაუდოდ უნდა მომხდარიყო შემდეგ“. ამან კი წამოჭრა კითხვა, თუ რა შეიძლებოდა ყოფილიყო ეს „შემდეგი“. პასუხი კი ის იყო, რომ „შემდეგ“-ად არაფერი არ ივარაუდებოდა, რადგან ნარატივი დასრულდა, რასაც ვუწოდებ, კიდევ, „ხელოვნების დასასრული“. ნარატივი დასრულდა, როცა, გარკვეულწილად, გადნობერდა ხელოვნების ფილოსოფიური ბუნება. ხელოვნებას, ხელოვნების დასრულების შემდეგ, რა თქმა უნდა, შეეძლო ფერწერა შეეთავსებინა, მაგრამ ფერწერის თემა არ იქნებოდა ნარატივის წამყვანი საკითხი, რადგან ნარატივი თავად დასრულდა. ხელოვნების ისტორიისთვის სხვებზე უკეთეს შინაგან მიიყის ფერწერა კი არ წარმოადგენდა, არამედ თავად ხელოვნება, ნებისმიერი სხვა მრავალი ფორმით. ხელოვნებამ მიაღწია ნარატივის დასრულებას და რაც ახლა იქმნებოდა, მიეკუთვნებოდა პოსტ-ისტორიულ ერას.

1981 წლის დეკლარაცია - ფერწერა მოკვდა - აშკარად განსხვავდება 1920, 1930-იანი წლების იგივე შინაარსის დეკლარაციებისგან. მათთვის, ვინც ეცდებოდა სწორად დანახვას, 1981 წელს აშკარა იყო, რომ ფერწერას უკვე აღარსად ჰქონდა წასასვლელი. ედ რაინჰარდტის სრულიად შავი ფერწერები, რობერტ რაიმანის სრულიად თეთრი ფერწერები ან დანიელ ბიურენის პირქუში ზოლები, გამოფიტვის ბოლო საფეხურს აჩვენებდნენ. თუკი ვინმეს შეეძლო, ან სურდა ყოფილიყო ფერმწერი, საკითხის ამგვარი გადაწყვეტის გამეორებით დაკმაყოფილებოდა, ან მარგინალურ ვარიაციებს მიმართავდა. იქვე ჩნდებოდა სერიოზული კითხვა, რატომღა უნდა გასჩენოდა მას ეს სურვილი. აქ იყო - ზომა, ელფერი, ზედაპირის ფაქტურა, ნაპირები, იოგუეკ ფორმაც კი, რომლითაც შეიძლებოდა ექსპერიმენტის ჩატარება. მონოქრომულ ფერწერას თავისი სიამე აქვს მოდერნისტული ნარატივის მატერიალისტურ ესთეტიკაში. მაგრამ მონოქრომულობამდე დახვეწა შეესაბამება მეცნიერებაში იმ ფაქტს, როდესაც ვიღაცას მთვარის ორბიტიდან გადასვლისას, ახალ მონაცემებთან უხდება შეხება. ამგვარი გაგებით, მეცნიერება უსასრულოა, მაგრამ მისი გამაკუვეება კი - მიღწევადია. ფერწერაში კი, ნებისმიერ შემთხვევაში, შეიძლება დანახულ იქნას, თუ კვლავ ჰყვავს დავუბრუნდებით, რომ „ჩვენთვის ხელოვნება თავისი უმაღლესი მოწოდებით გაგებულია და რჩება წარსულის საგნად.“ გარდა ამისა, ხელოვნების პრობლემის ფილოსოფიურად გადაჭრის საფუძველი უკვე დაინერგა და ხელოვნებასაც აღარაფერი დარჩათ საძებნი. ის, საბოლოოდ, თავად ფილოსოფოსებმა დაასრულეს. ამგვარად, ეს საკმაოდ არასახარბიელო სურათი იყო მხოლოდ მოდერნისტული ესთეტიკის მიმდევარი ხელოვნებისთვის. თუკი ვინმე ირწმუნებდა მოდერნიზმის წარსულში დარჩენას, სხვა გზებზე შესძლებდა ფიქრის დაწყებას.. ჩემი აზრით, ნეოექსპრესიონიზმი ერთდერთ ასეთ რეაქციას წარმოადგენდა, როცა ნარატივი დასრულდა. თუ ეკონომიკურ ანგარიშს არ მივაქცევთ ყურადღებას, რატომ არ შეიძლება ფერწერის გამოყენება თვითგამოხატვის საშუალებად? რატომ არ შეიძლება არსებობდეს გამომსახველობა, როცა ნარატივი აღარ გრძელდება? ერთგვარად აკრძალულიც კი იყო მოდერნისტული ნარატივების იმპერატივების ფარგლებში გამომსახველობა, რომლის მიმართაც გრინბერგი განსაკუთრებულ ზიზღს განიცდიდა. ახლა კი-ის ნებადართული გახდა. თითქოს, ერთგვარი ღრმა რევოლუცია მოხდა სტრუქტურაში, რაზეც ფილოსოფოსების თქმით, ადგილი ჰქონდა „Deontic modalities“-ს. მინდა ავხსნა, თუ როგორ მოხდა ეს ყველაფერი, მაგრამ ჰერ ანალოგიას შემოგთავაზებთ.

ჩემი თაობის პროფესიონალი ფილოსოფოსები თვითონ ცხოვრობდნენ ამ რევოლუციის პრობებში და ეს განსაკუთრებით გვეხებოდა ჩვენ, რომლებიც ვსწავლობდით ამერიკის წამყვან უნივერსიტეტებში. ომის წლებში, ფილოსოფიის დეპარტამენტები გულთბილად ხვდებოდნენ ლტოლვილ ფილოსოფოსებს, რომელთა ფილოსოფიაც, უმეტეს შემთხვევაში,

მიუღებელი იყო ფაშიზმისთვის. მათი შეხედულებით, ფილოსოფია, როგორც სახითაც ის არსებობდა საუკუნეების მანძილზე, გარკვეული თვალსაზრისით დასრულდა. ეს იყო დრო, როცა ის ჩანაცვლებულ იქნა მეცნიერებით. პოზიტივისტებს ძალიან ნათლად წარმოედგინათ, თუ რისგან შედგებოდა მეცნიერება. მათი აზრით და ფილოსოფიის საპირისპიროდ, მეცნიერული იყო ის, რისი გამოცდაც შეიძლება, ანუ, როცა შეეძლოა დგინდება უფრო სანდო ვარიანტის დასახელებით. ზედმეტი გართულების თავიდან ასაცილებლად, ისინი შეთანხმდნენ, რომ მათი თეორია უნდა განსაზღვრულიყო დამტკიცების უნარიანობით და აქედან გამომდინარე, თუ თეორიას არ ექნებოდა ამის უნარი, ის აზრს მოკლებული იქნებოდა, ანუ იქნებოდა უაზრობა. მე კი მომეცა საშუალება, მეთქვა, რომ ეს ნიშნავდა მეტაფიზიკის უაზრობას. ამ მოსაზრებით, უაზრობის დამამტკიცებელი კრიტერიუმი ნიშნავდა მეტაფიზიკის გადალახვას და ეს საუცხოოდ ჟღერს გერმანულად – *“Die Überwindung der Metaphysik.”* ეს არის ის, რასაც გვასწავლიდნენ.

ამან ფილოსოფოსებს ძალიან მწირი არჩევანი დაუტოვა. მათ შეეძლოთ მიეტოვებინათ ფილოსოფია და მეცნიერებაში გადასულიყვნენ და გაეკეთებინათ რაიმე აზრიანი, ამტერმინის სრული მნიშვნელობით. ან ეკეთებინათ ფილოსოფიაში ის, რაც რჩებოდა გასაკეთებელი, კერძოდ, ენის ლოგიკური გაწმენდა. ჩემი ახალგაზრდობის დროინდელი ინტელექტუალი მეგობრები, რომლებიც სწავლობდნენ, მაგალითად, პროფესორ მარენკესთან, ბერკლიში, იძულებულნი იყვნენ, მიეტოვებინათ ფილოსოფია და ეკეთებინათ ნამდვილი საქმე. ვიტგენშტაინმა თვითონ უბიძგა მასთან დაახლოებულ პირებს, რომ გაეკეთებინათ ეს. კერძოდ, მან სცადა, რომ ყოფილიყო მუშა – საბჭოთა კავშირში. დანარჩენებს გვალეღვებდა: ურთიერთმოქმედი კავშირები, რედუქცია, აქსიომატიზაცია და მსგავსების კანონი, მსგავსად ზოლების ფერმწერისა, რომელიც ფიქრობდა, რომ ზოლები იყო ხელოვნებაში მისი მისვლის მიიეი. ახალგაზრდა ფილოსოფოსებიც ფიქრობდნენ, რომ მყისიერი ლოგიკური დეტალის ამგვარი დაწვრილებითი განხილვა, იყო მათი ფილოსოფიური ცხოვრების მიზანი.

მტკიცებითი კრიტერიუმები შეეჯახა გარკვეულ გამოწვევებს არა მხოლოდ გონებადობინდელი მეტაფიზიკოსებისგან, არამედ ზუსტად იმ მოაზროვნეთაგან, რომელთა აკენდაც სწორედ მისი მეშვეობით განისაზღვრა. პოზიტივისტებს სურდათ ფილოსოფიის, როგორც უაზრობის განადგურება პრინციპის შევიწროებით. ეს პრინციპი უმაღლეს გამორიცხავს მრავალ მეცნიერებასაც, რომელთაც ისინი სიხარულით ჩათვლიდნენ საზრიანობის პარადიგმად. გამოწვევად იქცა კრიტერიუმის დარეგულირება თანმდევ ზეწოლებთან გასამკლავებლად, მაგრამ საბოლოოდ, ვერავინ მიხვდა, თუ როგორ შეიძლებოდა ამის გაკეთება. გარკვეული დროის მანძილზე, ის ლოგიკურ საფრთხობელასავით იდგა, რომელიც აფრთხობდა სპეკულაციების ყვავებს, მაგრამ თანდათანობით, თავისივე ჯვარს შეახმა. პოზიტივისტებიც დაუშინებთ იმეორებდნენ თავისას, თითქოს, ის რაღაც ფატალური და ჭეშმარიტი ყოფილიყო, მაგრამ საბოლოოდ მხოლოდ დაშინების ტაქტიკად დარჩა და აღარც იყო საინტერესო. ფილოსოფია კი კვლავ განაგრძობს გზას, რომელიც, თითქოსდა, ჭეშმარიტია.

მე ძალიან ცოცხლად მახსოვს სტატია თავისუფალი ნების შესახებ, რომელიც ბრიტანულ ჟურნალ „Mind“- ში დაიბეჭდა, სადაც ავტორმა დასაწყისშივე თქვა, რომ, რადგან არავინ იცოდა, თუ როგორ უნდა მომხდარიყო მტკიცებითი კრიტერიუმის მართვა, შეუძლებელი იქნებოდა მეტაფიზიკის აღკვეთა. ამგვარად, მას სურდა გაეგო, თუ სად იყვნენ მეტაფიზიკოსები. ჩემთვის უცხად ნათელი გახდა, რომ კრიტერიუმი მოკვდა, მაგრამ ხალხი ისე იქცეოდა, თითქოს, ისეც ცოცხალი და თანაც საშიშიც კი იყო. პირდაპირი მნიშვნელობით ქუჩებში ცეკვა არ დაუწყიათ, მაგრამ მეტაფიზიკამ დაიწყო გამოჩენა პროფესიონალურ ჟურ-

რნალებში. პიტერ სთროუსონმა გამოაქვეყნა კრიტიკული წიგნი „ინდივიდები“ – კვლევა, სადაც მან გამოიყენა ტერმინი „დესკრიფციული მეტაფიზიკა.“ ერთმანეთის მიყოლებით დაბრუნდნენ ძველი პრობლემებიც. ფილოსოფოსებმა კვლავ დაწერეს მასზე, თითქოს, სიმბოლურ ლოგიკას მისდევდნენ. უხვად გამოჩნდა სტატიები აღწერილი ფორმულებით. მაგრამ ისინი, ასე თუ ისე, ფილოსოფიური ლეგიტიმურობის ემბლემებს წარმოადგენდნენ იმ ესეების ფონზე, რომელთაგან უმეტესი მარტივი ინგლისურითაც შეიძლებოდა დაწერილიყო. 1960–იანი წლების დასაწყისში, რაღაც მსგავსი მოხდა ხელოვნებაშიც. აბსტრაქტული ექსპრესიონიზმის როგორ უარყოფელადაც არ უნდა ჩათვალა ვინმეს თავი, საღებავების დაწვეთებასა და ჩამოღვევითა, მაინც სავალდებულოდ თვლიდა. ოლდენბურგის რეპერტუარში სპორტული ფეხსაცმელი და ქაღის წინდები სქელი იყო- საღებავის სქელი წვეთების გამო, რაც იმდენად წინააღმდეგობაში მოდიოდა მისი ნამუშევრების სულთან, რომ ეს წარმოდგენელიც კი იყო. უორჰოლის პირველმა კომიკურმა, ზოლიანმა პანელებმა თავიანთი არტისტული განზრახვის სერიოზულობის შესახებ განაცხადეს საღებავის ნათესებებითა და გარბენებით. ხელოვნებამ დაახლოებით სამი წელი მოანდომა, ეს საჭიროება რომ დამცავი პიგმენტაციის ერთგვარ სახეობაში გადაზრდილიყო. ფილოსოფიური პრობა არ აღდგენილა ამ დღეებში. ჩემი ზრით, ტენუარის კანდიდატმა თავისი ლოგიკური სიმწიფე უნდა დაამკვიდროს იმისთვის, რომ სერიოზულ ფილოსოფოსად აღიქვან. იმის შიშით, რომ სუსტად ჩათვლიან, ხელი არ უნდა ჩაიქნიოს ფორმალისმზე, მას მერე, როცა უკვე ხარისხის მფლობელი იქნება.

ვერიფიკაციონიზმი ფილოსოფიაში ძალიან ჰგავდა მოდერნიზმს - არტისტულ თეორიაში გარკვეული საკითხების აკრძალვით და იმ გზის განსაზღვრით, თუ კრიტიკული პრაქტიკა, როგორ უნდა ყოფილიყო სტრუქტურირებული. როგორც ადრე ვივარაუდე, გრინბერგისეულ პრინციპებზე აგებული კრიტიციზმი გადარჩა მაშინაც, როცა 1960–იანების შუა წლებში არტისტულმა პრაქტიკამ მისგან დასხლტომა დაიწყო. კიდევ უფრო გვიან, 1978 წელს დუგლას ქრიმპმა გამოაქვეყნა თავისი პირველი ესე ფოტოგრაფიაზე – „პომბიტივი/ნეგატივი,“ რომლის შესახებაც ერთგვარი აღსარება დაწერა 1993 წელს გამოცემული წიგნის, „მუზეუმის ნანგრევებზე, შესავალში: „მე ჯერ კიდევ მიხდოდა ერთმანეთისგან გამეცალკევებინა „ლეგიტიმურად“ მოდერნისტული ფოტოგრაფიული პრაქტიკა და „არალეგიტიმური“ განზრახვა, რომ ფოტოგრაფია-მოდერნისტულ ესთეტიკურ მედიუმს წარმოადგენს.“ მან ბუსტად, მოდერნისტულ საფუძველზე დაასაბუთა, რომ დევას ზოგიერთი ფოტო „თავად ფოტოგრაფიას“ ეხებოდა ისევე, როგორც მოდერნისტული ფერწერა ეხება ფერწერას. „გამოთქმა – „თვით ფოტოგრაფია.“ მოგვიანებით, მე მცდარი მეჩვენა.“- დაამატა მან. მისი აზრები მუზეუმის, ფოტოგრაფიის, ფერწერის შესახებ, ერთმანეთს ებმის. ფოტოგრაფიაზე ფიქრი მოდერნისტულ ტერმინებში, ნიშნავს ფიქრს, ცნობიერი ცნობიერი ფოტოგრაფიის პროდუქციაზე, რომელსაც ბედად უწერია მუზეუმის ფოტოგრაფიული ხელოვნების გამოყვლილებაში მოხვედრა. ფოტოგრაფია ფერწერის მსგავსი იქნებოდა ერთი და იგივე კრიტიკული თეორიების მიერ ორივესთვის მინიჭებული უფლებებით. მაგრამ ბენიამინიმ წაიყოლია ის ფოტოგრაფიაზე მექანიკური რეპროდუცირებადობის ტერმინებზე ფიქრისკენ, საიდანაც გამომდინარეობს მისი უნარი, რომ არსებობდეს იმ რაოდენობით, რამდენის მოთხოვნილებაც იქნებოდა. მისი საკუთარი წიგნი ილუსტრირებულია ფოტოგრაფ, ლუიზ ლოულორის ფოტოებით, მექანიკური რეპროდუცირებით. და აღარ არის აღმაშფოთებელი განსხვავება „ორიგინალს“ და „ასლს“ შორის, რომ წიგნში დაბეჭდილ ფოტოს, ნაკლები არტისტული ღირებულება ჰქონოდა, ვიდრე მუზეუმის კუთვნილ ფოტოს. როცა ფოტოგრაფია, როგორც მექანიკურმა, ჩაანაცვლა ფერწერა, მუზეუმმა დაკარგა თავისი ათვლის წერტილი.

ქრიმპს, რეფლექსიის წყალობით, შეეძლო მისულიყო დასკვნამდე, რომ ეს არ იყო ფერწერა ფოტოგრაფიის წინააღმდეგ, როგორც ის ამტკიცებს ესეში „ფერწერის დასასრული,“ არამედ მოდერნიზმი პოსტმოდერნისტულის წინააღმდეგ. ქრიმპის კრიტიციზმიც ამის ერთდერთი მაგალითი იქნება. ფოტოგრაფიის გამოჩენა დანახულია, როგორც შეტევა მუზეუმზე, რომელიც აგებული იყო, როგორც რაღაც სახის პოლიტიკის ბასტიონი.

მაგრამ მოდერნისტული კრიტიკული პრაქტიკა უკვე აღარ მონაწილეობდა სამოციანების ბოლოსა და მთელი 1970–იანი წლების ხელოვნების სამყაროს მოვლენებში. კრიტიკული პრაქტიკების უმეტესობისთვის ის კვლავ ბაზისად დარჩა, განსაკუთრებით, კურატორული მიმართულებით და ასევე, ხელოვნების ისტორიის პროფესორებისთვისაც კი, იმ დონეზე, სადაც ის კრიტიციზმში გადადიოდა. ის იქცა მუზეუმის, დისკუსიების, ესეს, პერიოდული გამოცემის სტატიის ენად. ის იყო შიშის მომგვრელი პარადიგმა და წარმოადგენდა „გემოვნების გაფართოების“ ნაწილს, რომელმაც ყველა კულტურისა და დროის ხელოვნება დაიყვანა მის ფორმალისტურ ჩონჩხამდე. ამგვარად, მე ვიტყვი, რომ მიუხედავად მათი შინაარსისა, ყველა მუზეუმი მოდერნისტული ხელოვნების მუზეუმად აქცია. ის იყო მთავარი მკვლევართა საგაღერეო საუბრებში, ხელოვნების შეფასებისას და მასობრივად ჩანაცვლად პოსტმოდერნისტული მსჯელობით. ამის იმპორტი კი განხორციელდა პარიზიდან: მიშელ ფუკოს, ჟაკ დერიდას, ჟან ბოდრიარის, ჟან ფრანსუა ლოტარის, ჟაკ ლაკანის და ფრანგი ფემინისტების – ჰელენ სიქსუსა და ლიუსი ირიგარეის ტექსტებით. ეს იყო დისკურსი, რომელიც ქრიმპმა გაათავისა და შემდეგ ის იქცა არტ ენად და ხელოვნების შესახებ ყველგან ამ ენაზე ლაპარაკობდნენ. მოდერნისტული დისკურსის მსგავსად, ის ყველაფერთან გამოიყენებოდა. ამგვარად, აქ იყო დეკონსტრუქციული სივრცე ყველა პერიოდის ხელოვნების დისკუსიისთვის. მოდერნისტული დისკურსისგან განსხვავებით, ის არ წარმოშობილა ხელოვნებაში მომხდარი რევოლუციის შედეგად, მაგრამ ხელოვნების შესატყვისი იყო. ხელოვნების დასასრულის შემდეგ, ის აიტაცეს თავად ხელოვანებმა, რომელთაც საგანგებო ფილოსოფიური მომზადება არ გააჩნდათ იმისთვის, რომ აზროვნების ახალი გზები გაეკონტროლებინათ და ისე გამოვიდა, თითქოს, მას მოდერნიზმისგან თავის დაღწევის გზაზე წააწყდნენ. ამან ხელი შეუწყო საკუთარი თავის შებრალების განვითარებას, რომლის ობიექტებიც ყოველთვის ხდებიან ნებისმიერი ქვეყნის არტისტული, თუ შემოქმედებითი პერსონები. კრიტიციზმში კი მოდერნიზმის ძლიერი დინება ნარჩუნდება, განსაკუთრებით ისეთ ჟურნალისტებთან, როგორებიც – ჰილტონ კრამერი და რობერტ ჰიუი, ან ბარბარა როუზი არიან. რამდენადაც მკაფიოდ არ უნდა გაჟღერებულიყო მათი ხმები, 1980–იანების ხელოვნების სამყარო დამტკრეულ ფრანგულზე ლაპარაკობდა, რაც თავის მხრივ, ბუნდოვანი ტექსტების თარგმანებს ეფუძნებოდა. და იმ ენაზე იყო დაწერილი, რომელიც მანამდე არსებითად გასაგებად ითვლებოდა: აღსანიშნავია ისიც, რომ ტექსტები დამტკრეული ფრანგულით იყო დაწერილი!

ახლა მიინდა გამოვკვეთო ის გზა, რომელშიც 1960–იანი წლების ბოლოს და 1970–იანებში, ხელოვანებმა ზურგი აქციეს მოდერნისტული კრიტერიუმებით განსაზღვრულ ხელოვნებას. თითქოს, თავიანთი საქციელით გააცნობიერეს, რომ მოდერნიზმის უდიდესი ნარატივი დასრულდა და სხვა ნარატივიც არ გააჩნდათ მის ჩასანაცვლებლად. არც სხვა ახალი მასტერ ნარატივი გამოჩენილა ამ ეპოქის გვიანდელ პერიოდში. ხელოვანებმა გარკვეული აქტუალურობის დანახვა დაიწყეს იმ პოსტმოდერნისტული ტექსტების შექმნაში, კომლემბაც შეავსეს დარჩენილი სიცარიელე, რომელსაც მოდერნისტული ხელოვნების კრიტიციზმის მხრიდან მათი პროექტების უფრო და უფრო შეუსაბამოდ აღქმა ტოვებდა. მართლაც, პოსტმოდერნიზმის თემა (განსაკუთრებით ლიოტარის თანახმად) იმით განისაზღვრებოდა, რომ აღარ უნდა ყოფილიყვნენ სხვა მასტერ ნარატივები. დეკონსტრუქცივისტულმა სულმა,

თეორიები, უფრო, ძალაუფლებისა და ჩაგვრის ტერმინებში დაინახა, ვიდრე ტერმინებისა თუ არატერმინების ტერმინებში. ამერიიდან, ის სტანდარტულ საკითხად იქცა. იგი წამოიჭრა როგორც მათთვის, ვინც ამ თეორიის აღიარებით, ისარგებლებდა, ასევე, რომლებიც ამით იჩაგრებოდნენ. სწორედ ეს საკითხები, სავსებით ბუნებრივად, გავრცელდა თვით მოდერნიზმზე. მემარცხენე კრიტიკოსებმა ჩათვალეს, რომ მოდერნიზმი (რომელიც ხელოვნების ისტორიული განვითარების წამყვან ძალად, ფერწერასა და ქანდაკებას აღიარებდა), პრივილეგიის გამყარებაზე გათვლილ თეორიას წარმოადგენდა იმ ინსტიტუციების გაძლიერების გზით, სადაც ფერწერა და ქანდაკება იგულისხმებოდა. ეს კი-სუბირველესად, მუზეუმი (ერთი ვარიანტია ბალი ქანდაკებებით), გალერეა, კოლეჯია, დილერი, აუქციონის სახლი თუ შემფასებელი იყო. ხელოვნები თუ მოისურვებდნენ, დაუყოვნებლივ იქნებოდნენ მიღებული იმ ნამუშევრის შექმნაში, რომელიც ახალ ძალას მისცემდა განსაკუთრებით გამორჩეულ ინსტიტუციებს. თავის მხრივ მუზეუმებიც, რომელთა სუბსიდირება კორპორატიული დაფინანსებით ტდებოდა, კონსერვატული წარმომადგენლებივით მოიქცნენ სტატუს ქვოს შესანარჩუნებლად. მაგრამ ისე გამოდიოდა, რომ ხელოვნებს, რომლებიც „სისტემის გარეთნ მუშაობდნენ, შეეძლოთ, თავიანთი თავი, ზოგჯერ, რევოლუციის წარმომადგენლებადც კი ჩათვალათ. რომლებიც უკვე ისეთ ხელოვნებას შექმნიდნენ, რომელიც მჩაგვრელად წარმოდგენილი ინსტიტუციების დანგრევის გარეშე მოახდენდა ინსტიტუციონალური სტატუს ქვოს სუბვერსიას. ფერწერის, როგორც თავისთავად ხელოვნების ფორმის „parexcellence“ წარმოდგენა დაიწყო იმ უგმნების მიერ, რომლებიც ხსენებული ინსტიტუციების მიერ იყვნენ უფლებამოსილნი და შესაბამისად, პოლიტიკურად უფრო არაკორექტულებიც. მოხდა მუზეუმების სტიგმატიზაცია, როგორც დაჩაგრული ნივთების საცავებისა, სადაც ამ ნივთებს თავად არაფერი ჰქონდათ სათქმელი საკუთარი დაჩაგრული თავისთვის. მოკლედ, ფერწერა ირიბად პოლიტიზირებული გახდა და რაც უფრო პოლიტიკურად გამოიყურებოდა, უფრო დაიწმინდა კიდევ თავის მისწრაფებაში. რა მიმართებაში იყო სრულიად თეთრი ფერწერა ქალებთან, აფროდამერიკელებთან, ჰომოსექსუალებთან, ლათინოსებთან, აზიელ - ამერიკელებსა და სხვა დანარჩენ უმცირესობებთან? მთელი თეთრი ფერწერა თეთრკანიანი მამაკაცი მხატვრების ძალის დემონსტრირებას ჰგავდა! ამ სურათთან ზუსტ შესაბამისობაშია ბოლოდროინდელი გამოფენებიდან, ყველაზე პოლიტიკური - 1993 წლის უითნის ბიენალე, სადაც მხოლოდ შვიდი ფერმწერი მონაწილეობდა. (1995 წლის ბიენალეზე კი, ოცდაშვიდი ფერმწერი მონაწილეობდა, რაც პოლიტიკურ შერიგებაზე მიანიშნებდა).

მუზეუმი, ყოველ შემთხვევაში იმ სახით, როგორსაც ჩვენ ვიცნობთ, არ არის ძალიან ძველი ინსტიტუცია და თავისი სათავიდან, - ნაპოლეონის მუზეუმიდან და მოგვიანებით, ლუვრიდან, მისი აჯენდა ყოველი მიმართულებით პოლიტიკური იყო. მისი მიზანი იყო ნაპოლეონის დაპყრობების შედეგად ტროფეის სახით ჩამოტანილი ნამუშევრები გამოეფინათ. უბრალო სახლი დაეშვათ უწინდელი პრივილეგიების ადგილას - მეფეთა სასახლეში, მინიჭებინათ მათთვის შეგრძნება, თითქოს, ამ ფერწერული ნამუშევრების ფლობა, ისინი ამ ქვეყნის მეფეები იყვნენ. მეფედ ყოფნა, ნაწილობრივ განისაზღვრებოდა დიდი ხელოვნების ნიმუშების ფლობის ტერმინებში. კარლ ფრიდრიჰ სინკელის ძველი მუზეუმი, ბერლინში, დიდწილად ნაპოლეონის მიერ მოპარული და შემდეგ უკან დაბრუნებული ნიმუშებისგან შედგება. იგი, ამავე დროს, პრუსიის ძლევამოსილებასა და საფრანგეთის დამარცხების გამოხატულებაა, რათა გერმანელები ეროვნული იდენტობის შეგნებით უზარუნველყო.

მეგრამეტი საუკუნის ევროპის უდიდესი მუზეუმების უმეტესობას ანალოგიური მისიები ჰქონდათ. ვფიქრობ, სამართლიანი ვიქნები თუ ვიტყვი, რომ დღეისთვის, იმ ერების მხრიდან, რომლებმაც დამოუკიდებლობა ახლა მოიპოვეს, მუზეუმების მშენებლობა და „კულტურული

ქონების” დაბრუნების დაუნიცებელი მოთხოვნაც, იგივე მოტივებით არის განპირობებული..

შეერთებული შტატები არასდროს აიგივებდა ეროვნულ ხასიათს- ხელოვნებასთან, საიდანაც გამომდინარეობს მთავრობის მიერ დავიანებულად ნაკისრი ხელოვნების მფარველობის ვალდებულება ეროვნული იველმომიძედების ფორმით და ის აშკარა დისკომფორტი, რასაც ჩვენი წარმომადგენლები განიცდიდნენ გაკოტრებისგან . ამერიკული მუზეუმი თავის თავში, უპირველესად, საგანმანათლებლო დანიშნულებას ხედავდა, ასე ვთქვათ, უფრო სულიერს, ისინი უფრო მშვენიერების ტაძრებს წარმოადგენდნენ, ვიდრე ძალაუფლებისა. ამერიკული მუზეუმის, ამ შედარებით თავდაბალი როლის წყალობით კი, დეკონსტრუქტივისტული შეტევა მუზეუმზე, როგორც მჩაგვრელ ინსტიტუციამზე, ბარბაროსულ უღერადობას იძენს იმათთვის, ვინც მუზეუმს ყოველთვის ძალზე ამადლებულ ტერმინებში განიხილავდა. მაგრამ მუზეუმის კარგი, ნათელი ალტერნატივა ჯერჯერობით არ არსებობს წარმოსახვაში . საკმაოდ ბევრი ხელოვანისთვის, რომლებიც ოფიციალურ დეკონსტრუქტივიციონისტულ კატეგორიაში მოექცნენ როგორც ჩაგრულები, რამდენადაც ზოგჯერ მუზეუმში არ დაშვება შევიწროების ერთდერთ ფორმად აღიქმება, დღის წესრიგში არ დგას მუზეუმისთვის გვერდის ავლა, მით უმეტეს მისი გაქრობა. მათ სურთ მოიპოვონ მხოლოდ შესვლის უფლება. ამ დამოკიდებულების ილუსტრაციაა პარტიზანი გოგონების (The Guerilla girls) ერთგვარი პარადოქსული ხასიათი. ჯგუფი თავისი მეთოდებითა და სულისკვეთებით უკიდურესად რადიკალური იყო. ეს იყო ჭეშმარიტად გულწრფელი თანამშრომლობა იმ თვალსაზრისით, რომ წევრების ანონიმურობა მკაცრად იყო დაცული, რის მეტაფორასაც მათი გორილების ნიღბებით გამოჩენა წარმოადგენდა. ამ არაორდინარული ჯგუფის ხელოვნება, უდავოდ, პირდაპირი ქმედების ფორმაა: ისინი სოპოს კედლებს ფარავენ ბრწყინვალე, ბასრი პოსტერებით. პოსტერების გზავნილი კი ის არის, რომ ქალები საკმარისად არ არიან წარმოდგენილნი მუზეუმებში, ძირითად შოუებში, მნიშვნელოვან გალერეებში. ამგვარად, არტისტული წარმატების განხილვა ხდება ტრადიციულად, მათივე აზრით, თეთრკანიანი მამაკაცების ტერმინებში. მათი მეთოდები რადიკალურია, თუმცა, მიზნები სრულიად კონსერვატული.

ახლა მინდა დავუბრუნდე ჩემს საკუთარ ნარატივს. ჩემი აზრით, დეკონსტრუქტივისტული თვალსაზრისი, თუნდაც მართალი, არასდროს მიდის საკითხის სიღრმემდე, რომელიც მე მინდა გავიაზრო, როგორც ხელოვნების ისტორიის ღრმა სტრუქტურა თანამედროვე ეპოქაში. ღრმა სტრუქტურა, როგორადაც მე მას ვხედავ, უპრეცედენტო პლურალიზმის სახეობაა, გაგებული ზუსტად მედიის თავისუფალი დანაწევრების ტერმინებში. რაც მაშინვე მოემსახურა არტისტული მოტივაციების შესაბამის დაყოფას და გზა გადაუღობა შესაძლებლობას, რომ ვაზარისეული ან გრინბერგისეული პროგრესული ნარატივის მსგავსად განვითარებულიყო. ამისთვის აღარ არსებობდა პრივილეგირებული წამყვანი ძალა. მე მეჩვენება, ეს იმის ცხადად აღქმის შედეგია, რომლის მიხედვითაც ფერწერა იმდენად შორს წავიდა, რამდენადაც შეიძლო და ბოლოდაბოლოს, ამ ვიაცი მოხდა ხელოვნების ფილოსოფიური ბუნების საბოლოო გაგება. ამგვარად, ხელოვანები გათავისუფლდნენ იმისთვის, რომ თავიანთ განსხვავებულ გზებს დასდგომოდნენ. ჯენი პოლბერმა მისთვის დამახასიათებელი ირიბი მანერით თქვა, რომ, როცა ის იყო როდ აილენდის დიზაინის სკოლის სტუდენტი, მაშინ წუხდა, რომ „ზოლებიანი ფერწერის მესამე თაობის“ მხატვარი იყო, რომელსაც ის ქმნიდა და საკმაოდ წარმატებულადაც და დაამატა, რომ მას სურდა თავის ფერწერაში იოლად ამოსაცნობი შინაარსი ჩაედო. რობერტ ქოლესქოტმა მიიღო მოდერნისტული ნარატივი, სადაც ფერწერის კულმინაციას სრულიად თეთრი სურათები წარმოადგენს. თუმცა, გაიაზრა, რომ ეს უკვე გააკეთა რობერტ რაიმანმა და ამბავიც დასრულდა. თავადაც გათავისუფლდა იმ პროგრამის შესრულებისაგან, რომლის ადგილიც მოდერნიზმში არ იყო, რომ მისივე თქმით, „შავკანიანები ჩაერთოთ ხელოვნების ისტორიაში.“ ჩემი ვარაუდით, პოსტ-ისტორიული

ხელოვნების ნამდვილი გმირი, ფილიპ გასტონი იყო, რომელმაც უარი სთქვა თავის არაჩვეულებრივ, მზზინავ აბსტრაქციებზე, პოლიტიკური კარიკატურების სანაცვლოდ. ამან ბევრის აღფრთოვანება გამოიწვია, თუმცა, ზოგმა ლალატადაც ჩაუთვალა. უცებ ყველამ დაინახა, რომ არტისტებისთვის მნიშვნელოვანი არ იყო ნარატივის მფარველობის ქვეშ ემუშავათ, რომელიც, უმეტესად, წუთიერი პროგრესის გარანტიით უზრუნველყოფდა მათ. ხელოვნების დასასრულის შესახებ ჰეგელის ცნობილ გამონათქვამს მოვიხიბო: არა მხოლოდ ის, რომ „ხელოვნება მის უმაღლეს გამოვლინებაში ჩვენთვის არის და რჩება წარსულის საკითხად,“ არამედ ხელოვნებამ „დაკარგა ჩვენთვის ტექშიარტი სიმართლე და ცხოველმშობელობა. იგი უფრო ჩვენს იდეებად იქცა, ნაცვლად იმისა, რომ შეენარჩუნებინა რეალობაში თავისი აღარინდელი აუცილებლობა.“ ეს სიმართლე იყო. – ხელოვნებამ „მოგვისმო ინტელექტუალური ჭვრეტისკენ, განსაკუთრებით, მისი საკუთარი ბუნების ჭვრეტისთვის, იქნებოდა ეს ჭვრეტა ხელოვნების ფორმითა, თუ აქტუალური ფილოსოფიის ფორმით. გვიან ნმ-იანებსა და სამოცდაათიანებში, ხელოვნებმა შეიგრძნეს, რომ ამ მიზანს აღწევდნენ. დადგა უკან მობრუნების დრო არა გაცვეთილი სტილისკენ, არამედ სწორედ „უტყუარი ტექშიარტიებისა და სიცოცხლისათვის.“ კარიკატურები მისაღებ საშუალებად იქცა ქოლექქოტისთვის, ხოლო მაღალი გრაფიკისა და პოეზიის ჰიბრიდები, კენი პოლზერის მედიუმე გახდა. სინდი შერმანმა კი, ფოტოგრაფიაში მუშაობისას იშოვა ასოციაციების ნაკრები, რომელიც საკმაოდ მრავალფეროვანი იყო სერიისთვის – „კადრები ფილმებიდან“. იგი საყრდენ წერტილს წარმოადგენდა სიღრმისეული საკითხების წამოსატრეფლად. თუ რას ნიშნავდა ყოფილიყავი ქალი ამერიკაში მეოცე საუკუნის ბოლოს. ამათგან არცერთს არაფერი არ ჰქონდა საერთო დეკონსლკომოციულ შეხედულებასთან. საერთო უფრო მეტად ჰქონდა სტრუქტურულ პლურალიზმთან, რითიც აღინიშნება ხელოვნების დასასრული.

როცა ვამბობ დასასრულს, ჩემს ამ მოსაზრებაში გვგულისხმობ, რომ არტისტული აქტივობა დააწვევრებული იყო მთელი სექტორის გასწვრივ, რამაც ცხადად აჩვენა გრინბერგისეული ნარატივის დასრულება და ხელოვნების შესვლა იქ, რასაც შეიძლება ვუწოდოთ პოსტნარატიული საფეხური. დანაწვევრება გათავისებული იყო ხელოვნების ნიმუშებში, რომელთა შორისაც, შეიძლებოდა, რომ ფერწერაც ყოფილიყო. სადაც ქრიმში „ფერწერის სიკვდილის“ მტკიცებულებას ხედავს იმ მხატვრებთან, რომლებიც „ფერწერას ფოტოგრაფიით ანაგვიანებდნენ.“ მე იქ წმინდა ფერწერის ექსკლუზიურობის, როგორც ხელოვნების ისტორიის წამყვანის დასასრულს ვხედავდი. რაიმანის ნამუშევრები კი სრულიად სხვადასხვა მნიშვნელობას იძენენ იმის მიხედვით, თუ საიდან შევხედავთ მას, – როგორც მოდერნისტული ნარატივის ბოლო საფეხურზე მყოფს, რომლის მედრომეც, მიუხედავად ყველაფრისა, ფერწერა იყო, თუ, როგორც ფერწერის ერთდერთ ფორმას, რომელიც პოსტნარატიულ პერიოდში გაჩნდა. გაჩნდა მაშინ, როცა მის გვედით იფინებოდა არა სხვა ტიპის ფერწერა, არამედ პერფორმანსები, ინსტალაციები, ფოტოები, ლენდ არტი, ბოჭკოვანი მასალისა თუ აგროპორტის ნამუშევრები, ასევე ყველანაირი წესისა და რიგის კონცეპტუალური სტრუქტურები. პოსტნარატიული ეპოქა გვთავაზობს არტისტული არჩევანის უდიდეს შესაძლებლობას და აკაფერს არ უკრძალავს ხელოვანს, – ის ირჩევს იმას, რაც თავად სურს.

მოქნილი დანაწვევრების პირობებში, რასაკვირველია, ადვილი მოიძებნება, როგორც ფერწერისთვის, ასევე, აბსტრაქტული და მონოქრომული მხატვრობისთვისაც. იმის თქმა, რომ ფერწერა მკვდარია, იმდენად მოდერნიზმის უარყოფა არ არის, რამდენადაც მისი პროგრესული და განვითარებადი ნარატივის დაშვება. მაგრამ თუ ნარატივი მოკვდა, ფერწერის არსებობა აღარაფრისთვის არის საჭირო, რადგან ის ნარატივის გარეშე, თითქოს, რელურად ვერ შესძლებს არსებობას. მაგრამ ფილიპ გასტონმა აჩვენა, რომ მოდერნიზმიდან გათავისუფლებულ ფერწერას, აქვს მრავალი ფუნქცია და შეუძლია მრავალგვა-

რი სტილით გამოვლინება. სურვილისამებრ, შეუძლიათ აკეთონ ან მშვენიერი ობიექტები, ან ობიექტები, რომლებიც მატერიალისტური ესთეტიკის გამოფიტული ძაფების არსებობას აჭიანურებენ, მაგალითად, რობერტ რაიმაინის სტილის მსგავსად.

აბსტრაქცია ისტორიის საზრისი იყო და მოდერნიზმის ნარატივის პროცესად განიხილებოდა, ეს იყო აუცილებლობა. პოსტ-ისტორიულ ხელოვნებაში, ის არსებობს მხოლოდ, როგორც შესაძლებლობა და შეიძლება აკეთოს იმან, ვისაც ამის სურვილი აქვს. ამგვარად, აბსტრაქტულ ფერწერაში, ზოგჯერ ზოლებიან სურათებშიც კი, შესაძლებელია, ჩართული იყოს ღრმა მორალური და პერსონალური საზრისები, როგორც ხდება, მაგალითად, შონ სკალის ნამუშევრებში. ასევე, შესაძლებელია აბსტრაქციონისტმა წამოჭრას ხელოვნების ისტორიის წარსული მომენტებისკენ მიმართული შინაგანი რეფერენციები და ალუზიები, – იქნება ეს ბაროკო, თუ მანიერისტული მხატვრობა, როგორც ეს დევიდ რიდის შემთხვევაშია; და რიდს შეუძლია გამოიყენოს ილუმინორული სივრცე, როცა ის არ არის რეალისტი, ხოლო სკალიმ – რეალური სივრცე, როცა არ არის მოქანდაკე. ახლახან კი, როგორც წინასიტყვაობაში მოვიხსენიე, რიდმა ინსტალაციის ფორმატი გამოიყენა, რათა დამთვალიერებლისთვის უფრო გამართლებებინა ურთიერთობა, რომელიც მისი აზრით, ნამუშევართან შეხვედრისას ექნებოდა. ამ ხელოვანთან არცერთს არ ჰქონდა მხედველობაში იდეალთან შესატყვისი ესთეტიკური სიწმინდე. შეიძლებოდა ეს ყოფილიყო რობერტ მანგოლდი, რომლისთვისაც ზედაპირისა და ფორმის თემა, თითქმის, საკმარისი იყო, რომ ჩამოყალიბებულიყო ისეთ ხელოვანად, ვისაც ხუმრობით ნეომოდერნისტს დაუძახებდნენ. მაგრამ მის ნამუშევრებში იმდენი გონებაშახვილობაა, გეომეტრიის ისეთი ნგრევაა, რომ მისი ფორმების მარცხი, რომლებსაც სიწმინდეზე აქვთ პრეტენზია, შესაძლებლობათა გაუხშოებული რეპერტუარით ქმნიან რაღაცას, ერთდროულად, ტრაგიკულსა და კომიკურს. წრეების ციკლი, რომლის მრუდვე სრულყოფილად არ ემთხვევა თავის თავს, ისეთი ტრაგიკული მარცხია, როგორც წრის შემთხვევაში შეიძლება მოხდეს. სავსებით მოსალოდნელია, ის ასევე კომიკურიც იყოს, რამდენადაც ეს წრეებისგან არის მოსალოდნელი. ამ გასაოცარ მხატვართან, მე არავისგან არ ველოდები „ჩვენს გადარჩენას,“ როგორც გრინბერგი ელოდებოდა ოლიცკისგან. მაგრამ ეს არ არის შედარებითი ანალიზი, არამედ დადასტურებაა იმ ფაქტისა, რომ ჩვენ არ ვიმყოფებით ისეთ გასაჭირში, რომ ისტორიული გადარჩენა გვჭირდებოდეს, როგორც ეს გრინბერგს მიაჩნდა.

პლურალისტური ხელოვნების სამყარო ითხოვს პლურალისტურ არტ კრიტიციზმსაც, რაც ჩემი აზრით ნიშნავს კრიტიციზმს. იგი არ არის დამოკიდებული გამოპრიცხავ ისტორიულ ნარატივზე და ყოველ ნამუშევარს მისივე საკუთარ ტერმინებში განიხილავს. განიხილავს მისი საკუთარი მიზნების, საზრისების, რეფერენციების მიხედვით, – თუ როგორ არის ის ხორცშენმული და როგორ შეიძლება მისი გაგება. ახლა კი მინდა ჩემი საკუთარი აზრის მარცხის საპირისპიროდ, ვცადო იმის ჩვენება, თუ როგორ შეიძლება იყოს ხელოვნება კრიტიკულად გააზრებული წინასწარი განწყობის მიუხედავად. მე შევხები მონოქრომული ფერწერის არასწორ წაკითხვას, როგორც ფერწერის დასასრულს ჩვენს დროში. ამის შემდეგ კი დავუბრუნდები მუზეუმს, როგორც ანათემას (პოლიტიკურად) გადაცემულ ინსტიტუციას.

## შენიშვნები

1. Erwin Panofsky, „Style and Medium in the Motion Pictures.” Three Essays on Style. ed. Irving Lavin. Cambridge: MIT Press, 1995. 108.
2. Douglas Crimp. On the Museum's Ruins. Cambridge, Mass., 1995.
3. „მისი სიტყვებით, დაზგური მხატვრობა ხელოვნების ფაშიზმია, გასვრილი ტილოს ეს პატარა მონსტრული ოთხკუთხედი, ლპობადი ლაქის კანის ქვეშ მყოფი ნადავლი, გაქნილ მომხმარებლებისა და სურათების სპეკულიანტი დილერებისათვის ბოეტის პროსპექტიდან, თუ ორმოცდამეჩვიდმეტე ქუჩიდან.” Lincoln Kirstein. By with to Form: A Lincoln Kirstein Reader. Ed. Nicholas Jenkins. New York: Farrar, Straus and Giroux, 1991, 237.
4. “ზუან შიროს თანახმად, მან გამოაცხადა შზაობა, მოეკლა ფერწერა.” Felix Fanes. “The First Image: Dali and his Critics: 1919-1929”, in Salvador Dali: The Early Years [London: South Bank Centre. 1994; 44.
5. Clement Greenberg, „The Crisis of the Easel Picture.” The Collected Essays and Criticism. 4: 224.
6. Douglas Crimp. On the Museum's Ruins. Cambridge, Mass., 1995

## მონოქრომული მხატვრობის ისტორიული მუზეუმი

1993 წლის ბოლოს მოეწყო რობერტ რაიმანის ნამუშევრების ჯგუფური განხილვა მოდერნისტული ხელოვნების მუზეუმში, სადაც ამ გამორჩეულად ძლიერი და ძირითადად თეთრი კვადრატების შემქმნელი ხელოვანის რეტროსპექტივა იყო წარმოდგენილი. გამოფენის კურატორი, რობერტ სტორი, უძღვებოდა დისკუსიას, რომელიც, შემდგომში, დასათაურდა, როგორც „აბსტრაქტული ხელოვნება. დასასრული თუ დასაწყისი?“. მისი ამოსავალი წერტილი ზუსტად ის პოზიცია იყო, რომელზეც მე წინა თავში ვისაუბრე, ესენია: რაიმანის ნამუშევრები და დუგლას ქრიმპის თვალსაზრისი, რომ მხატვრობა მოკვდა. მართალია, არქეტიპული თეთრი კვადრატები ადასტურებდნენ მხატვრობის შინაგან გამოფიტულობას, თუმცა, მხატვრობის გამოფიტვის თეზისი მტკიცებულებას არასდროს ითხოვდა, რადგან ყოველთვის მოიძებნებოდა მიიეი მისი სიკვდილის გამოცხადებისთვის. ელის ნილი ქმნიდა მკაფიოდ ფიგურატიულ ფერწერას და მისი ნამუშევრები სახსება განმარტებებითა თუ გრძნობებით. მიუხედავად ამისა, მან გაიხსენა 1933 წელს მის სტუდიაში „ორი რადიკალის“ - მხატვარ, ფილიპ როუსა და მისი მეგობრის, ლაიონელ პელფსისის სტუმრობა. ამ სტუმრობისას, რომ სთქვა: „დაბგური ფერწერის ისტორია დამთავრდა.“ თან ისიც დაამატა: – „მხოლოდ განცალკევებულად მდგომი ვინმე ხომ არ შეუდგება ფერწერის კეთებას-ო. ამაზე ვუპასუხე: – „თქვენ განა არ იცით, რომ ეს მიკროკოსმოსია, რადგან ერთს პლუს ერთი უკვე ბრბოა.“ შემდეგ კი გააგრძელეს საუბარი: „სიქეიროსი კედლებს დუკოთი (duca) ხატავს.“ მე კი ვთქვი: „დუკო კედლებზე მე არ მაინტერესებს.“ მონოქრომული ფერწერა, თეთრი იქნებოდა თუ თეთრი თეთრზე, არსებობდა 1933 წელსაც, თუმცა, ნაკლებად ცნობილი იყო და, საუკეთესო შემთხვევაში, მას ხუმრობით თუ მოიხსენიებდნენ. მემარცხენეებმა კი იპოვეს საკმარისი მიიეი მხატვრობის სიკვდილის გამოცხადებისთვის და ამაში ვერც ისეთი ექსპრესიული მხატვრის შემოქმედებამ შეუშალათ ხელი, როგორც ნილი იყო, თუნდაც მხოლოდ იმიტომ, რომ ის ზეთის საღებავებს იყენებდა და არა დუკოს და ტილოს. იგი უფრო ინდივიდებს გამოსახავდა, ვიდრე მასას. ფერწერის სიკვდილის თემა დროდადრო წამოიჭრება, ხოლომე, მიუხედავად იმისა, თუ რა ხდება ფერწერაში. პეტრონიუსის სატირიკონში არის პასაჟი, სადაც მთხრობელი წუხილს გამოთქვამს თავისი ეპოქის დაცემის გამო, რომელშიც „ნატიფი ხელოვნება მოკვდა და ფერწერა (ფერწერის ხელოვნება)... უკვალოდ გაქრა,“ რაშიც ავტორი ფულის სიყვარულს ადანაშაულებს. ვფიქრობ, აქ პრეტენზია იქიდან მოდის, რომ ფერწერა კულტივირებული იყო და აღარ არის, რადგან სიმდიდრეზე ნადირობამ ოსტატობის კულტივირება იმდენად გააცამტვერა, რომ მხატვრებს „დაავიწყდათ როგორ“ უნდა შეექმნათ ღირებულების მქონე სურათები: „აღარაფერია გასაკვირი მხატვრობის დაცემაში, როცა ღმერთებიცა და ადამიანებიც ფიქრობენ, რომ ოქროს ზოდი უფრო მშვენიერია, ვიდრე იმ შლეგი ბერძნების, – აპელუოსის ან ფიდიასის ქმნილებები, რომელიც ოდესმე შექმნილა.“ ეს იყო ჩვენი წელთაღრიცხვის მეორე საუკუნეში!

ჩემი საკუთარი განაცხადი ხელოვნების დასასრულის შესახებ, გამოკვეთილად განსხვავდება იმ განაცხადისაგან, რომელიც ფერწერის სიკვდილს შეეხება. მართლაც, ფერწერა, ხელოვნების დასასრულის შემდეგ, უკიდურესად სიცოცხლისუნარიანი იყო და ნებისმიერ შემთხვევაში, მე არაფრად ჩავაგდებდი მისი დაღუპვის გამოცხადებას მონოქრომული ტილოების არსებობის საფუძველზე. თანაც ქრიმპისგან განსხვავებით, არ ვეთანხმებოდი

მოდერნისტულ ნარატივს, რომლის თანახმადაც მხატვრობა პროგრესულად მიისწრაფვოდა თავის მატერიალურ ბაზასთან იდენტიფიკაციისაკენ. თეთრი მონოქრომული კვადრატი, შეიძლება უფრო მეტად ყოფილიყო დაფასებული მისი ფორმისა და ფერის ბაზით, რომელიც განსხვავდებოდა მისივე ფორმისგან და ასევე გარშემოწერილობით. თავის მხრივ, განსხვავდებოდა სრულყოფილი კვადრატის მარტივი მოხაზულობისგან. ამით თეთრ კვადრატს, თითქოს, განვითარების ხაზი უნდა დაესრულებინა, სადაც ფერწერას აღარ რჩებოდა არც გზა და აღარც გასაკეთებელი საქმე. ასე თუ ისე, სტორმა დისკუსიის მთავარ თემად აქცია რაიმანისეული ხედვის დაპირისპირება ქრიმზისა და სხვა მოწინავე თეორეტიკოსების ხედვებთან: „მისი პოზიციიდან, ზოგადად ფერწერა, კონკრეტულად კი, აბსტრაქცია, ანუ, რასაც ის რეალიზმს უწოდებდა, უფრო ცოცხალი და შედარებით ახალი ფორმა იყო.“ აქედან მომდინარეობდა სწორედ სათაურიც: დასასრული თუ დასაწყისი?

გასაოცარია, რომ ჩვენს საუკუნეში, თითქმის, მსგავსი კონფრონტაცია ახლდა სერიოზული მონოქრომული ფერწერის პირველ გამოჩენას. როცა მალევეინის „შავი კვადრატი“ პირველად გამოიფინა პეტროგრადში „გამოფენაზე №-10.“ იგი 1915 წლის დეკემბრიდან, 1916 წლის იანვრამდე დიაგონალურად ეკიდა ოთახის კუთხეში, ჭერთან ახლოს, რუსული ხატის ტრადიციული პოზიციაში, რასაც კრიტიკოსები უდავოდ სიკვდილთან ასოციაციად წაიკითხავდნენ. ერთდერთი მათგანი წერდა: „ფერწერის ხელოვნების ცხედარი, ბუნების ქმნილება, გრიმწასმული წვეს კუბოში და მონიშნულია შავი კვადრატით.“ ეს უკანასკნელი სხვა მწერლისთვის ნიშნავდა სიგარილეხს, სიბნელეს, „არაფრის“ „კულტს.“ მალევეინი კი მასში „სავსებით ბუნებრივად, ხედავდა სიბნელის დასაწყისს: „სიხარული, რომელიც ახალ საგნებს მოაქვთ, ახალი ხელოვნება, ყვავილებად გამწვანებული ახლად აღმოჩენილი სივრცეები.“ რა თქმა უნდა, შეიძლება იმას არც გულისხმობდა, რომ „შავი კვადრატი“ თვითონ იყო ხელოვნების პირველი ნიმუში მთელს ახალ ციკლში. მან ის რეალურად დაინახა როგორც წაშლა, როგორც წარსულის მხატვრობის გადარეცხვა და აქედან გამომდინარე, გარდატეხაც მხატვრობის ნარატივში. ერთგან ბიბლიურ წარდგენასაც კი ადარებს. ამ ტიპის გარღვევა ბუნებრივად მოხდა ავანგარდის ადრეულ ისტორიაში, — ამაზე მეტყველებდა თუნდაც *Armory Show*-ს რიტორიკა, რომლის ნაწილსაც ამერიკული რევოლუციის დროშის ლოგოდ არჩევაც შეადგენდა. ამგვარად, „შავი კვადრატი“ მართლაც იყო ფერწერის დასასრული, თუმცა, ის მალევეინისთვის ამას არ ნიშნავდა. მან გზა გაუკვალა სუპრემატიზმს და ახალ სამყაროს, რომელთა დაპყრობაც უნდა მომხდარიყო.

მეოცე საუკუნის დასასრულის ხელოვნების სამყაროს არსისთვის ნიშანდობლივია, რომ სტორს, რაიმანის „თეთრ კვადრატებში“, დაენახა ახალი ისტორიის დასაწყისი, რომელსაც ისინი მიეკუთვნებოდნენ. ჩემი აზრით, იმ დროს უკვე საკმაოდ გვიანი იყო იმის ვარაუდი, რომ ჩვენ მოვითხოვეთ წარსული ხელოვნებისაგან გათავისუფლება. 1993 წელს ავანგარდმა მოიტანა ოდესღაც რევოლუციური ემბლემების მთელი წყება, რომელიც ჰგავდა მარლის აჩრდილს, დიკენსის „სამშობაო სიმღერიდან.“ საბოლოოდ, სტორს სურდა მიეღო პასუხი შეკითხვაზე, „რას გულისხმობს რაიმანის ნამუშევარი იმ ფერწერული შესაძლებლობების ტერმინებში, კომლესსაც ვერ გამოცდა არ გაუვლიათ?“ ჩემი აზრით, ამ კითხვის ამგვარი ინტერპრეტაციაც შეიძლება: შესაძლებელია წარმოვიდგინოთ ნარატივი შედარებით ახალი აბსტრაქტული ფერწერისთვის, ისევე მდიდრული, როგორც ილუზიონისტური ფერწერის ნარატივი? რა თქმა უნდა, ჯოტოს დროს ვერავინ წარმოიდგენდა ფერწერის განვითარების იმგვარ პროგრესს, რომელმაც კულმინაციას რაფაელისა და ლეონარდოს მხატვრობაში მიაღწია, რომ აღარაფერი ვთქვათ მეცხრამეტე საუკუნის ფრანგული აკადემიური ფერწერის გამოავნებელ ილუზიონისტურ მიღწევებზე. რაიმანის პოზიციის მნიშვნელობა ისაა, რომ აბსტრაქტული ფერწერის ისტორიაში, თუ უხეშ შედარებას გამოვიყენებთ, მუსტად

იმ სიტუაციაში ვიმყოფებით, როგორც თავის დროზე იმყოფებოდნენ ჯოტოს თანამედროვეები. შეგვიძლია კი წარმოვიდგინოთ, რომ აბსტრაქტული ფერწერა დამორჩილებოდა პროგრესულად განვითარებადი ისტორიის შინაგან ენერჯიას? დასაშვებია ის აზრი, რომ სამი საუკუნის შემდეგ ყოფილიყვნენ აბსტრაქტული ფერწერის მიმდევრები, რომელთა ნამუშევრები რაიმანთან ისეთ მიმართებაში იქნებოდნენ, როგორც რაფაელისა და ლეონარდოსი იყო ჯოტოსთან მიმართებაში? ეს წარმოსახვისთვის საჩოთირო გამოცდაა, მაგრამ გარკვეულწილად, რთულია ვიფიქროთ რაიმანის ნამუშევარზე, როგორადაც არ უნდა ვაფასებდეთ მას, როგორც დამწყებზე, იმ გაგებით, როგორც ჯოტო იყო ვაზარის უდიდეს ნარატივიში. ამგვარად, არც დაყოფა ჩანს მართებულად. ის, რომ ეს არის დასასრული, გამოუსადეგარია, სანამ ჩვენთვის მისაღებია მოდერნისტული ნარატივი. და თუ მას დასაწყისად განვიხილავთ, შესაბამისი იქნება მხოლოდ სხვა ნარატივისთვის, რომლის მიზანიც „ხელოვნების დასასრულის“ თეორიის საკითხის დაყენება იქნება. რა თქმა უნდა, მალევიჩის პოზიციიდან შეიძლება ყოფილიყო დასაწყისი, მაგრამ არა პიონერობის, არამედ სუფთა ფურცლის მნიშვნელობით, – ტაბულა რასა – მომავლის სიმბოლო, რომელშიც აბსტრაქტული ფერწერა იარსებებდა, მაგრამ არ დაუპირისპირდებოდა მოდერნისტული ნარატივის საბაზისო და ექსკლუზიურ იმპერატივებს. ეს შეიძლება ყოფილიყო და იყო კიდევ, მომავლის მოწინავე ალაში; იქნებოდა ერთი გზა, როცა „თეთრ კვადრატს“ არც დასაწყისად ჩავთვლიდით და არც დასასრულად, არამედ განვიხილავდით “შავი კვადრატის” მიერ განხორციელებული მნიშვნელობის ანალოგიურად. თუმცა, ეს ორივე წაკითხვა უარყოფს სიცარიელის დაშვებას, რაც ხელოვნების ამ უანრის ჭკერეცხას, ბუნებრივად ჩნდება გონებაში. მონოქრომული კვადრატი სავსეა მნიშვნელობით, ან კიდევ მისი სიცარიელე უფრო მეტაფორაა, ვიდრე ფორმალური ტემპარიტება, – წარღვნის შემდეგ დატოვებული სიცარიელე, სუფთა ფურცლის სიცარიელე.

მე დარწმუნებული არ ვარ, რომ ხელოვნების კრიტიციზმის პერსპექტივიდან *tabula rasa*-ს წაკითხვა შესაბამისია რაიმანის ნამუშევრისთვის. იგი შედარებით ბოლოდროინდელია მალევიჩის მიერ დაწყებული თეთრი ნამუშევრების რიგში, გაგრძელებული რობერტ რაუშენბერგის მიერ *Black Mountain Colledge* –ში შესრულებული ნამუშევრით, რომელმაც დიდი შთაბეჭდილება მოახდინა ჯონ კეიჯზე და მისი წყალობით ავანგარდულ მგრძნობელობაზე. რაიმანმა, რომელიც ჯაზის მუსიკოსის კარიერას გეგმავდა, ხატვა დაიწყო მარტივი ინტერესის გამო, – უნდოდა ენახა, თუ რა გამოუვიდოდა. ინსტრუქციული თუ არა, საინტერესო მაინც არის მისი პირველი ნამუშევრების განხილვა, რომლებიც მონოქრომული კი იყო, მაგრამ არა თეთრი, არამედ ნარინჯისფერი, ან მწვანე; არა პირველადი ფერები, რომლებიც გაგვახსენებოდა თეთრის ასკეტურობაზე ფიქრისას და რომელიც შეიძლება სიწმინდის მეტაფორაც ყოფილიყო. მიმდინარეობა *De Stijl* მხოლოდ სამი ფერის – წითელის, ყვითელისა და ლურჯის და ასევე, სამი „უფერო“ ფერის – თეთრის, ნაცრისფერისა და შავის გამოყენების უფლებას აძლევდა საკუთარ თავს. მათ გარკვეული მეტაფიზიკური რეზონანსი ჰქონდათ: ეს პირველადი ფერებია, „უფერო“ ფერები კი განსაზღვრავენ ღერძის ბოლოსა და შუა წერტილებს, ფერების კონუსის ცენტრიდან მანძილს მის წვერომდე. მაგრამ ნარინჯისფერი და მწვანე, ამგვარი ორიენტირიდან, უბრალოდ, მეორადი ელფერია, რაც ისევე საექვოა პურისტისთვის, როგორც დიაგონალური ხაზები იყო მონდრიანისთვის, რომელმაც ვან დოსებერგს ამრეზით შეხედა დიაგონალებით გატაცების გამო. მოკლედ, რა მიიყვებოდა არ უნდა ჰქონოდა რაიმანს თეთრით დაინტერესებისთვის, ის (ყოველგვარი კოსმოლოგიური მნიშვნელობის გარეშე) იმავე წარმატებით იყენებდა ნარინჯისფერსა და მწვანე ფერებს.. ჯენიფერ ბარტლემმა, 1960 წელს თავისი „წერტილებიანი“ (*dot painting*) ნამუშევრები შექმნა, მან ისინი კარტეზიანულ საკითხებად განალაგა ბადებზე და გამ-

ოიყენა (დუკოთი შესრულებული ჩრდილები!) მხოლოდ თეთრი, შავი და პირველადი ფერები იმ თანმიმდევრობით, რომლითაც ისინი გადმოდიოდნენ ემალის სასინჯი ნიმუშების პატარა ბოთლებიდან. თუმცა, მოგვიანებით, მან თავის ბიოგრაფს, კალვინ ტომპკინსს გაანდო: „მე ყოველთვის მაღიზიანებდა მხოლოდ პირველადი ფერების გამოყენება. მწვანის მოთხოვნილება მქონდა, არ მჭირდებოდა ნარინჯისფერი ან იისფერი, არამედ მე მინდოდა მწვანე!“

ეს აღიარება უარყოფს პირველადი ფერების ნეოპლატონურ ობერტონებს და კონუსის ღერძის გეომეტრიულ ერთეულებს და განმარტავს, რომ საქმე გვაქვს იმპულსსა და სუბიექტურ სწრაფვასთან. ჩემი აზრით, ნარინჯისფერი და მწვანე, რაიმიანის შემთხვევაში, უპირველესად გამოირიგხავს ქვეტექსტს, რომ თეთრ კვადრატებს ბევრი ჰქონდათ საერთო მარადისობის თეთრ ნათებასთან. თუმცა, ეს ნიშნავს, რომ თეთრი, რაიმიანის ნამუშევრის პროგრესული განვითარება კი არ არის, არამედ ის უფრო პიროვნული ვახსნაა. მის თეთრ ფერწერებს სრულიად განსხვავებული გამართლება და მნიშვნელობა ექნებოდათ, ვიდრე ვთქვათ, მაღვივინისას და მათი მნიშვნელობა ნაკლებად მაღალფარდოვანი იქნებოდა, ვიდრე ამას *tabula rasa*-ს მეთაფორა გულისხმობს. ამ დასკვნამდე რაიმიანის აზრებისა და მოტივაციების უფრო ახლოს გაცნობა მიგვიყვანს. ნამუშევრები რომ თეთრია და კვადრატული, ეს ბევრს არაფერს ამბობს. მონოქრომული ფერწერული ნამუშევრები არასაკმარისად განსაზღვრავენ თავიანთ ინტერპრეტაციებს. მოგვწონს ეს თუ არა, ფერწერის ხელოვნებისთვის კრიტიციზმი ყოველთვის უფრო დიდ როლს თამაშობს, ვიდრე ლიტერატურისთვის, მიუხედავად ლიტერატურის თეორიის ახალი ტენდენციებისა, რომლებიც მიისწრაფვიან, ფერწერის მსგავსად, განიხილონ ტექსტები და ისეთი შთაბეჭდილება იქმნება, თითქოს, წაკითხვის უნარი საკმარისი არ იყოს ერთ შემთხვევაში, ხოლო დანახვისა კი - მეორეში!

ახლა მინდა გადავიდე მონოქრომულ ფერწერაზე და მისი მეშვეობით კი ვისაუბრო „ფერწერის სიკვდილის“ საკითხზე, მაგრამ არა პირდაპირი გავებით. მსურს, როგორმე წარმოვადგინო მატრიცის სახეობა ჩემი მსჯელობისთვის, რომელიც მინიშნებას გააკეთებს იმ სირთულეზე, რომელიც დასაწყისებისა და დასასრულების შესახებ დასკვნის გაკეთებისას, ფილოსოფიური ბოლოსკენ ხდება. მონოქრომული მხატვრობის თემა კარგი გზაა ამ დისკუსიის გასაადვილებლად მხოლოდ იმის გამო, რომ ერთი შეხედვით, თითქოს, ცოტაა მასზე სალაპარაკო.

1992 წელს მე მიმიწვიეს ლექციის წასაკითხად მონოქრომული მხატვრობის შესახებ, შურის ხელოვნებისა და დიზაინის კოლეჯში, ფილადელფიელი მონოქრომული მხატვრების გამოფენის გამო, რომელთაგან ოცდასამი აღმოაჩინა წამოწყების ავტორმა, კურატორმა რიჩარდ ტორსიამ და საბოლოოდ გააერთიანა ისინი, ამ ერთი შეხედვით, არახელსაყრელ სახეობაში. ჰქონდათ მათ რამე გაცონილი ფერწერის სიკვდილის შესახებ? ხელოვნების სამყაროში ამგვარი ამბები ძალიან სწრაფად ვრცელდება. მათ გაიაზრეს, რომ მონოქრომულ ფერწერაზე ყოველთვის შეიძლებოდა რამის თქმა და მინდა ვაჩვენო, რომ ამ მხრივ, ისინი არ ცდებოდნენ. ნება მომეცით, ჩემი შენიშვნები ერთგვარი ხელსაწყოს მოდელში მოვაქციო, რომელსაც თავიდან იმედის თვალით ვუყურებდი, მაგრამ ეს ცუდი მიზეზია მისი მართებულობის აღიარებისთვის. ეს არის სტილის მატრიცა, - როგორც მე მას თავის დროზე, 1964 წელს, ვუწოდებ და პირველად მოვისხენიე ჩემს, ალბათ, ყველაზე გავლენიან ტექსტში „ხელოვნების სამყარო.“ (*The art world*) ახლა კი დავიწყეთ იმ ხელოვანის სტილისტური დახასიათების განხილვით, რომლის რაიმიანთან „ნათესაობას“, თავდაპირველად გაუხედავად თუ ივარაუდებს ვინმე. ეს მხატვარია - პიერო დელა ფრანჩესკა.

განაცხადი მათი მსგავსების შესახებ შეიძლება ვამყარდეს, თუ მთავარ ადგილზე დავაყენებდით პიეროს გატაცებას გეომეტრიით და მის ცნობილ ტრაქტატს პერსპექტივის შესახებ

– *De Prospectiva Pingendi*, ხოლო რაიმანის „თეთრი კვადრატის“ პროტოტიპს, პლატონური მისწრაფებების ერთგვარ მანიფესტაციად ჩავთვლიდით. ფაქტობრივად, რაიმანი უფრო მეტად ჰგავდა ჯონ ეშბერის, ვიდრე რეინჰარდტს, მალევიჩისა თუ მონდრიანს, რომლებიც, ხანდახან, მიუდგომლად ასკეტურები იყვნენ თავიანთ ესთეტიკაში. მაგრამ, რასაც ვიძიებ, სტილის ატრიბუციის დაფუძნების სამიშროების ნაწილია, რომელიც მაშინვე თვალშისაცემია. განსაკუთრებით კი – მონოოკომმოდ მხატვრობაში, სადაც თქვენ უფრო მეტი გჭირდებათ გასაკუთრებლად, ვიდრე ამის საშუალებას ობიექტური მონაცემები იძლევა. დახასიათება, რომელზეც ახლა ვფიქრობ, სათავეს იღებს ორაკული–ესთეტიკის, ადრიან სთოუკსის ესედიან „ხელოვნება და მეცნიერება“ (*“Art and Science”*), რომლის განცალკევებაც რთულია კატალოგისგან, რომელსაც ის, დეტალურობისგან გამომდინარე, თავმდაბლად იცილებს თავიდან, როგორც „მექანიკურს.“ აქ იმ სტილის ილუსტრირებაა, რომელიც მისი მტკიცებით, დაფუძნებულია მხოლოდ ვიზუალურ ხელოვნებაში, შემდგომ კი მხოლოდ ფორმაში შემდეგი მნიშვნელობით, ვიზუალური *ხელოვნება არქიტექტურასთან*. ესთეტიკური კომუნიკაცია კი შეიძლება იყოს ნათელი და უშუალო იმ მომენტისთვის, როცა უარყოფა ხდება დაფიქრების შემდეგ. „კომუნიკაცია“ უფრო თვით ნამუშევარში ხდება, ვიდრე ნამუშევარსა და დამთვალიერებელს შორის, რომელიც მიუხედავად ამისა, მას „ნათლად და უშუალოდ აღიქვამს.“ მე მკვრა, რომ ეს არის დონე, რომელსაც სთოუქსი მიაწერს კვატროჩენტოს და ეს არის „გრძნობისა და ინტელექტის დემონსტრაცია.“ ის ამტკიცებს, რომ იგივე არის სეზანთანაც („სეზანის რეალიზატორს წარმოადგენს“). მაგრამ ის „აგრეთვე შენარჩუნდა პოსტ რენესანსულ ხელოვნებაში, „გადახალისდა“ ვერმეერის, შარდენის და რა თქმა უნდა, სეზანის მიერ,“ თუ მხოლოდ ფერწერას ვეხებით. (სთოუქსის აზრით ეს დონე ახასიათებს „ასევე ნახატს, ქანდაკებასა და მეტადრე არქიტექტურას“). პოეტი და კრიტიკოსი ბილ ბერკსონი, *Art in America*–ში, პიეროს შესახებ გამოქვეყნებულ საიუბილეო ესეში განავრცობს ჩამონათვალს:

სეზანის შემდეგ, როცა პიეროს დიდება აკუმულირებული იყო, გვერდითი შტოები შედარებით „მცირე ოსტატებს“ წარმოადგენდნენ, როგორც იყვნენ: მორანდი და სხვების ცხოვრებაში მქეპავი, ახირებული ბალტუსი. მემკვიდრეობა, ასევე, შესაბამებოდა სხვადასხვა სახის ნეოკლასიციზმის კონტრამოდერნისტულ გემოვნებას. (ამერიკაში 1890 წლიდან დაწყებული, ნატიფი ხელოვნების ცენტრში, პივი დე შავანის კედლის მხატვრობა მოექცა).. ამის შემდეგ, ზოგიერთი ლონგის მსგავსად მისწრაფოდა არქაული ხელოვნების პარალელებისა და დანამატებისკენ და ახერხებდა მათთან მორგებას, ისევე როგორც თანამედროვე აბსტრაქციასთან. ხოლო ერთმანეთისგან მკვეთრად განსხვავებული თანამედროვე მხატვრები, როგორც ალექს კატცი და სოლ ლევიტი იყვნენ, შედარებით ახლო წარსულის პრაქტიკოსებს ითვალისწინებდნენ.

ყურადღება მიაქციეთ, რომ ჩვენ აქ არ ვსაუბრობთ „გავლენის“ შესახებ. „გვიანდელი მხატვრებიდან მხოლოდ სეზანს შეეძლო ზუსტად სცოდნოდა პიეროს ნამუშევრების ხელმოწერაც კი,“ – წერს ბერკსონი, რომელიც „გვიანდელბში“ ვერმეერსა და შარდენს გულისხმობს. როცა ხელოვნების ისტორიკოსები გავლენების ჯაჭვში უკმარისობას იგრძნობენ, მაშინ მიმართავენ კლასების მსგავსებას, მაგრამ ჩვენთვის კარგად არის ცნობილი, თუ რას წარმოადგენს ხარისხი, რომლის გამოჭედვასაც სთოუქსი ცდილობს და ამის საკმარისი მაგალითებიც გვაქვს, რომ ეს თვისება სხვებშიც ამოვიცნოთ.

ფილოსოფოსთა წესის დაცვით თვისებას აღვნიშნავ ასო Q-თი (quality) და ჩემი მიზნებისთვის განსაკუთრებულად მნიშვნელოვანიც არ არის, რომ ის ადვილად განსასაზღვრად დარჩეს იმდენ ხანს, სანამ ის ადვილად ამოსაცნობი იქნება.

მე, სთოუქსის ნათქვამს ვიზიარებ, როცა ვამბობ, რომ ის არის „ექსპლიციტური და უშუალო“ (ამის საპირისპიროდ ვიტყვოდით, იმპლიციტურსა და შედეგიდან გამომდინარეს).

ძალიან ბევრი, ალბათ, ყველა ესთეტიკური თვისება ამ სახეობას მიეკუთვნება. ისინი არ არიან გარემოებით მართულნი, როგორც აღნიშნა ფრენკ სიბლიმ მრავალი წლის წინ, მის ცნობილ სტატიაში „ესთეტიკური კონცეფტები.“ მან იგულისხმა, რომ პრინციპულად იქნება, თუ, უბრალოდ თავისთავად, შეუძლებელია ესთეტიკური პრედიკატის აუცილებელი და დასაბუთებული პირობების ზუსტი განსაზღვრა. ამგვარად, ეს პრედიკატები, ერთი შეხედვით, კომპლექსური და განუსაზღვრელი ჩანს, რაც ერთგვარად პარადოქსულია, რამდენადაც კომპლექსურობა გულისხმობს იმასაც, რომ დეფინიციები, პრინციპში, ნაპოვნი უნდა იქნეს. რაც შეეხება განსაზღვრის საკითხს, მანუგეშებელი ფაქტია, რომ ნებისმიერი ჩვენთაგანი, როცა ერთხელ უკვე გაეცნობა: პიეროს, შარდენს, ვერმეერსა და უკვე მომწიფებულ სემანს, ადვილად განასხვავებს O ნამუშევარს „O-სგან“. რა თქმა უნდა, რაღაც პრობლემები იქნება საზღვრებთან. რთულია რომელიმე ბაროკოს ფერწერის წარმოდგენა, რომელიც არის O, ძნელად სავარაუდოა, რომ ვინმე იბოვის O-ს დე კუნინგთან, ან პოლოკთან. შესაძლოა, სანრედემი ამგვარად განსაზღვროთ, მაგრამ, სავარაუდოდ, არა რემბრანდტი. ასევე შეგვიძლია ვიყოყმანოთ მოდილიანის თაობაზე. ერთდერთი ჩემი საყვარელი ფანტაზიაა, რათა გამოუცდელი ადამიანების თრენინგი მოვაწყო: პიეროს, შარდენის და ვერმეერის სლაიდებით და შემდეგ სლაიდები გამოვფინო და დავაჯილდოვო ისინი, ვინც O და "O-ს ამოიცნობს. O-ს ქონა არ ნიშნავს სიკარგეს, ან მის სიდიადეს, არც იმ შემთხვევას, როცა პიერო დიადია O-ს გამო. მნიშვნელოვანია, რომ ნეგატიური სტილისტური ნიშნები, ესთეტიკურად პოზიტიურია და გარკვეული შორსმჭვრეტელოური გათვლით, ჩვენ შეგვიძლოა მათთვის პოზიტიური სახელები მიგვენიჭებინა, როგორც ვიოლფლინი განასხვავებს *malerisch*-ს, ფერწერულს- ხაზობრივისგან. არის შემთხვევები, სადაც ნამუშევარზე ვერ იტყვი, რომ ის არის *malerisch* -ფერწერული და ასევე, არც ხაზობრივია. რაიმანის ნამუშევრები კი ამის მაგალითია. მაგრამ, ლოგიკის მიხედვით, თუ ის არ არის O, მაშინ არის " O. ასევე, არსებობს დამატებითი გარემოებებიც. ნეგატიური სტილისტური პრედიკატისგან ჩვენ შეგვიძლია მარტივი მატრიცები შევქმნათ, მაშინ როცა ისეთი „ოპოზიციების“ გამოყენებისას, როგორებიცაა – „ღია“ და „დახურული“, ან „გეომეტრიული“ და „ბიომორფული“, ჩვენ ვკარგავთ ამ შესაძლებლობას.

ნება მომეცით, განვმარტო. კიდევ ერთხელ განვიხილოთ სთოუქსის მიერ დანერგული რთული სტილისტური ცნება, რომელსაც მე კვლავ ვუწოდებ O-ს და შემდეგ, ვიოლფლინის მიერ განსაზღვრული სტილისტური პრედიკატი *malerisch*, რომელსაც მე დავარქმევ P-ს (გამომდინარე სიტყვიდან *Painterly* - ფერწერული). ამ ტერმინებითა და მათი უარყოფით, ჩვენ დავხასიათებთ ნებისმიერ სურათს, თუმცა, უხეშად. ის შეიძლება ორივეს ერთად წარმოადგენდეს: P და O და P „O; "P და O და ბოლოს „P და "O. სემანი არის კვატროჩენტო და ფერწერული, მონე არის ფერწერული, მაგრამ არა კვატროჩენტო, პიერო არ არის ფერწერული, მაგრამ არის კვატროჩენტო და (ნება მომეცით, ვთქვა), რომ გვიანი ოთხმოცანების რაიმანისეული "თეთრი კვადრატი". არც კვატროჩენტოა და არც ფერწერული. ვალ-იარებ, რომ სხვადასხვა შემთხვევების გამო, შეიძლება ვიკამათოთ, მაგრამ მოდი, თავი შევიკავოთ, რადგან ეს პრობლემა ყოველთვის არსებობს სტილისტურ ტერმინებს, შედეგად ვიღებთ უფრო შირებით. საქმე ისაა, რომ როცა ვამატებთ სტილისტურ ტერმინებს, გვექნება მატრიცა 25 რიგით. დიდ მატრიცებს: თუ ჩვენ გვაქვს ტერმინების n რაოდენობა, გვექნება მატრიცა 25 რიგით. ამგვარად, თუ სამი ტერმინი გვაქვს მატრიცა- რვა მწკრივით, ოთხი ტერმინით მივიღებთ – თექვსმეტ მწკრივს და ა.შ. ცხადია, რომ ის მიაკმაიაკი ხდება, მაგრამ საქმე ისაა, რომ რამდენადაც დიდია მატრიცა, ყოველი სურათი შეიძლება მასზე სადმე მოთავსდეს და რაც უფრო მეტ ტერმინთან გვიხდება მუშაობა, მით უფრო ზუსტია თითოეული ნამუშევრის ჩვენეული სტილისტური დახასიათება. ფაქტობრივად, ყოველი სტილისტური ტერმინი განსაზღვრავს

ე.წ. ნამუშევართა მონათესავე კლასს. თუმცა, რასაც ჩვენ ნათესაობაში ვგულისხმობთ, არის სტილის ერთგვარი თვისება, რომელიც მართალია, სხვადასხვა სვეტებში, მაგრამ სტილის მატრიცის ერთსა და იმავე რიგში მოქმედებს. თუმცა, ნათესაობა-მსგავსების კონცეფტი არაფერზე არ მეტყველებს. უფრო საინტერესოა ის საკითხი, თუ რომელიმე ხელოვანი რატომ მუშაობს მინცადამინც იმ სტილში, რომელშიც ის მუშაობს.

ნეგატიური სტილისტური პრედიკატის გააზრების ერთი უდიდესი უპირატესობა ისაა, რომ აქ ჩვენ არ გვახასიათებს ბინარული ოპოზიციების მოუმწიფებელი კონცეფტის ერთგულება, რასაც ჩვენ ვხედავთ ვიოლფლინის ტიპის მწერლებთან, რომელიც ასეთი ოპოზიციების ხუთი წყვილით წარსდგა. არსებობს სტილისტური ტერმინების უდიდესი, თითქმის, განუსაზღვრელი რიცხვი და იოგუეკ ჩვენ გვიწვევს ხელოვნების ნიმუშებთან დაკავშირებით, მანამდე არარსებული, ახალი ტერმინების შემოღება. გრინბერგის აზრით, ტერმინი „ახსტრაქტული ექსპრესიონიზმი“ მცდარი იყო და „მოქმედების ხელოვნება“ – საძაგელი, ხოლო ხელოვნება, რომელსაც ეს ტერმინები მიეწერებოდა, მან „ნიუ-იორკის ტიპის ფერწერას“ მიაკუთვნა. როცა ჟურნალისტები, სხვებთან ერთად, საქმეს დაუყოვნებლივ შეუდგნენ, ისინი ნიუ-იორკის ტიპის ფერწერის წინამორბედებს წარსულის იმ მხატვრებში ეძებდნენ, კომლექსსაც ფეხი საერთოდ არ დაუდგამთ ნიუ-იორკში. ჩემი ვარაუდით, ამ მომენტისთვის, „ნიუ-იორკის ტიპის ფერწერის“ „ბინარულ ოპოზიციას“ წარმოადგენდა – „ფერწერის პარიზული სკოლა.“ ჩემი სისტემის უპირატესობა ისაა, რომ ჩვენ თუ გვინდა ავავთ მატრიცა „ფერწერის პარიზული სკოლით“, – როგორც სტილისტური ტერმინი, ეს შესაძლებელი იქნება. მაგრამ, გარკვეული მიზნით, ეს შეიძლება საკმარისი აღმოჩნდეს, ნიუ-იორკის ტიპის ფერწერასა და მის უარყოფას შორის განსხვავების გამოსახატავად, რომელიც მართო ფერწერის პარიზულ სკოლას კი არა, არამედ კიდევ ბევრ სხვასაც გულისხმობს.

იმ მომენტში, როცა გავაცნობიერებთ, თუ რამდენად ექსპანსიური და განუსაზღვრელად დიდია სტილისტური პრედიკატების რიგი, უფრო იკლებს ინტერესი, მოვეცქეთ კანონთა იმ სახეობებში, რომლებიც ვიოლფლინმა მოიძია. აუცილებელი არ არის თითო გავიშვიროთ ვიოლფლინის სისტემის შინაგანი სირთულეებისკენ, მაგრამ ერთი შენიშვნის გაკეთება მაინც ღირს: მეიერ შაპირო აზრით, მისი სქემა რთულია მიესადაგოს ისეთ მნიშვნელოვან სტილს, როგორც იყო ე.წ. „მანიერიზმი, რომელიც რენესანსისა და ბაროკოს შორის იყო მოქცეული. დიდიე ერებონთან ინტერვიუში გომბრიხმა კი ეს გააბათილა:

ამ დროსთვის (ოცდაათიანი წლები), ვენაში მანიერიზმი აქტუალური თემა იყო... თვით ბერენსონის და ვიოლფლინისთვისაც აქამდე მანიერიზმი დეკადანსისა და უარყოფის პერიოდი იყო. ვენაში კი აბუხად ავდებულ სტილების რეაბილიტაციის ძლიერი მოძრაობა მიდიოდა... როგორც კი გადაწყდა, რომ მანიერიზმი ისეთივე სრულყოფილებიანი სტილი იყო, როგორც მაღალი რენესანსი, მას აღარ უწოდებდნენ „გვიან რენესანსს,“ არამედ უკვე მოიხსენიებდნენ, როგორც მანიერიტულს.

გომბრიხი განსაკუთრებით ინსტრუქციულია ჯულიო რომანოს, როგორც მანიერიტი არქიტექტორის განხილვისას. ის ამტკიცებს, რომ რომანოს ჰქონდა ორი განსხვავებული სტილი და ამ დახასიათებაში, გომბრიხი პიკასოს გავლენას განიცდის, რომელიც ნეოკლასიკურ სტილს მისდევდა და თან „ასევე უკიდურეს დამახინჯებებს ახორციელებდა.“ ამგვარად, გომბრიხი ასაბუთებს, რომ შესაძლებელი იყო, „ხელოვანს სხვადასხვა გამომსახველობითი მეთოდები ჰქონოდა.“ მაგრამ ეს ორ საკითხს წამოჭრის. პირველი ის არის, რომ მანიერიზმის სრულყოფილებიანი სტილად დაფუძნების მომენტიდან, შეიძლებოდა ის ნამუშევრები დაეხასიათებინათ პოზიტიურად მანიერიტიტულობის გამო, რომლებიც ხელოვნების ისტორიაში მანიერიტიტულად მონიშნული სპეციფიური პერიოდის საზღვრებს მიღმა შეიქმნა. იგო დაიწყო კორეკოთი, გაგრძელდა როსო ფიორენტინოთი, ბრონზინოსა და პონტორმოთი, თვით ჯულიო

რომანომდე. ამგვარად, შესაძლებელია ვიღაცამ გარკვეული ტიპის რომაული კედლის მხატვრობა, ელ გრეკო, ასევე ბრანკუში და მოდილიანი უყოყმანოდ გააიგივოს მანიერისტულთან. მეორე, რომლის ნაწილიც მანიერიზმს სტილისტურ კატეგორიად გამყარებაში დაეხმარა, მომდინარეობს მოდერნისტული ხელოვნებიდან, კერძოდ პიკასოდან, რომელიც გარკვეულწილად რეტროსპექტულ შუქს ჰფენს სეჩენტოს. ამგვარად, სტილის მატრიცა ისტორიულად დენადია მისი მოწინავე ხაზის გასწვრივ ორივე დამატებული სტილისტური პრედიკატის ტერმინებში, – მაგალითად, „ნიუ-იორკის ტიპის ფერწერის,“ ან უფრო ადრინდელების იმგვარად შეცვლით, რომ რაც რენესანსის გვიანი ფაზა იყო, ის თავისთავად იქცეოდა სტილად. ახლა კი, ვის შეუძლია წინასწარ თქვას, რომ მანიერიზმი, როგორც კატეგორია დღეისთვის არ არის ძალიან დაუმუშავებელი და მომავალში არ მოხდება სტილების დაყოფა, მაგალითად, კორეჯოსა და როსო ფიორენტინოს შორის?

ვითარება, რომელშიც სტილის მატრიცის ინტერესთა ნაწილი იმყოფება, დადის იქამდე, რასაც შეიძლება ფერწერის ლატენტური თვისებები ვუწოდოთ. ეს იმ სახის თვისებებია, რომლებიც უხილავი იქნება ნამუშევრის თანამედროვე დამთავალიერებლისთვის მხოლოდ იმიტომ, რომ მხოლოდ შემდგომში, არტისტული განვითარებების რეტროსპექტული გადმოსახედიდან იქცევიან ხილულად. კორეჯო კვლავ კარგი მაგალითია: ერთი საუკუნის შემდეგ კარანებმა მასში წინამორბედი დაინახეს, ანუ ადრეული ბაროკო. ის მართლაც დიდად დაფასდა მეთვრამეტე საუკუნეში და მისმა რეპუტაციამ მწვერვალს მიაღწია ისეთი ნამუშევრების გამო, როგორიც იყო (ხერია) „იუპიტერის სიყვარულები,“ რომელშიც როკოკოს წინასწარმეტყველება დაინახეს. მახასიათებლებს, რის გამოც კორეჯო, როგორც მხატვარი რთულად აღსაქმელი იყო თავისი თანამედროვეებისათვის, უცებ ნათელი მოეფინა ბაროკოს, როგორც სტილის შემოტანას. მანიერისტებმა ნებისმიერ ფასად გრაცია ამკობინეს, ბუნებრიობას და ამ უკანასკნელის უგულვებელყოფით, აიხსნება ტერმინის უკიდურესი ხელოვნურობის ერთგვარ სინონიმად ქცევა, რაც ახასიათებს კორეჯოს თანამედროვე, პარმიჯანინოსაც. მაგრამ კორეჯო თვითონ რეაგირებდა უარყოფითად, როცა მისი თანამედროვენი *maniera*–ს უწოდებდნენ რალაცას, უფრო ნატურალისტურისკენ მიმართულს, რასაც მოგვიანებით, მანიერისტული დაერქვა. ამგვარად, კორეჯო ხელახლა აღმოაჩინეს, როცა მანიერიზმი, როგორც კონცეფტი სტაბილურად იქცა მეოცე საუკუნეში, ისევე როგორც მენვიდმეტე და მეთვრამეტე საუკუნეებში მოხდა მისი ხელახლა აღმოჩენა; თითოეულ შემთხვევაში ლატენტური მახასიათებლები გამოთავისუფლდნენ და შესაძლებელი გახდა მათი დაფასება. იმავე მიდგომით, გვიანდელი მონე ნიუ-იორკის ტიპის ფერმწერი იქნებოდა. ანდრე ბრეტონმა, უჩელო და სიორა სიურრეალიზმის წინაპრების კლასში მოაქცია, მაგრამ არსებობენ კიდევ სხვებიც, რომელთაგან ახლა უცებ ვინც მახსენდება, – არჩიმბოლოდოსა და ჰანს ბალდუნ გრინს სიურრეალიზმის გამოჩენამდე დასჭირდათ ლოდინი, რომ სათანადოდ დაეფასებინათ. მოდერნისტული ხელოვნების მუზეუმის 1984 წლის გამოფენა, „პრიმიტივიზმი და მოდერნისტული ხელოვნება,“ მკაცრად იყო გაკრიტიკებული იმის გამო, რომ პრიმიტიული ხელოვნების ნიმუშები უსისტემოდ იყო ჩართული, როგორც მოდერნისტული ხელოვნების მონათესავე კლასი. დარომგანხილული იყო ყველა სიღრმისეული განსხვავება პრიმიტიულსა და მოდერნისტულ ხელოვნებას შორის, რაც გარდუვალია სტილისტური ანალიზის შემთხვევაში. ამგვარად, წაგრძელებულ, თხელ აფრიკულ ფიგურას, უდავოდ აქვს რაღაც „საერთო“ ჯაკომეტის სახასიათო მომენტებთან, მაგრამ ეს მსგავსება განიხილავს მიზეზებს, თუ თითოეული მათგანი რატომ არის მაღალი. მაგრამ ეს მხოლოდ ერთია მსგავსებებთან დაკავშირებულ პრობლემებს შორის და ვშიშობ, რომ ერთდერთი მთავარი პრობლემა თავად სტილის მატრიცისთვის. სტილის მატრიცის ყველა ისტორიული მგრძნობელობისთვის ის გულისხმობს მხატვრობის ისტორიულ ხედვას და მე ყველას გავაფრთხილებდი ამის შესახებ.

მხატვრობაზე ფიქრის დაწყების პირველი დღიდან, მე ვიმუშავე ნამუშევრებთან და ნამუშევრებიდან, სადაც გარეგნულად ორი ერთნაირი საგანი შეიძლება იმდენად რადიკალურად განსხვავებული ყოფილიყო ერთმანეთისგან, რომ მსგავსება სრულიად შემთხვევითი ჩანდა. აფრიკულ ფიგურასა და ჯაკომეტის ნამუშევარს შორის, არ არის სრული მსგავსება, მაგრამ რომც ყოფილიყო, მაინც იარსებებდა ფაქტი, რომელიც ამ მსგავსებას მათ შორის არსებული არტისტული განსხვავების ჩვენებით შეეწინააღმდეგებოდა. თუმცა, ეს აჩვენებს, რომ მე იმ დროისთვის საკითხი არ მქონდა გააზრებული. როცა სტილის მატრიცა პირველად 1964 წელს წარვადგინე, იგივე ნაშრომში, უკვე ვცადე ერთმანეთისგან განურჩევადი ანალოგების გამოყენების მეთოდი, რისი საშუალებითაც ვეძებდი იმ პრობლემის გადაჭრას, რომლებსაც ეს ანალოგები ქმნიდნენ. ამ მიდგომამ ბიძგი მისცა ფილსოფიური ესთეტიკების მნიშვნელოვან რაოდენობას, მაგრამ სტილის მატრიცა, თავისი დებიუტიდან დღემდე თუ ძალიან ინერტული არაა, უბრალოდ, ინერტული მაინც აღმოჩნდა, რომ აღარაფერი ვთქვათ ერთ სერიოზულ კრიტიკაზე, რომელიც ახლახან წარმოადგინა ნოელ ქეროლმა.

დავუშვათ, რომ უნდა აგვეგო სტილის მატრიცა სამი სვეტითა და რვა რიგით, სადაც მანიერისტული, ბაროკო, როკოკო, ჩვენს სტილის პრედიკატებად წარმოგვიდგებიან. ესენი უფრო ინლმდილმრები არიან, ვიდრე ისეთი ტერმინები, როგორც "ბაროკო და სხვანი. შედეგი ამგვარი იქნებოდა:

	მანიერიზმი	ბაროკო	როკოკო
1.	+	+	+
2.	+	+	-
3.	+	-	+
4.	+	-	-
5.	-	+	+
6.	-	+	-
7.	-	-	+
8.	-	-	-

ისტორიაში არსებული ნებისმიერი ფერწერული ნამუშევრისთვის, მოიძებნება შესატყვისი ადგილი მატრიცაზე. რუბენსის გავლენის ქვეშ მყოფი ვან დეიკი(გვიანი ბაროკო), ფიგურების გამოხატვისას, გრაციის გარკვეული კონცეფტის ერთგულია, რასაც წარმოადგენს *svelto* და მიუხედავად სხვადასხვა გავლენებისა, მულავენდება მანიერიესტად. მაგრამ, რამდენადაც მე მასში ვერ ვხედავ როკოკოს კვალს, ის მიეკუთვნება მეორე რიგს (+ + -). კარაჩები მიეკუთვნებიან მეექვსეს (- + -), როგორც სრული ბაროკო (ბაროკო მათ გამოიგონეს), მაგრამ მანიერიზმის უარყოფელნი და როკოკოსგან დაშორებული არიან. ვინმემ შეიძლება იფიქროს, რომ მალევიჩის "შავი კვადრატი" მიეკუთვნება მერვე რიგს (- - -), როგორც უარყოფათა ჯამი, ბნელი ხერეღი, სადაც სტილისტური თვისებები ქრება. (მალევიჩმა თავისი შავი კვადრატებიდან ერთ-ერთი აღწერა, როგორც „ყველა შესაძლებლობის ემბრიონი,“ რაც შედეგად ნიშნავს, ყველა რეალობის საერთოდ არ არსებობას). მალევიჩის "შავი კვადრატი", რომელიც ცხადად ეკუთვნის იკონიკურ ტრადიციას (გავისხენოთ, რომ მან ის გამოფინა ოთახის კუთხეში, ხატის მსგავსად), არც მანიერიზმი და არც როკოკო, თუმცა,

შეიძლება განისაზღვროს, როგორც ბაროკო.

ბრაის მარდენის ადრეული მონოქრომული მწვანე ტილო, სათაურით “ნებრასკა“, საკმარისად გონებაშეხილურია იმისთვის, რომ იცოს მანიერისტული და საკმარისად დეკორატიული, რომ იცოს როკოკო და აქედან გამომდინარე, მიეკუთვნება მესამე რიგს. სად იქნება რაიმანის ადგილი? გუმანიტ ვხვდებით, რომ რაიმანის სხვადასხვა ნამუშევარი, სხვადასხვა რიგს შეესატყვისება. მაგრამ ამ მომენტში, ჩემი მიზანია მხოლოდ ის აღვნიშნო, რომ მონოქრომული ნამუშევრები ავტომატურად არ მოხვდებიან მერვე რიგში, სტილისტური ნიშნის უქონლობის გამო.

ამგვარია ფიქტიური ტექნიკური მხარე. ხედავ, რაზეც სტილის მატრიცა ხელს აწერს, ან რომელიც ხელს აწერს სტილის მატრიცაზე, წარმოადგენს საშუალებას, რომლითაც ხელოვნების ნიმუში ერთგვარ ორგანულ თემს ქმნიან. და თითოეული გამოავლენს მეორეში ფარულად არსებულს, მხოლოდ მათი არსებობის საფუძველზე. ხელოვნების ნიმუშების სამყაროს მე ვიპოვებდი, როგორც შინაგანად დაკავშირებულ ობიექტების თემს. უდავოა, რომ ეს ფიქტური შთაგონებულია თ.ხ. ელიოტის ესეიდან – „ტრადიცია და ინდივიდუალური ტალანტი“, რომელმაც თავის დროზე, ჩემზე დიდი ზემოქმედება მოახდინა. ეს არის გადაწყვეტი პასაჟი:

არცერთი პოეტი და სხვა ნებისმიერი ხელოვნების დარგის ხელოვანი არ არის საბრისის განმარტოებულად მფლობელი. მისი მნიშვნელობა, მისი გაგება, გარდაცვლილ პოეტებსა და ხელოვანებთან მისი კავშირის გაგებაა. მას ვერ შეაფასებთ, როგორც ცალკე მდგომს. თქვენ ის დასაპირისპირებლად და შესადარებლად, გარდაცვლილებს შორის უნდა მოაქციოთ. მე ვგვლისხმობ, რომ ეს არის ესთეტიკის პრინციპი და არა, უბრალოდ, ისტორიული კრიტიციზმი. აუცილებლობა, რომ ის შეთანხმებული, შესაბამისი იქნება, არ არის ცალმხრივი; როცა ახალი ნამუშევარი იქმნება, ხდება რაღაც, ერთდროულად, ყველა სხვა მანამდე შექმნილ ნამუშევართან ერთად. არსებული ძეგლები ერთმანეთში ქმნიან იდეალურ წესრიგს, რომელიც მოდიფიცირებულია მათ შორის ახალი (რეალურად ახალი) ნამუშევრის შეტანით. არსებული წესრიგი დასრულებულია, სანამ ახალი ნამუშევარი გამოჩნდება. იმისათვის, რომ სიხალის გამოჩენისას წესრიგი შენარჩუნდეს, უნდა შეიცვალოს მთელი არსებული წესრიგი, თუნდაც, მსუბუქად და ასევე, მთლიანად გადაეწყოს ურთიერთობები, პროპორციები, თითოეული ნამუშევრის ღირებულებები.

მართლაც, რასაც მე ვგვლისხმობდი გამოთქმაში – „ხელოვნების სამყარო“, იყო ზუსტად ეს იდეალური თემი. ხელოვნების ნაწარმოებად ყოფნა, ნიშნავდა ხელოვნების სამყაროს წევრად ყოფნას და სხვადასხვა ტიპის ხელოვნების ნაწარმოებებთან უფრო მეტად ურთიერთობას. მე, ერთგვარი პოლიტიკური ხედვაც კი მქონდა, რომ ყველა ხელოვნების ნიმუში თანაბარია იმ მნიშვნელობით, რომ თითოეული ნამუშევარი, როგორც ყველა სხვა დანარჩენი, ფლობს სტილისტური თვისებების ერთსა და იმავე რაოდენობას. როცა ახალი სტილის რიგი ემატება სტილის მატრიცას, ამ ერთი თვისებით ყველა მდიდრდება. მე ვფიქრობდი, რომ სტილისტური სიმდიდრის თვალსაზრისით, არაფერი იყო ასარჩევი მიქელანჯელოს „სასწინელ სამსჯავროსა“ და რაინჰარდტის „შავ კვადრატს“ შორის. ხელოვნების სამყარო რადიკალურად გამათანაბრებელი იყო, მაგრამ ერთობლივად, ოვითდაც მდიდრებადი. სტილის მატრიცის პრინციპები, გარკვეულწილად, კოლუმბიის უნივერსიტეტში, ზოგად საგანმანათლებლო კურსების სწავლებისას მიღებული გამოცდილების ანარქიაა. მე განმაცვიფრა, თუ როგორ ამდიდრებდა, მაგალითად, ოდისევსს, ვირჯილიუსის ან ბიბლიის, დანტესა თუ ჯოისის კონტექსტიდან წაკითხვა. ის მშვენივრად ეთანხმება მწერლური წაკითხვისა და უსასრულო ინტერპრეტაციის ევროპიდან წამოსულ იდეას.

და ბოლოს, ეს შესაბამისობაშია ხელოვნების პედაგოგიურ პრაქტიკებთან, ხელოვნების ისტორიის ლექციების ორი პროექტიდან, რომლებშიც ნამუშევრები შეპირისპირებული და

შედარებულია მიუხედავად მათი მსგავსება-განსხვავებისა. ეს არის მსჯელობა ხელოვნების ნიმუშებზე, როგორც თანამედროვეზე, ან სრულიად დროის მიღმა მყოფზე. მაგრამ, მე, დღეს ნაკლებად მჯერა ამ პრაქტიკების სიცოცხლისუნარიანობისა და მათი სარგებლიანობისაც კი. ელიოტი ამბობს: „მე ამაში ვგულისხმობ ესთეტიკის პრინციპს და არა მხოლოდ ისტორიულ კრიტიციზმს.“ მე კი მაინტერესებს ესთეტიკური ფორმის ამგვარი განცალკევება ისტორიულისაგან. ეს არის ნაბიჯი, რომელიც აქრობს მანძილს არტისტულსა და ბუნებრივ მშვენიერებას შორის. თუმცა, ეს ჩვენ გვაბრძანებს არტისტული მშვენიერების, როგორც ასეთის მიმართ. არტისტული შექმნება გამჭოლად ისტორიულია; და ჩემი შეხედულებით, არტისტული მშვენიერებაც ასევე ისტორიულია.

ეს იყო „ხელოვნების სამყაროს“ მეტდნაკლებად მთავარი თეზისი და იმ დროისთვის მე ვერ დავინახე ის საფეხური, რომელზეც სტილის მატრიცის მოტივაციები მასთან იქნებოდა შეუთავსებელი. ამ ესეში, ხელოვნების ნიმუშებთან მიმართებაში, ჩემი საზრუნავი იმაში მდგომარეობდა, რომ მათი ესოდენი მსგავსება ჩვეულებრივ ობიექტებთან, შეუძლებელს ხდიდა მათ შორის განსხვავების აღქმას. თეზისი ამგვარად ჟღერდა: „რღაცის დანახვა, როგორც ხელოვნებისა ითხოვს იმასაც, რასაც თვალი ვერ გაშიფრავს, – არტისტული თეორიის ატმოსფეროსა და ხელოვნების ისტორიის ცოდნას: ხელოვნების სამყაროს ცოდნას.“ შეამჩნევდით, რომ აქ მითითებაა ხელოვნების სამყაროზე, რომელიც ჩაშენებულია ამ დახასიათებაში. ახლა ვხვდებით, რომ რისი თქმაც მინდოდა, ეს იყო: ცოდნა იმისა, თუ სხვა რომელი ნამუშევრები შეესაბამებიან მოცემულ ნამუშევარს და ცოდნა იმისა, თუ, რომელი სხვა ნამუშევრები აქეცვენ შესაძლებლად მოცემულ ნამუშევარს. მე მაინტერესებდა თანამედროვე ხელოვნების ერთგვარად გამოფიტული ობიექტები – *Brillo box*, ან რობერტ მორისის ანალიტიკური ქანდაკება, რომელიც ზუსტად იმ დროს იყო გამოფენილი. ამ ობიექტებს ჰქონდათ რამდენიმე საინტერესო მსგავსება ხელოვნების ისტორიაში არსებულ ნებისმიერ ობიექტთან, თუმცა მე წაკითხული მაქვს მსჯელობა ყუთის შესახებ, რომელიც განსაზღვრავდა დონალდ ჯადიდან დაწყებულ ისტორიას და რომელიც მოიცავდა (მე ვფიქრობ სრულიად უინტერესოდ) *Brillo box*-საც. („უორჰოლმა შოლკოგრაფიული *Brillo*-ს ლოგოები დაბეჭდა მასზე: რიჩარდ სერას ცნობით, არტშვევერი მათ გარეუბნის ფორმიკას (*Formica*) ვორქშოფზე ამზადებდა“). ასევე მოვისმინე, რომ ფორმალისტმა ხელოვნების ისტორიკოსებმა, აქვე მოათავსეს მორისის ყუთი(როგორც მორიგი ყუთი), საკუთარი თავის შექმნის ხმებით. ეს „ყუთები“ ხელოვნების სამყაროს მოველინენ იმდენად განსხვავებული მნიშვნელობებითა და ახსნითი ინტერპრეტაციებით, რომ ერთგვარი სიჯიუტე იყო მათი ერთმანეთის გვერდით განთავსება უკიდურესად მინიმალური გარეგნული მსგავსებების პირობებში. ჩემი ნააზრევია „ხელოვნების სამყარო“-ში ეხებოდა იმას, რომ ხელოვნების ისტორიისა და არტისტული თეორიის არმცოდნე, მათ ხელოვნებად ვერ აღიქვამდა და აქედან გამომდინარე, ეს უფრო ობიექტის ისტორია და თეორია იყო, ვიდრე რაიმე სხვა, აშკარად ხილული ობიექტები, რომლებიც ითხოვდნენ დაენახათ ისინი, როგორც ხელოვნება. და ეს განსაკუთრებით მონოქრომული მხატვრობის შემთხვევა უნდა ყოფილიყო.

ცხადია, რომ „მონოქრომულში“ ვგულისხმობ არა მხოლოდ ცალკეულ ფერს, არამედ ქრომატიულად ერთგვაროვან ზედაპირს. მანტენიამ შექმნა თავისი ქვისა და „ბრინჯაოს“ ფერწერა, ქვაზე კვეთისა და ჩამოსხმული ფორმების აშკარა მიბაძვით. მხატვრებს ჰქონდათ არჩევანის შესაძლებლობა, ემუშავათ გრიზაილსა თუ სეპიაში და რაც არ უნდა ყოფილიყო მიზეზი, ცდილობდნენ, დაეხმოთ განსხვავებები. დღეისთვის მონოქრომული მხატვარია, მარკ ტენსი, რომელმაც ინტერვიუერს უთხრა, რომ ფერს ის ინახავდა სიბერისთვის. მაგრამ, მონოქრომული მხატვრობა იმ მნიშვნელობით, როგორსაც მე ვგულისხმობ, არ მიდის წარსულში, მალევიჩზე ბევრად შორს და ამ შემთხვევაშიც კი გარკვეული განსხვავება უნდა აღინიშნოს.

მისი განსაკუთრებულად მშვენიერი, 1915 წელს შექმნილი სუპრემატისტული წითელი კვადრათი (გლეხი) ფაქტიურად, წითელი კვადრატია თეთრ ფონზე, ის უფრო კვადრატის სურათია, ვიდრე კვადრათი, ან თუ ზედმიწევნით ზუსტები ვიქნებით, კვადრათი, რომელიც საკუთარ ავტოპორტრეტს წარმოადგენს. ან კიდევ უფრო ზუსტად, წითელი კვადრატული მოხაზულობა გამოსახავს წითელ კვადრატს, რადგან მოხაზულობა სრულად არ პასუხობს ტილოს ფორმას ექსცენტრული პერიმეტრის გამო. ამ ექსცენტრულობის მნიშვნელობა მალევიჩის იმავე 1915 წლის „შავი კვადრათით“ არის განპირობებული, რომელმაც მის თანამედროვეთა გონებაში „მაგიური ფორმულის ძალა მოიპოვა“. მალევიჩმა ეს ასე აღწერა: „ტილოს კვადრატის შიგნით კვლავ კვადრატია, გამოსახული უდიდესი გამოხატველობით და ახალი ხელოვნების კანონების მიხედვით.“ (ანუ სუპრემატიზმი). მისი სტუდენტის, კურალოვის ცნობით, მას ისიც უთქვამს, რომ „გამოსახა მხოლოდ კვადრათი, რომელიც სრულყოფილია გამომსახველობა-სა და თავის კიდებთან ურთიერთობაში, — კვადრათი, რომელსაც არ გააჩნია ცალკეული პარალელური ხაზი გეომეტრიულად სწორ კვადრატულ ტილოსთან და თვითონ არ იმეორებს გვერდების ხაზების პარალელურობას. ეს არის კონტრასტის კანონის ფორმულა, რომელიც ხელოვნებაში ზოგადად არსებობს.“ მაგრამ კვადრათი უფრო მეტი უნდა ყოფილიყო, ვიდრე პედაგოგიური ილუსტრაცია. მალევიჩი დაკრძალვს „სუპრემატისტული“ კუბოთი და დაკრძალვის ფორტზე, შეიძლება, ღვთისმშობლის ხატით და დამკვეთი შავი კვადრატის დანახვა. ეს ჰგავდა ფერწერის სიკვდილს სუპრემატიზმის კრიტიკოსის წარმოსახვაში.

სუპრემატიზმის მაღალფარდოვანი მიზანი გულისხმობდა, რომ ის აბსტრაქტული კი არ უნდა ყოფილიყო, არამედ დარჩენილიყო პიქტორიალურად და გამოესახა ის, რასაც მალევიჩი „უსაგნო რეალობას“ უწოდებდა. სუპრემატიზმამდე მონოქრომულ-მონოტონურ მხატვრობაზე ფიქრი შეიძლებოდა მხოლოდ ხუმრობით, როგორც ობიექტური რეალობის სურათებზე ფერითი დიფერენციაციის გარეშე. მსგავსად იმისა, ვინმეს რომ ეთქვა, რომ ყველა თეთრ სურათს, უნდა ეჩვენებინა ერთგვაროვან სამოსში, თოვლზე მოსიარულე ქალწულები. ან კირკეგორის მახვილგონივრული კომენტარი სრულიად წითელ სურათზე, რომ ეს იყო წითელი ზღვის ზედაპირი, როცა ებრაელებმა გაიარეს და ეგვიპტელები კი შთაინთქნენ, — სასაცილო იდეა, რომელმაც მე მიბიძგა „ბანალურის გარდასახვის“ — წერას შევდგომოდი. მაგრამ სუპრემატიზმის გათვალისწინებითაც კი, არავის შეეძლო, ადვილად მიეღო ფერწერული ნამუშევრები, თუ ისინი არ იქნებოდნენ სურათები მონოქრომული საგნობრივი რეალობიდან, როგორც მალევიჩი იტყოდა, უსაგნო რეალობიდან. მართლაც, მეც ასე ვფიქრობ, რომ ტერმინი „უსაგნო“ ატარებდა ერთგვარი სპირიტუალური თუ მათემატიკური რეალობის გვიანდელ მნიშვნელობას, როგორც მან შეიძინა ახლო წარსულში. დღევანდელ „გუგენჰაიმის მუზეუმს“ ადრე ერქვა „უსაგნო ფერწერის მუზეუმი“ და ჩემი აზრით, მისმა დირექტორმა, ბარონესა ჰილა რიბეიმ, გარკვეულწილად გაიზარა და ალბათ, სჯეროდა კიდევ, რომ მხატვრობას, რომელსაც ის თავმჯდომარეობდა, ბევრად მეტი მეტაფიზიკური მნიშვნელობა ჰქონდა, ვიდრე ფორმალისტურ ანალიზს.

ნებისმიერ შემთხვევაში, ჩვენ შეგვიძლია წარმოვიდგინოთ ორი წითელი კვადრათი, ერთი კირკეგორის ხუმრობის და ერთიც — სუპრემატიზმის სულისკვეთების გაცრძელებად. ეს კი დაემსგავსებოდა იმ ვნებათაღელვას, რომელიც შესაძლოა, მომხდარიყო მათი ერთსა და იმავე პოზიციამდე მოთავსებისას სტილის მატრიცაზე. მაგრამ მათ აქვთ ძალიან განსხვავებული სტილისტური მახასიათებლები, რომ აღარაფერი ვთქვათ სხვადასხვა ინტერპრეტაციებსა და მნიშვნელობებზე. თუმცა, აგრეთვე შეიძლება ვიფიქროთ მონოქრომულ მონოტონურ ფერწერულ ნამუშევრებზე, რომლებიც ამ სულისკვეთებით არ შექმნილან და რომლებთანაც სტილისტური მსგავსებანი თუ განსხვავებები სრულიად შეიშავივითაა. როგორც აღმოჩნდა, მე ნაკლებად ვაქცევდი ყურადღებას თანამედროვე მონოქრომულ ფერწერას, როცა დავწე-



ესთეტიკურ კრიტიციზმს ერთმანეთისგან, ელიოტის მსგავსად, მაგრამ მათი გაერთიანება, სტილის მატრიცის წინაპირობებს ამსხვრევს. ჰეგელი, შელინგის ფილოსოფიის კრიტიკისას, საუბრობს გარკვეულ „მონოქრომულ ფორმალიზმზე“ მისი აბსოლუტურის კონცეფციით (აქვეა მშვენიერი ხუმრობა მონოქრომულის თემაზე) „როგორც ღამით, როცა ყველა ძროხა შავია.“ სტილის მატრიცის მფარველობის ქვეშ, ყველა წითელი კვადრატი ერთმანეთის მსგავსია. ისინი მხოლოდ ისტორიზაციით შეძლებენ, უარი თქვან თავიანთ ესთეტიკურ განსხვავებებზე.

მონოქრომული მხატვრობის ისტორია დასაწყრია, სადაც ცალკეული თავები დაეთმოა კაზიმირ მალევიჩს, ალექსანდრე როდჩენკოს, ივ კლინს, მარკ როდკოს, ედ რაინჰარდტს, რობერტ რაუშენბერგს, სტივენ პრინას და ასევე მარშა ჰაფიფის მეთაურობით გაერთიანებულ მონოქრომისტთა ჯგუფს. დაეთმოა მნიშვნელოვანი თავი ზუსტად ფილადელფიელ მონოქრომისტებამდე. რა თქმა უნდა, ცალკე თავს იმსახურებს რობერტ რაიმანი. მის ნამუშევრებში ძალიან საინტერესოა ის მდგომარეობა, სადაც მთელი ეს სუფთა სითეთრე ირეკლავს დროს, რომელშიც ეს ხელოვანი ცხოვრობდა. ორმოცდაათიან წლებში შესრულებული ეს ნამუშევარი ასახავს აბსტრაქტული ექსპრესიონისტების ფილოსოფიას პიგმენტების შესახებ. მხატვარი მოქმედებს პიგმენტსა და ტილოსთან, ფორმები მშვენივრად არის გადმოცემული, კეოსიე წასმული შაქრის მინანქარავით. ნამუშევრის საკონდიტრო სტილით ხელმოწერა დიდი და ვარსკვლავურია და ზოგჯერ, თარიღიც ისევეა ამოკვეთილი, როგორც დაბადების დღის ტორტზე. სამოციანებში რაიმანი მინიმალისტი გახდა, და რაღაც თვალსაზრისით, მატერიალისტიც, – ფერწერული ნამუშევრები წარმოადგენდა ზედაპირს, გრუნტს, პიგმენტს და სხვა არაფერს. ოთხმოციანებსა და ოთხმოცდაათიანებში. მისმა შემოქმედებამ გაითავისა ჩვენი დროის პლურალიზმი; დაიწყო ქანდაკების ელემენტების ჩართვა: ფოლადის ისრები, ალუმინის საკეტები, პლასტმასი, გასანთლული ქაღალდი და სხვ. მიუხედავად ყველა ამ ცვლილებისა, კანდიდის მსგავსად, მისი ნამუშევრები სულის თეთრ უბრალოებას ინარჩუნებდა. ეს მდგრადობისა და ადაპტაციის ალეგორია იყო.

ჰაფიფი წერდა, „ჩინური წითელი 33x33“-ის შესახებ, რომ “მას თავისი ადგილი უკავია ასობით ფერწერული ნამუშევრის ნაკადში და არსებობს როგორც დამოუკიდებლად, ისე ყველა დანარჩენი ნამუშევრების კონტექსტში.“ ეს ეხება რაიმანის ნამუშევარსაც და სხვა ნებისმიერ შემთხვევასაც. ნამუშევარი იღებს მნიშვნელობას, ნამუშევრის სხეულიდან, რომელშიც ის არსებობს და ეს ნათელს ხდის იმ მდგომარეობასაც, რომლისთვისაც დღეს ფერწერის ადგილი, გამოფენა, რომელიც უბრუნველყოფს ნამუშევარს კონტექსტით, სადაც მხოლოდ ის არის გააზრებული და დაფასებული. ყველა მნიშვნელობა და ენერჯია, რასაც ის ამ ადგილმდებარეობიდან იღებს, არ არის ალქმადი. მაგრამ კრიტიკა, რომლისთვისაც აქ სტილის მატრიცა იყო წარმოდგენილი, არის მცდელობა იმის ნათელსაყოფად, თუ რამდენად დიდი ჩვენი ესთეტიკური ჩართულობა ვიზუალური ხელოვნების ნიმუშებთან დაკავშირებით, რამდენად არის გამოწვეული შემეცნებითი ფაქტორებით, ან, რასაც მალევიჩის გათვალისწინებით, თავშეკავებულად შეიძლება ეწოდოს „უსაგნო.“ ეს კი მოსალოდნელია, როცა „გონება ჩაერთვება და კითხვას სვამს.“

ეს დისკუსია მონოქრომული მხატვრობის შესახებ წარმოადგინე, როგორც კრიტიციზმის გააზრების ერთდერთი მოდელი, როცა ჩვენ ვხვდებით, რომ როგორი ღრმად არ უნდა იყოს მსგავსება ნამუშევრებს შორის, აუცილებელია, ვიფიქროთ მათ ინდივიდუალურ ისტორიებზე. ჩვენ უნდა ავხსნათ, თუ როგორ მოევიწინე ისინი ქვეყანას. ვისწავლოთ მათი წაკითხვა იმ ტერმინებში, რომელთაც თითოეული მათგანი აკეთებს, რათა შევაფასოთ, ისინი მიმეტური არიან, თუ მეტაფიზიკურები, ფორმალისტური თუ მორალისტური. სადაც მათ შეუძლიათ შესაბამისობაში იყვნენ წარმოსახული სტილის მატრიცასთან და თავიანთ მეწ-

ყვილებთან, თუ ჩვენ კვლავ მსგავსების იდეით ვიქნებით შეპყრობილნი. მალევიჩის "შავი კვადრატი" ოთხკუთხედ ფუნდამენტთან წინააღმდეგობით „თამაშის“ გამო, შეიძლება ერთგვარად ჰგავდეს რობერტ მანგოლდის კვადრატებს, რომლებიც თავიანთ მოვალეობად არ თვლიან სრულყოფილი მწვერვალისკენ სწრაფვას, თუმცა ისე ჩანს, თითქოს, სრულყოფილი მწვერვალის კოდით ცოცხლობდნენ. თუმცა, ეს მსგავსება ერთადერთი საწყისი პუნქტია ნებისმიერი ნამუშევრის კრიტიკული ანალიზისთვის. რამდენადაც ჩვენ ვაგრძელებთ ჩვენს კრიტიკულ კვლევას, თითოეული მათგანისთვის ნაკლებად საინტერესო ფაქტი იქნება ის, რაც მათ საერთო აქვთ. შესაძლოა ეარსება მონოქრომული მხატვრობის მუზეუმს - წითელი კვადრატების გალერეის მსგავსს, რის წარმოდგენასაც ვცადავ „ბანალურის გარდასახვის“ დასაწყისში, სადაც ყოველი მათგანი ძირეულად განსხვავებული იქნებოდა მეორისგან, მიუხედავად სრულიად ერთნაირი შესახედაობისა.

ამგვარი მუზეუმის შიშველი იდეა უდიდესი ფილოსოფიური ღირებულებისაა და ასეთ-ივე იქნებოდა თვითონ მუზეუმიც, თუკი სადმე იარსებებდა. 1915 წლიდან - დღემდე, პერიოდის კოლექციის განცდა იმის სასწავლებლად გამოდგებოდა, თუ როგორ უნდა განვიცადოთ ხელოვნება და განსაკუთრებით, ვიზუალურ ხელოვნებასა და ვიზუალურ გამოცდილებას შორის მიმდინარე რთული ურთიერთობა; გარდა ამისა, ის დაამტკიცებდა, რომ მონოქრომულს არაფერი აქვს საერთო ფერწერის შესაძლებლობების ამოწურვასთან. და რომ წითელი, თეთრი, შავი კვადრატების, ან ვარდისფერი სამკუთხედების, ყვითელი წრეების, მწვანე ხუთკუთხედების არსებობა არაფერს გვეუბნება ფერწერის სიკვდილზე, ან ხელოვნების დასასრულზე. თითოეული მონოქრომული სურათი მიმართული უნდა იყოს თავისი ტერმინებისკენ და წარმატება ან მარცხი, განიხილებოდეს ამ ტერმინებთან შესაბამისობაში, რომლებშიც განსხეულებულია მისი ჩაფიქრებული საზრისი.

რაიმანის ფერწერის „ბოლო საფეხურად“ განსაზღვრას, რა თქმა უნდა, ისტორიულად თანახლდა გარემოება, სადაც ფერწერა აღარ გამოიყურებოდა ადეკვატურ მედიუმად იმგვარი განაცხადებისთვის, რომელთაც იმ დროის გარკვეულად წარმატებული, თუ ნაკლებად წარმატებული მხატვრები აკეთებდნენ. მე ვგულისხმობ სამოციანების დასაწყისიდან შუა წლებამდე პერიოდის ყველაზე საინტერესო მხატვრებს, რომელთა შორის იყვნენ: ბრიუს ნაუმანი, რობერტ მორისი, რობერტ ირვინი, ევა ჰესე; მათ დაიწყეს ფერწერით, მაგრამ ჩათვალეს, რომ ფერწერა მათ ზღუდავდა, თუმცა არა იმიტომ, რომ ქანდაკებისთვის, როგორც ასეთისთვის, მიემართათ, რადგან იმ პერიოდში ქანდაკების ქვეტექსტიც ასევე შემზღუდავი იყო. ამ ხელოვანთა ნამუშევრებს ქანდაკებასთან საერთო ჰქონდათ- მესამე განზომილება. ის ერთგვარად მარგინალური მნიშვნელობისა ჩანს, რაც უდაოა, მაგრამ იმასაც არ აქვს მნიშვნელობა, რომ ცეკვა სამ განზომილებიანია. გარკვეულწილად, განსახილველი ნამუშევარი სულით ახლოს იყო ლიტერატურასთან, გარკვეული სახის კონკრეტულ პოემიასთან, რაც განსაკუთრებით ნათელია ბრიუს ნაუმანისა და მორისის ნამუშევრებში. ყოველ შემთხვევაში, სამოცდაათიანების ხელოვნებამ გაიაზრა, რომ რამდენადაც ფერწერა იყო მატრიცა, რომელმაც ფართო გამომსახველობისკენ სწრაფვა ორად გააჩყო და ის ხელოვანები, რომლებიც დარჩნენ ფერმწერებად, დატოვა იმგვარად, თითქოს, ხელოვნების ევოლუციის ფაზის მიღმა ყოფილიყვნენ. ფერწერა, როგორც ასეთი, ამ ათწლეულში ძლიერ მარგინალიზირებული იყო და განსაკუთრებული დემონიზაცია განიცადა ფემინიზმისა და მულტიკულტურულობის არსებული იდეოლოგიების შემდეგ. ამ პერიოდში „კარგი ფერწერა“ არსად არ შეიძლებოდა გაკეთებულიყო. სიკარგის კრიტერიუმი, რომელიც ფერწერის მიმართ გამოიყენებოდა, შეწყდა და ავტომატურად გადაიქცა კარგი ხელოვნების კრიტერიუმად.

ჩემი საკუთარი მოსაზრება დასასრულის შესახებ გულისხმობს, რომ არსებობდა არტისტული აქტივობების შესანიშნავი დაყოფა მთელი სექტორის გასწვრივ და არა მხოლოდ

მონოქრომული ფერწერის შემჭიდროებული ფორმულით განსაზღვრული, რომელმაც განცხადა, რომ გრინბერგის ნარატივი დასრულდა და ხელოვნება შევიდა იქ, რომლისთვისაც შეიძლებოდა ეწოდებინათ პოსტნარატიული პერიოდი.. ეს დანაწევრება გათავისებული იქნა ხელოვნების ნიმუშებში, რომლებშიც, ასევე, ფერწერაც შედიოდა. თუ ქრიიში „ხელოვნების სიკვდილის“ ფაქტს იმ მხატვრების მაგალითებში ხედავდა, რომლებიც ფერწერას „ფოტოგრაფიით აბინძურებდნენ,“ მე ექსკლუზიურად წმინდა ფერწერის, როგორც ხელოვნების ისტორიის წამყვანის დასასრულს ვხედავ. რაიმანის ნამუშევარიც სხვადასხვა მნიშვნელობას იღებს იმის მიხედვით, თუ როგორ შევხედავთ: მასში მოდერნისტული ნარატივის ბოლო საფეხურს დავინახავთ, რომლის მედროშე ფერწერა იყო, თუ მასში ამოვიცნობთ პოსტნარატიულ ერაში გამოვლენილ ერთდერთ ფორმას, რომელიც გათანაბრებული იყო სხვა სახის ხელოვნებებთან. ასეთები კი იყო: პერფორმანსი, ინსტალაცია, ფოტოგრაფია, ლენდ არტი, აეროპორტების არტი, ვიდეო, ბოჭკოვანი ნამუშევრები და ყველა ტიპის და წესის კონცეპტუალური სტრუქტურები. შეიძლება ითქვას, რომ არსებობს არტისტული არჩევანის უდიდესი მენიუ და არტისტს შეუძლია აირჩიოს რამდენიც უნდა, როგორც აკეთებენ: ბრიუს ნაუმანი, ზიგმარ პოლკე, გერჰარდ რიტერი, რომმარი ტროკელი და უამრავი სხვა, რომელთათვის ეს თეტიკურ სიწმინდეზე მითითება არ არის მართებული. თუ რაიმანი ამ ხელოვნების სამყაროს ეკუთვნის, მაშინ არც მისთვის იქნება მართებული ეს მითითება.

მაგრამ ეს თავი არ მინდა ამით დავასრულო, არამედ დასკვნაში მსურს კიდევ შევხვო ფერწერის ბუნებას და გთხოვდით იუმორით შევხედავთ, როცა მთელი ისტორიის პოსტნარატივის ადრეულ ფაზას გავიაზრებ. მე ვფიქრობ, რომ ხელოვნების სამყაროს პლურალიზმი გარდუვალად გათავისებული იყო ფერწერის მიერ, რომელმაც დაკარგა ძლიერ გამოირჩეული თვისება, რომელიც მას ჰქონდა, როგორც ისტორიული წინსვლის წინამძღოლს და იბრძოლა ეგრეთ წოდებული დამაბინძურებელი ელემენტებისაგან განწმენდისათვის. ორმოცდაათიანი წლების ხელოვნების სამყაროში, როგორც დავინახეთ, გარკვეული წინააღმდეგობა არსებობდა აბსტრაქციასა და იმიჯს შორის. როგორც ვახსოვთ, გრინბერგის ფორმულირებით, დამნაშავე ილუმორული სივრცე იყო, როგორც ფერწერისთვის შესაბამისი. ფერმწერები, დღეს, ცალკეულად ტოლერანტულები გახდნენ ორმოცდაათიანების სტანდარტების მიმართ. თქვენ შეგიძლიათ რეალური ფორმები, რეალურ სივრცეებში მოათავსოთ, რეალური ფორმები აბსტრაქტულ სივრცეში, აბსტრაქტული ფორმები რეალურ სივრცეში მარტივი მატრიცის გამოყენებით. წესები რეალურად აღარ არსებობენ. მე ეს დავინახე 1987 წელს, ეროვნულ გალერეაში წარმოდგენილ რობერტ რაუშენბერგის ნამუშევარში, სადაც მან იაპონური ფრანი გამოიყენა, როგორც კოლაჟის ელემენტი და მიუხედავად ამისა, ის მაინც ჰგავდა ფერწერას. დევიდ რიდის, რომელიც, თითქმის, პარადიგმატულად არის წმინდა მხატვრობის მიმდევარი, გამოაფენაზე, აბსტრაქტული ნამუშევარი ჩართული იყო ინსტალაციაში, რომელიც შედგებოდა საწოლისა და ტელევიზორისგან. ნება მომეცით, ხაზგასმით აღვნიშნო, რომ თუ მართლაც არ არის წესები, მაშინ ღია შესაძლებლობად რჩება, რომ ხელოვნებმა მისდიონ ფერწერას ისეთი ფორმით, როგორიც მოუნდებათ და ისეთი იმპერატივების ქვეშ, როგორსაც აირჩევენ; საქმე ისაა, რომ ეს იმპერატივები აღარ არიან ისტორიაში ფესვგადგმულები. ამგვარად, რა თქმა უნდა, არის სივრცე შესანიშნავი მხატვრებისთვის, როგორებიც არიან: შონ სკალი, დოროთეა როკბერნი, რობერტ მანგოლდი, სილვია პლიმაკ მანგოლდი და სხვები. მაგრამ იმ ფერწერის გარდა, რომელთანაც ისინი ასოცირდებიან, არსებობს ფერწერაც, რომელშიც უფრო და უფრო მეტ როლს თამაშობენ სიტყვები. ფერწერის შემლუღულობები, რამაც სამოციანი წლების პიონერები იმ ინოვაციებთან მიიყვანა, რომლებიც უფრო შეესაბამებოდნენ მათ აზრებს, გარდუვალად მოდუნდა და

ფერწერა ხელახლა განისაზღვრა, რომ მიეღო ახალი ფორმების ეკვივალენტი და მსგავსივე ძალის აზრები გამოეხატა. უნდა ვაღიაროთ, რომ ამ შეზღუდვებმა, ერთ დროს, დიდი ძალა მისცეს ფერწერას, რომელმაც იპოვა გზები მათთან გასამკლავებლად. მაგრამ ადაპტირება მნიშვნელოვანია თავის გადასარჩენად ხელოვნებაში, სადაც ყველაფერი ხდება. სავარაუდოდ, შეიძლება კომიკური ანალოგის პოვნა თანამედროვე ამერიკულ პოლიტიკასთან, როცა დემოკრატებმა თავიანთ, ეგრეთ წოდებულ, ხედვაში მოაქციეს ის ყველაფერი, რაც ადრე რესპუბლიკელებთან ასოცირდებოდა: გადასახადებისა და ხარჯების შემცირება, შეკვეცილი მთავრობა, და ა.შ., დემოკრატებივით ნაკლებად ვფიქრობთ, მაგრამ ეს, სავარაუდოდ, საჭირო გახდა პოლიტიკური გადარჩენისთვის. ფერწერის პოლიტიკა, შესაძლოა, მართლაც მსგავსია იმ ერაში, რომელშიც ჰანს ბელტინგი და მე ვცხოვრობთ და მოგვიხდა მივსულიყავით ხელოვნების დასასრულის გააზრებამდე.

ამით დავუბრუნდები მუზეუმის საკითხს, რომლის ნაზრევებიდანაც დუგლას ქრიმპმა გამოაცხადა ფერწერის სიკვდილის შესახებ. 1970 –იანებში, ფაქტიურად არსებობდა ყველა სახის მიზეზი. მათგან უმეტესი პოლიტიკური იყო, ასევე, ხელოვნების თეორეტიკოსების მოსაზრებები, რომ მუზეუმი მოკვდა. ბევრის აზრით, მუზეუმისა და ფერწერის სიკვდილს შორის უნდა ყოფილიყო ნათელი კავშირი იმის გამო, რომ მუზეუმები და ფერწერა შინაგანად დაკავშირებულნი იყვნენ და განიხილებოდა იმ საკითხში, რომ თუ ფერწერა მოკვდა, მუზეუმის არსებობის საჭიროებაც აღარ იქნებოდა. მაგრამ, თუ ფერწერა არ მომკვდარა და ის მხოლოდ იმ სახის ტრანსფორმაციებს განიცდის,, რომლებზეც შევჩერდი, –ის მარტივად იქცა არტისტული გამომსახველობის ერთდერთი ფორმად პოსტ–ისტორიულ პერიოდში. ეს უკვე წარმოშობს სხვა ფორმის მუზეუმის საკითხს. თუ კავშირი მუზეუმსა და ფერწერას შორის ისეთი მჭიდროა, როგორც ამას ორივეს კრიტიკოსი ამტკიცებდა, მაშინ მუზეუმი აღარ არის უნიკალური ფორუმი ხელოვნების გამოსაფენად, რადგან ფერწერა თავისთავად არტისტული გამოხატვის საყვარელი ფორმაა. და თუ ფერწერამ დაკარგა თავისი პრივილეგირებული მდგომარეობა ხელოვნებაში, ეს გულისხმობს, რომ მუზეუმმაც დაკარგა თავისი პრივილეგირებული მდგომარეობა, რომელიც მის, როგორც ისტორიის წინამძღოლის სტატუსთან იყო ასოცირებული. ხელოვნების დასასრული გულისხმობს ფერწერის ერთგვარ ჩამოქვეითებას და ეს ასევე ნიშნავს მუზეუმის ჩამოქვეითებას? ამ საკითხებს მომდევნო გვერდებზე შევეხები.

## შენიშვნები

1. Patricia Hills. Alice Neel. New York. Harry N.Abrams 1983.53.
2. Petronius.The Satyricon. trans. WilliamArrowsmith.New York.1983, p.205.
3. Larissa A. Zhadova. Malevich: Suprematism and Revolution in Russian Art 1910-1930. Thames & Hudson, 1982. 43.
4. Robert Storr. Robert Rayman. Museum of Modern Art. New York 1993. 12.
5. Calvin Tomkins. Jennifer Bartlett. New York: Abbeville Press Publishers.1985.15
6. Arthur C. Danto. „The Art World.” Journal of Philosophy 6.1964. 580–81.
7. Adrian Stokes. Art and science: A study of Alberti, Piero della Francesca and Giorgione. New York . Book Collectors 1949.112

8. Bill Berkson. „What Piero Knew.“ *Art in America*. 81/12.1993.117.
9. Frank Sibley. „Aesthetic Concepts.“ *Philosophical Review*. 1949.421–50.
10. Meyer Shapiro. „Style.“72
11. Ernst H. Gombrich. *A lifelong interest: conversations on art and science with Didier Eribon*, London: Thames & Hudson, 1993.40.
12. *Ibid.*,41.
13. Noël Carroll. „Danto, Style and Intention.“ *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*.1995. 251-57
14. T. S. Eliot, „Tradition and Individual Talent.“ *Selected Essays*. 1917-1932.6.
15. Richard Serra, „Donald Judd, 1928-1994.“ *Parkett*. June 1994, pp.176-177
16. Kazimir Malevich. *Armand Hammer Museum of Art and Cultural Center*, Los Angeles. 1990.
17. Soren Kierkegaard. *Either*. trans. D. F Swenson and. Walter Lowrie. Princeton.1944.1:22
18. Robert Nickas. *Xavier Douroux. The Red*. Bruxelles. Gent. Isy Brachot.1990.57
19. G. W. F. Hegel. *The Phenomenology of Mind*. trans. J. B. Baillie. London: George Allen and Unwin, 1949

## მუზეუმები და მწყურვალე მილიონები

ჰენრი ჯეიმსის რომანის, „ოქროს თასის“ ერთდერთი მთავარი პერსონაჟი ხელოვნების მდიდარი კოლექციონერი, ადამ ვერვერია. იგი უსაზღვრო რაოდენობის, უმაღლესი ხარისხის ხელოვნების ნიმუშებს აგროვებს საოცნებო მუზეუმის ფონდის შესაქმნელად, თავისი მშობლიური ქალაქისთვის, რომელსაც ჯეიმსი ერთგვარი კატეგორიულობით უწოდებს „ამერიკულ ქალაქს“. მის წარმოდგენაში მშვენიერების უდიდეს მწყურვალეს განიცდის უთვალავი მუშა, რომელთა შრომის წყალობითაც, ის გახდა მდიდარი კაცი. თითქოს, ამ ვალის მოსახდელად ის აღმართავს „მუზეუმთა მუზეუმს,“ – სახლს გორაკზე, „რომლის კარები და ფანჯრები ღია იქნებოდა მაღლიერი ხალხისთვის, უმაღლესი ცოდნა გაიბრწყინებდა და წყალობად მოევიწიებოდა ამ მიწას.“ ცოდნა, არსებითად იყო მშვენიერების ცოდნის შედეგი და ვერვერი მიეკუთვნებოდა იმ თაობას, რომელიც ჯერ კიდევ იზიარებდა აზრს, რომ მშვენიერება და ჭეშმარიტება იდენტურები იყვნენ. და „სიმახინჯის ტყვეობიდან გათავისუფლება, ნიშნავდა უმეცრებისგან გათავისუფლებას და აქედან გამომდინარე, მშვენიერების გამოფენა ცოდნის ეკვივალენტური იყო. ჩემი აზრით, ვერვერი არ აანალიზებდა იმ თეორიას, რომელიც მას ამოძრავებდა, მაგრამ „მას შეეძლო სიმახინჯის ტყვეობისგან გათავისუფლების აუცილებლობა შეეფასებინა,“ – გვეუბნება ჯეიმსი. სანამ ვერვერი აღმოაჩინდა არტიტული მშვენიერების ღრმა რეალობას, ის „შედარებით ბრმა“ იყო. გარკვეულ მომენტში, თითქოს ხილვის ძალით, მან აღმოაჩინა თავისი ლტოლვა სრულყოფილებისკენ, რომელსაც მანამდე ვერ ამჩნევდა. მისი „მუზეუმთა მუზეუმი“, უნდა ყოფილიყო „წმინდა საცერში გაცრილი განძის საცავი. „ამერიკული ქალაქის“ მაცხოვრებლები იმით ისარგებლებდნენ, რისი აღმოჩენისთვისაც მას დრო და ბრძოლა დასჭირდა. ვფიქრობ, სამართლიანი იქნება იმის თქმა, რომ ვერვერისეული მსგავსი სული საგრძნობია ამერიკის მუზეუმებში, რომლებიც „ოქროს თასის“ დაწერის დროს აიგო (რომანი გამოვიდა 1904 წელს).

ბრუკლინის მუზეუმი, რომელიც საზოგადოებისთვის გაიხსნა 1897 წელს, ვერვერისეული სულის კარგი მაგალითია. მისი დიზაინი ჯეიმსის თანამედროვე ნიუ-იორკის უდიდეს არქიტექტურულ ფირმას, McKim, Mead & White-ს ეკუთვნის, მათი დაპროექტებული კოლუმბიის უნივერსიტეტი, მონინგსაიდ ჰეითსზე და ამ ოპტიმისტური ეპოქის მრავალი ბრწყინვალე შენობა ქალაქში; „მუზეუმთა მუზეუმს“ ორი მნიშვნელობა ჰქონდა: ის უნდა ყოფილიყო უდიდესი მუზეუმი მსოფლიოში და აქედან გამომდინარე, მუზეუმთა მუზეუმი აღმატებითი მნიშვნელობით, დაახლოებით იმგვარი, „მეფეთა მეფეს“ რომ გამოვთქვამთ; გარდა ამისა, ის იყო მუზეუმთა მუზეუმი კრებითი მნიშვნელობითაც, რადგან შედგენილი უნდა ყოფილიყო მუზეუმებისგან, რომელთაგან თითოეული ცოდნის გარკვეული დეპარტამენტისადმი იქნებოდა მიძღვნილი (რამდენადაც ვიცი, მის ვრცელსა და მრავალგუმბათიან საცავში იყო ფილოსოფიის მუზეუმიც). ის უნდა აშენებულიყო ბრუკლინის ყველაზე მაღალ ადგილას და მიუხედავად იმისა, რომ რეალურად, პროექტიდან მხოლოდ დასვლეთის ფრთა აიგო, ის თავის მნიშვნელობას ფასადში ჩართული კლასიკური ტაძრით გადმოსცემდა, თავისი რვა კოლოსალური სვეტით. იყო რაღაც გულის ამანუყებელი იმ შეუსაბამობაში, რაც არქიტექტურული სიდიადის განაცხადსა და მისი ნატიფი ხელოვნების საცავების შედარებით შეზღუდულ სივრცეებს შორის არსებობდა, დაახლოებით საუკუნის წინ, როცა მუზეუმი გაიხსნა. ასევე გულის ამანუყებელია სხვაობაც, რაც მის გარეგნულ სახესა და დაუმთავრებელ მდგომარეობას შორის არსებობს. ბრუკლინის მოსახლეობა არ გამზრდილა ამ ამაღლევაბელი ხედვის პროპორციულად, რომელმაც თავის უდიდეს არქიტექტურულ ფრაგმენტში

შეისხა ხორცი. მუზეუმის მიერ მოწყობილ გამოფენებზე მანჰეტენის ხელოვნების სამყარო დადიოდა, მისი მუდმივი კოლექციები უმაღლესი სამეცნიერო მნიშვნელობისაა; ხოლო სა-  
ჯარო კოლექციები, ბრუკლინის საჯარო სკოლების ავენდის ნაწილია; ის ღირებული რეს-  
ურსია ხელოვანთა მზარდი რიცხვისთვის, რომლებიც ბრუკლინში ცხოვრობენ, მაგრამ ყვე-  
ლაფრის გათვალისწინებით, ყოველმხრივ ისურვებდნენ მანჰეტენზე ცხოვრებას, თუკი,  
ამას შეძლებდნენ. ის ბრუკლინელები კი, რომლებიც არც ხელოვანები არიან და არც მეც-  
ნიერები, ნაკლებად ავლენენ ისეთ წყურვილს, როგორც ბრუკლინით შთაგონებულ ვერ-  
ვერებს წარმოედგინათ, როცა გადაწყვიტეს, აეგოთ ბრუკლინის ხალხისთვის შესაფერისი  
მუზეუმი. სკოლის მოსწავლეთა ჯგუფებს თუ არ ჩავთვლით, რომლებიც სანაპიროს მოდებულ  
ფრინველთა გუნდებს ჰგვანან, მისი გაღწერები, უმეტესად ფართო და ცარიელი სივრცეებ-  
ია, რომლებიც გარკვეული ასაკის ადამიანებში მათი ახალგაზრდობის წლების მუზეუმების  
ნოსტალგიას იწვევს.

ცოტა ხნით მინდა გვერდით გადავდო პატარა ქალაქის – ბრუკლინის ყველა სხვა საზ-  
ოგადობა, რომელთა მფლობელობაშია უზარმაზარი მუზეუმები დამთვალიერებლის გარე-  
შე და რომლებიც აგებულნი იყვნენ მუზეუმთა მუზეუმის სულით და გავიანბრო, თუ როგორ  
უნდა გაემართლებინათ ერის ვერვერებს თავიანთი მრწამსი. ვერვერმა, გარკვეულწილად,  
განიცადა ხელოვნება, სანამ თავის „ხილვამდე“ მივიდოდა, ანუ ჯეიმსის არ იყოს, მანამდე,  
სანამ ის თავის თავბრუსხვევებზე მწვერვალზე ავიდოდა. თუმცა, მას არ განუცდია ის, ეგ-  
ზისტენციალურად და ტრანსფორმაციულად. ამით იმის თქმა მინდა, რომ მას ხელოვნე-  
ბა ისე არ განუცდია, რომ მისგან მსოფლხედველობა და სამყაროში ცხოვრების აზრით  
უზრუნველყოფა მიეღო. ხელოვნებასთან დაკავშირებული ამგვარი გამოცდილებები არ-  
სებობს, თუმცა, არცერთია ისეთი დამაჯერებელი, როგორსაც რასკინი აღწერს მამისადმი  
მიწერილ წერილში 1848 წელს. ეს მოხდა ტურინში, სადაც რასკინი ვერონეზეს „სალომონი  
და საბათის დედოფლის“ დეტალის ასლის შესრულებით იყო დაკავებული, მინუციპალ-  
იტეტის გაღწერაში. მან დაწერა წერილი ვალდენსების ქადაგების მოსმენის შემდეგ და ამ  
ქადაგებისა და ფერწერის გადაკეთამ ის „მოუქცევლად“ დატოვა.

ერთხელაც, როცა ვმუშაობდი ვერონეზეს სურათის მშვენიერ ფრეილინაზე, მე გამაოცა  
სიცოცხლის ბრწყინვალეობამ, რომელიც როგორც ჩანს, სამყარომ შვა საუკეთესოს გამომუღა-  
ნებისთვის. რამდენად შესაძლებელია, რომ ყველა ეს ენერჯია და მშვენიერება ეწინააღმდეგე-  
ოდეს მისი შემქნელის ღირსებას? შექმნა ღმერთმა მშვენიერი სხეულები და ძლიერი კიდურები,  
ეს უცნაური, საოცარი და ფანტასტიკური ენერჯიები და შექმნა სუბსტანციის ბრწყინვალეობა და მისი  
სიყვარული, შექმნა ოქრო და მარგალიტი, კრისტალი, მზე, რომელიც მათ ასეთ ბრწყინვალეობას ან-  
იჭებს და შეავსო ადამიანური წარმოსახვა საოცარი აზრებით; და მისცა ადამიანთა ურთიერთობას  
თავისი ძალა ადგილის მიჩენის, და სრულყოფისათვის, მხოლოდ იმიტომ, რომ ყველა ამ საკანს  
მისი ქმნილებები მისგან ასე დაეშორებინა? და ეს უძლიერესი პაილო ვერონეზე, პირობის მსახ-  
ურია და ის პატარა უბადრუკი კაცი, ფაქიზი შავი ყელსახვევით, რომლის ყრუ სმასაც ვუსმენდი  
კვირა დღით, ღვთის მსახურია?

რასკინმა უდიდესი ფერწერის განცდით გაიარა ხედვის ტრანსფორმაცია და შეიძინა  
ცხოვრების ფილოსოფია. ჯეიმსმა, რამდენადაც მახსოვს, ვერვერი მსგავს ეპიზოდში არ წარ-  
მოგვიდგინა. თუმცა, მე ვფიქრობ, რომ ის ერთგვარად ეკვივალენტური უნდა ყოფილიყო იმ  
შემთხვევაშიც კი, როცა ის მოიცავდა „სუბსტანციის სიუხვესა და მის სიყვარულს – ოქროს,  
მარგალიტსა და კრისტალს.“ როცა ვერვერი თავისი მომავალი, მეორე ცოლის გულის  
მოგებას ცდილობს, ის ბრაიტონში მიჰყავს და დამასკური კაფულის კოლექციას ათვალიე-  
რებინებს. ჯეიმსი მათ ასე აღწერს: „უძველესი, უხსოვარი დროის ჭიქურის ამქოვისტოსდერი  
ცისფერი, რომელსაც უფრო მოწინააღმდეგეობით უნდა მოპყრობოდით, ვიდრე მეფის ახულის ლოყას.“

შეიძლება იმის გამო, რომ ვერვერი აპირებს ცოლობა სთხოვოს, ახალგაზრდა და ლამაზ ქალს, ის გაიანარებს „შესაძლოა პირველად მის ცხოვრებაში, მხოლოდ ცოცხალი გონებით, რომ თვით ჭეშმარიტი პროცესი, სრულყოფილი მშვენიერება აღიქვა და გააღმერთა.“

ნებისმიერ შემთხვევაში, სუბსტანციის ბრწყინვალეობით მოხიბლული ვერვერი ამავდროულად, ირგვლივ არსებულ სიმახინჯესაც ხედავს, რომელიც ჩემი ვარაუდით, უიმედოდ უნდა ჩაეთვალოს. ან მისი უდიდესი ენერჯის დახარჯვის ფასად ეპოვნა რაიმე გზა ამ პირობების დაუყოვნებლივ შესაცვლელად. ამის ნაცვლად ის ხელოვნებას თვლის ისეთ რამედ, რაც გამოჩნდება და მაშინვე შეცვლის ყოველდღიური ცხოვრების უსახურობას. მას ერთგვარად მსგავსი განცდა აქვს თავისი ქვრივული ცხოვრების გამოც. სხვაგვარად არც გარისკავდა მეორე და სახიფათო ქორწინება ეტვირთა, სანამ არ დაინახა მშვენიერება, რომლის დაუფლებაც გაუტოლდებოდა მის ცხოვრებაში ხელოვნების უდიდესი ნიმუშის შემოტანას.

ეს არ არის ის, რასაც შეიძლება ხელოვნების სტანდარტული განცდა ვუწოდოთ, ან რასაკინის შემთხვევაში, რიგითი მუზეუმისეული გამოცდილება. ვერვერიცა და რასაკინიც, ხელოვნების ნიმუშებს შეეჯახნენ გარკვეულ ეგზისტენციალურ კონტექსტში, რომელიც შემდეგ, ხელოვნებას პერსპექტივაში გადაისვრის, მსგავსად იმისა, როცა ფილოსოფიურ ნაწყვეტს წაიკითხავ ზუსტად, შესაბამის მომენტში. რთულია იმის გარკვევა, ტურინის მუზეუმის მუნიციპალიტეტის გალერეის სხვა ნამუშევრები იგივეს რამდენად მოახერხებდნენ, ან თუნდაც, დამასკოს ფილები სხვა მომენტში. იმის აღნიშვნაც ღირს, რომ ეს გამოცდილება ნებისმიერ ადამიანს არ გადააქცევს უკეთეს პიროვნებად. ვერვერმა ნამდვილად ცადა გამოეყენებინა ხელოვნების ნიმუშისა და მუზეუმის მოდელი ადამიანური ურთიერთობებისთვის, როცა დააქორწინა თავისი ქალიშვილი, როგორც თვითონ ამბობდა, *morceau de musée*–ზე და თავისი ორნამენტული ცოლი ერთგვარ ექსკურსიამძღოლად აქცია მუზეუმთა მუზეუმში. მუზეუმი, სავარაუდოდ, ძალიან უბადრუკი მოდელია ბედნიერი ცხოვრებისთვის და რასაკინის სევდიანმა, ძალაში არშესულმა ქორწინებამ, მომხიბვლელ ეფი გრეისთან, აჩვენა, რომ ვერონემეს მიერ აღწერილმა მძაფრმა ჰედონიზმმა ვერ განკურნა რასაკინის ექსტრაორული პრობლემები. ფსიქოლოგები, უდავოდ მნიშვნელობას მიანიჭებდნენ იმას, რომ „დეტალი“, რომელმაც ის შეიპყრო, ფრეილინას ქვედაკაბის რუში იყო. მიუხედავად იმისა, რომ მათი ცხოვრება არ ეყოფოდა იმ ხელოვნებას, რომელიც იხსნიდა მათ, ორივე მამაკაცი სავალდებულოდ თვლიდა, რიგით მამაკაცებსა და ქალებზე ხელოვნების სარგებლიანობა გაეგრძელებინა, – ვერვერი მუზეუმთა მუზეუმით, ხოლო რასაკინი თავისი ნაწერებითა და ხატვის სწავლებით ლონდონის „უორქინგ მენს კოლეჯში“. ორივე ესეთეტიკური მისიონერები იყვნენ.

ვფიქრობ, არსებობენ ჩემ მიერ აღწერილი გამოცდილებების ალბათობები, რომლებიც ამართლებენ ხელოვნების შექმნას, მის მხარდაჭერასა და გამოფენას, მაშინაც კი, თუ რაიმე მიიქით ეს შესაძლებლობები ვერ განხორციელდა მრავალი პერსონისთვის. ხელოვნებით მიღებული გამოცდილებები არაპროგნოზირებადია. ისინი გონების წინამავალი მდგომარეობის კონტინგენტს შეადგენენ და ერთი და იგივე ნამუშევარი სხვადასხვა ადამიანებზე ერთნაირ ზემოქმედებას ვერ მოახდენს, ან ერთსა და იმავე ადამიანზე, იგივენაირად, სხვადასხვა შემთხვევებში. ამის გამოა, რომ ჩვენ სულ ვუბრუნდებით და ვუბრუნდებით უდიდეს ნამუშევრებს: არა იმის გამო, რომ ყოველ ჯერზე რაღაც ახალს ვპოულობთ მათში, არამედ მათგან ველით დახმარებას, გაგვაგებინონ რაღაც ახალი საკუთარ თავზე. „სოლომონი და საბაოთის დედოფალი ფერადი რეპროდუქციის სახით რთული საპოვნელია, რადგან დღეისთვის, კვლევების საფუძველზე, ის მიჩნეულია მთლიანად ან ძირითადად მანც, ვერონემეს სტუდიის ქმნილებად. ის არ ფიგურირებს, როგორც ვერონემეს ერთადერთი სამანდატო ნამუშევარი. შეიძლება გაჩნდეს კითხვა, – ეს რომ რასაკინს სცოდნოდა, განიცდიდა თუ არა იმ ტრანსფორმაციას, რომელიც მასში მოხდა. რამდენადაც ვიცი, არ არსებობს საგანგებო

პირობა, რომელსაც ხელოვნების ნიმუში უნდა აკმაყოფილებდეს იმისათვის, რომ რეაქციის გაძლიერება გამოიწვიოს. ძალიან ცოტა ნამუშევარი ნიშნავს ჩემთვის იმდენს, რამდენსაც უორპოლის „Brillo box“. მხოლოდ იმას ვიტყვოდი, რომ ხელოვნება შეიძლება ძალიან ცოტას ნიშნავდეს ბევრისთვის, როგორც ვერვერისთვის იყო იმ დროს, როცა ის თავის უდიდეს ქონებას აგროვებდა და ხელოვნების მიმართ „ბრმა“ და მუნჯი იყო. მუნჯი იყო მაშინაც კი, როცა ხელოვნების ნიმუშები განცდილი ჰქონდა, ან ცხოვრობდა მათთან ერთად. თვითონ მუზეუმი გამართლებულია იმ ფაქტით, რომ რასაც არ უნდა აკეთებდეს, ის მისაწვდომს ხდის გარკვეული ტიპის გამოცდილებებს. მათ არაფერი აქვთ საერთო ხელოვნების ისტორიის კვლევით პროცესთან, არც „ხელოვნების დაფასებასთან.“ მიუხედავად მათი ღირსებებისა. სინამდვილეში, გამოცდილებები, ჩვეულებებისამებ, მუზეუმს გარეთ ხდება. მე იოგუეკ ვფიქრობ, რომ ჩემი მთლიანი ჩართულობა ფერწერასთან მყისიერად განისაზღვრა, როცა იტალიურ კამპანიასი მონაწილე ჯარისკაცმა ჩავუარე, ცისფერი პერიოდის შედეგის, „la Vie“-ის რეპროდუქციას. მე ვფიქრე, რომ გავიგებდი რალაც სიღრმისეულს. ამიტომაც, ფერწერის გასაგებად, მოგზაურობაში წასვლის გადაწყვეტილება მივიღე კლიველენდში, მაშინ, როცა უკვე დაუბრუნდი სამოთხეობაო ცხოვრებას. კვლავ და კვლავ სახასიათოა, რომ მრავალი ჩვენთაგანი მუზეუმებში ეჯახება იმ ნამუშევარს, რომელმაც მასზე ისეთივე გემოქმედება მოახდინა, როგორც რასკინზე ვერონებზე. არც ისე დიდი ხნის წინ, ერთადერთ პრესკონფერენციაზე, ერთი ნაცნობი გამოუტყდა რთული ფოტოგრაფიების გამოფენის კურატორს, რომ მას ვერ წარმოედგინა, თუ როგორ უნდა ეცხოვრა რომელიმე მათგანის გვერდით და ჩემი აზრით, ძალიან სიღრმისეული პასუხიც მიიღო. კურატორმა თქვა, რომ მიუხედავად ყველაფრისა, მშვენიერია, რომ გვაქვს მუზეუმები ამგვარი ნამუშევრებით, რომლებიც ასე ძვირს ითხოვენ ჩვენგან იმისათვის, რომ შეგვიძლოს მათი ხილვა საკუთარ სახლებში.

ამავე დროს, ბევრისთვის ეს გამოცდილებები მუზეუმებს დღეს ერთგვარად მგრძნობიარეს ხდის ერთგვარი სოციალური კრიტიციზმის მიმართ. ისინი არ წარმოადგენენ იმას, რაც მილიონებს სწყურიათ. ამით მე ვუბრუნდები ბრუკლინის მრავალრიცხოვან მოსახლეობას, რომელთათვის მუზეუმი, საუკეთესო შემთხვევაში, ბავშვობის მოგონებაა, ან უარეს შემთხვევაში არქიტექტურის გროვა ისთერნ პარქეიზე, რომელსაც მათი ცხოვრებისთვის არსებითი მნიშვნელობა არ აქვს. დღეისთვის ჰაერში ტრიალებს რადიკალური თვალსაზრისი, განსაკუთრებით შეერთებულ შტატებში, რომელიც მაინც იზიარებს ადამ ვერვერის შეხედულებას: მწყურვალ მილიონებს სწყურიათ ხელოვნება. ხელოვნება, რომელიც მათ სწყურიათ, არ არის ის, რითიც მუზეუმმა შეიძლება ისინი უბრუნველყოს. განსაკუთრებულად დეტალურ ესეში, რომელსაც ჰქვია „კომუნაზე დაფუძნებული ხელოვნება,“ მაიკლ ბრენსონი წერს:

მოდერნისტული მხატვრობა და სკულპტურა ყოველთვის გვთავაზობს სიღრმისეული და მნიშვნელოვანი სახის ესთეტიკურ გამოცდილებას. მაგრამ მას ძალიან ცოტა რამის გაკეთება შეუძლია იმისთვის, რომ უპასუხოს ამერიკული ცხოვრების სოციალურსა და პოლიტიკურ გამოწვევებსა და ტრავმებს. მისი დიალოგები და ურთიერთქმედებები, არსით პირადია და მეტაფორული. მათ ახლა შეზღუდული პოტენციალი აქვთ იმისთვის, რომ ესაუბრონ მულტიკულტურული ამერიკის იმ მოქალაქეებს, რომელთა არტიტული ტრადიციები განიხილავს ობიექტებს არა როგორც სამყაროებს, არამედ როგორც პერფორმანსების ინსტრუმენტებს და სხვა რიტუალებს, რომლებიც ინსტიტუციების გარეთ არსებობენ. გარკვეულწილად, იმიჯები, რომლებიც მუზეუმებსა და გალერეებში ბინადრობენ, ბევრს ვერაფერს გახდებიან ამერიკული ინფორმალისტურის დღევანდელ კრიზისთან.

ეს ესე დაიბეჭდა გამოცემაში, სადაც აღწერილი და შეფასებული იყო საკმაოდ ექსტრემოდინამური გამოფენა, რომელიც ჩიკაგოში მოეწყო 1993 წელს, სათაურით, „კულტურა მოქმედებაში.“ გამოფენაში მონაწილეობდა ჯგუფების რიგი, რომელიც სოციალურად იმდე-

ნად დაშორებული იყო ჩიკაგოს ხელოვნების ინსტიტუტისგან, რამდენადაც ამის წარმოდგენა შეიძლება. ამ ჯგუფებს ხელოვნების წინამძღოლობით უნდა შეექმნათ „თავის ხელოვნება“, რომელიც თავის მხრივ, არტისტული დისტანციის თვალსაზრისით, შორს იყო იმ კვალიფიკაციებისგან, რომლითაც სტრუქტურულ სახლებს უნდა წარმოედგინათ უდიდესი და შთამბეჭდავი ხელოვნება. ბრენსონი, რომელიც ნიუ-იორკ თაიმის გამორჩეული ხელოვნების კრიტიკოსი იყო, ამგვარ ინსტიტუციებში თავს სულიერად ისე გრძნობდა, როგორც საკუთარ სახლში. ამ ხელოვნებაზე იმგვარად ლაპარაკობს ამ ესეშიც კი, როგორცადადამვერვერი და ჯონ რასკინი მოიწონებდნენ:

დიდი ფერწერა არის არტისტული, ფილოსოფიური, რელიგიური, ფსიქოლოგიური, სოციალური და პოლიტიკური იმპულსებისა და ინფორმაციების ექსტრაორდინარული კონცენტრაცია და ორკესტრირება. რამდენადაც დიდია ხელოვანი, უფრო მეტად ხდება თითოეული ფერი, ხაზი და ჟესტი ერთდროულად – ფიქრისა და გრძნობის მდინარეცა და შენაკადიც. უდიდესი ფერწერული ნამუშევრები აძლიერებენ მომენტებს, შეაჩვიებენ პოლუსებს და მდგრადს ხდიან რწმენას შემოქმედებითი ხელოვნების ამოუწურავ პოტენციალში. ამის შედეგად, ისინი ხდებიან შესაძლებლობებისა და ძალის უშუალო სიმბოლოები.

...საზოგადოებებს, რომელთაც უყვართ ფერწერა, კონცენტრაციისა და შეთანხმებულობის ამგვარი განცდები სთავაზობენ იყვნენ არა მარტო ბრძენნი და პოეტური, არამედ აღფრთოვანებულებიცა და ზოგჯერ მისტიკურებიც. სული ხორცს ისხამს მასალაში... უხილავი სულიერი სამყარო არა მხოლოდ ჩანს, თითქოს, ის არსებობს, თითქოს, მისაწვდომია ნებისმიერისათვის, ვისაც შეუძლია ამოიგნოს სულის სიცოცხლე მატერიაში.

ფერწერა მიანიშნებს განკურნების ალტემისკენ.

ეს არის მუზეუმის ხელოვნების სრულიად ეგზალტირებული დახასიათება და აქ ძნელად თუ მოიპოვება საზომი, რომლითაც ის თანაზომიერი იქნებოდა „თავიანთ ხელოვნებასთან“, რომელსაც მიეძღვნა თვითონ „კულტურა მოქმედებაში.“ შესაძლოა, ყველაზე წინააღმდეგობრივად, ამგვარ ხელოვნებას წარმოადგენდა შოკოლადის ბატონი, რომელიც ამერიკის საერთაშორისო კავშირის – The Bakery, Confectionery, Tobacco Workers – ის Local 552 – მ შექმნა ხელოვნებათა, ქრისტოფერ სპერანდიოსა და საიმონ გრენანთან ერთად. საკონდიტრო ნაწარმი სახელწოდებით – „ჩვენ გვაქვს ეს!“ (“We Got It!”) ტექსტში აღწერილია, როგორც „მათი ოცნების შოკოლადი.“ როგორც უკვე ვთქვი, აქ არ არის საზომი, რომელიც ამ მოვლენას ერთ ლოკაციაში მოათავსებს და ვერონებს „სოლომონსა და საბათის დედოფალს“ – მეორეში. პასუხი ამაზე არსებობს, რომელიც სახიფათოდ მეჩვენება, მაგრამ უნდა გავხედოთ. ეს არის პასუხი, რომელიც ხელოვნების ყველა შეუთავსებლობას, რელატივიზაციით წარმოადგენს. ვერონებზე იმყოფება ჯგუფში, რომელიც ვერვერითა და რასკინით არის წარმოდგენილი – და ბრენსონით, ერთდერით მისი ასპექტით, ხოლო „ჩვენ გვაქვს ეს!“ ეკუთვნის ჯგუფს, რომელიც წარმოდგენილა Local 552-ის მუშების მიერ. ამგვარად, თუ ეს შოკოლადის ფილა არის „თავიანთი ხელოვნება“ ხსენებული ჯგუფისთვის, ხოლო „სოლომონი და საბათის დედოფალი“ არის „თავიანთი ხელოვნება“, – ნება მომეცით, ცნობილი გამოთქმა გამოვიყენო, – თეთრკანიანი მდიდარი მამრებისთვის, რომელთათვისაც ბრენსონის, ზუსტი ტერმინებით რომ ვთქვათ, ფერწერა არის როგორც შესაძლებლობების, ასევე, ძალაუფლების ნიშანი. ამ პოზიციას აქვს მყისიერი შედეგი. ის ძალაშია ჯგუფისთვის, რომლისთვისაც მუშუმში არსებული ობიექტები წარმოადგენენ „თავიანთ ხელოვნებას,“ რაც გარეთ ტოვებს ბრუკლინის მრავალრიცხოვან საზოგადოებას.

ჩემი აზრით „კულტურა მოქმედებაში“ საეტაპო გამოფენა იყო მის მიერ წამოჭრილი საკითხების გამო. იქ მოხდა იმ უამრავი საკითხის კრისტალიზაცია, რომელიც დღეს ჩვენ ფრაცხვებზე გვეყოფს და მე ვიმედოვნებ, დისკუსია ამ საკითხების გადაჭრამდე გარეძლებდა. რამდენიმე მათგანი უშუალოდ მუზეუმს ეხებოდა. ამ თემაზე მინდა რამდენიმე კომენტარი გავაკეთო. ეს არის საკითხები, რომლებშიც მე, სხვადასხვაგვარად ვიყავი ჩართული და ნაწილობრივ, გამოვდივარ ჩემი საკუთარი გამოცდილებიდან.

1. საზოგადოებრივი ხელოვნება (Public Art). გარკვეული ტიპის საზოგადოებრივი ხელოვნება ყოველთვის არსებობდა ამერიკაში, კერძოდ, მემორიალური მონუმენტების სახით. თუმცა, შედარებით ახლო წარსულში, ვერვერისეული სული იმ ფაქტის აღიარებისკენ მიდიოდა, რომ საზოგადოება მაინც არ მივიდოდა მუზეუმთან, თუნდაც, მუზეუმის ნიმუშები გარე სივრცეში განელაგებინათ, რომელზეც საზოგადოებას ისეთივე რეაქცია უნდა ჰქონოდა, როგორც მუზეუმში აქვს ხოლმე ხელოვნების ნიმუშებზე, ანუ ესთეტიკური. ეს სტრატეგია შეფარულად არქიტექტურული იყო, რომლითაც მან მუზეუმის სახელით სივრცეების კოლონიალიზაცია მოახდინა და შექმნა მუზეუმი კედლების გარეშე, თითქოსდა, საზოგადოების სასარგებლოდ. საზოგადოებას არ აქვს ხმის უფლება ხელოვნების ამორჩევისას, რომელიც განსაზღვრულია ხელოვნების ექსპერტების მიერ, რომლებმაც იცოდნენ რა იყო კარგი და რა არა, ხოლო საზოგადოებამ ეს არ იცოდა. უდავოა, ეს შეიძლება გაგებული ყოფილიყო, როგორც ძალაუფლების თამაშები კურატორიატის ნაწილში და ეს გამოვლინდა ჩემი დროის ერთდერთ უდიდეს არტისტულ დრამაში, როგორც იყო ნიუ-იორკის ფედერალ პლაზაზე აღმართული, რიჩარდ სერას დახრილი თაღის ირგვლივ განვითარებული კონფლიქტი. მე საკმაოდ ვამაყობ იმით, რომ ჩემი პოზიცია დავასაბუთე ამ ქანდაკების აღების საკითხთან დაკავშირებით The Nation-ის ჩემს სვეტში, ეს იყო პოზიცია, რომლის განხილვაც ვერ მოხდებოდა ამერიკის ნებისმიერ სხვა სახელოვნებო გამოცემაში. მაისოვს, ტონი კორნერმა, „არტფორუმის“ გამოცემელმა, მითხრა, რომ შეიძლება ძალიან ბევრი ჩემს მოსაზრებას იზიარებდა, მაგრამ ჟურნალს ამდენის თქმის საშუალება არ ჰქონდა. ხელოვნების სამყარომ საქმის მოსმენების უსასრულო წრეში ჩააბა თავისი ვაგონები, მაგრამ უშედეგოდ. ნამუშევარი აიღეს და ფედერალ პლაზაზე საზოგადოებას უსახური სივრცე დაუბრუნეს. ჩემი აზრით ამ წინააღმდეგობამ უფრო მეტად, ვიდრე სხვა ცალკეულმა მოვლენამ, შეძლო ფართო საზოგადოებისთვის ეჩვენებინა ძალაუფლების კომპონენტი მუზეუმის რეალობაში. მართალია, ტაძრები ყოველთვის ძალაუფლების სიმბოლოებს წარმოადგენდნენ, მაგრამ შენიღბულს მათი სპირიტუალური პრაქტიკითა და განაცხადებით. იმის გამო, რომ მუზეუმები გვეკლინებოდნენ მშვენიერებით განპირობებული ჭეშმარიტების ტაძრების სახით, ძალაუფლების რეალობები უხილავი რჩებოდა.

2. საზოგადოების ხელოვნება. (The Public's Art ). ამ საკითხის გადაჭრის ორი გზა უნდა არსებობდეს. ერთი იქნებოდა საზოგადოებისთვის რაღაც მნიშვნელოვანის მიწოდება, ვთქვათ, ხელოვნების სახით, რომელთან ერთადაც ის იცხოვრებდა მუზეუმის გარეთა სივრცეში. ამასთან, არ უნდა წარმოშობილიყო ბედმეტი სირთულეები. შესაძლოა, ეს მართლაც ყოფილიყო ერთ-ერთი ადგილი, სადაც საზოგადო დემოკრატის მიეცემოდა გასაქანი. საზოგადოება, რომელიც ჩაერთვებოდა ხელოვნებაში, მონაწილეობას მიიღებდა გადაწყვეტილებებში, რომლებიც გავლენას ახდენენ მათ ესთეტიკურ ცხოვრებაზე. კრისტოს პროექტები ყოველთვის უკავშირდება შესაბამის საზოგადოებას და მართლაც, გადაწყვეტილების მიღების პროცესი, მისი სამუშაოს ნაწილია, რომელიც თავის მხრივ, მნიშვნელოვნად ეფემერულია. ახალი თაობა მას მიიხდამაინც არ ეუმრობა. ეს გადაწყვეტილება, რა თქმა უნდა, ისევ მუზეუმის იდეას ეფუძნება, რომელიც ყველგან არის, სადაც ხელოვნების საკითხი დგება. ექსტრამუზეუმური სივრცეები, როცა მათში ხელოვნება წარმოდგენილი,

მუზეუმის მომიჯნავე ტერიტორიებს შეადგენენ. მოვალეობები, აქ მუზეუმის მოვალეობებ-  
ია და საზოგადოებაც პირველ რიგში შეყვანილია, როგორც საკონსულტაციო ორგანო, –  
ეესპერტების კორპუსი, რომელიც განსაზღვრავს საკუთარი სურვილების საგანს, უპირატეს-  
ობებსა და ოცნებებს. კალიფორნიელი მიწათმფლობელების რეაქცია კრისტოს მორბენალ  
ლობზე, რომლის განხორციელებაც ნაწილობრივ მათი ნებართვით გახდა შესაძლებელი,  
პოეტურობითა და ინტენსივობით, რასკინის რეაქციას ჰგავს ვერონეზე მათთვის, ვინც ის  
ნახა მისელ ბროზერის ფილმში. მოგვიანებით, მე კვლავ დავუბრუნდები საზიარო ესთეტი-  
კის იდეას.

სანამ სხვა ალტერნატივას მივუბრუნდებით, სადაც ექსტრამუზეუმური ხელოვნების შექმ-  
ნა საზოგადოების მხრიდან საკუთარი თავის ხელოვანად გადაქცევით ხდება, უნდა ვაღ-  
იაროთ, რომ როგორც კი საზოგადოება დაიშვება სამუზეუმო გადაწყვეტილებების მიღების  
პროცესში, ორივე – მუზეუმიცა და საზოგადოებაც, იძულებული გახდებიან დაიწყონ იმის  
განსაზღვრა, თუ სად შეიძლება ხაზის გაკლება, ან რისი გამოფენა შეიძლება და რისი არა.  
შეერთებულ შტატებში ჩვენი საზოგადოება კარგად არის გაწვრთნილი სექსუალური შინა-  
არსის ხელოვნებასა და ცენზურის თანმხლები შედეგების მიმართ. მაგრამ კანადაში, ახ-  
ლახან, დიდი პროტესტი მოჰყვა გადაწყვეტილებას, შეეძინათ კრიტიკოსთა მიერ დიდად  
დაფასებული ბარნეტ ნიუმანის, „ცეცხლის ხმა“ და როდკოს, „ნომერი 16“. დღეისთვის  
მუზეუმის ტრაიბალიზაციის ერთი ნათელი უპირატესობა იმაშია, რომ თუ მუზეუმი თვით საზ-  
ოვადოებისთვის არსებობს და ადამიანები თვითონვე განსაზღვრავენ „თავიანთ“ ხელოვნე-  
ბას, – „მათ“ ასევე უნდა განესაზღვრათ, რა უნდა ყოფილიყო „მათი“ ხელოვნება და ეს  
არ არის მუზეუმს მიღმა მდგომი საზოგადოების საქმე. ამით შესაძლოა, დასრულებულიყო  
ფუსუსი ცენზურისა და სხვა მსგავსი საკითხების ირგვლივ, იმის გამოკლებით, რომ გადა-  
სახადების ტვირთი, ასევე „მათ“ მხრებს აწევდა. ეს არ ჩაითვლებოდა პრობლემად მუზეუ-  
მთა მუზეუმისთვის, რომელსაც თემის ვერგერები ამოუდგებოდნენ მხარში, თავიანთი სქ-  
ელი ჯიბებით. მათ თავიანთ ცნობიერებაში უნდა გადაეწყვიტათ, რომ თავიანთი დოლა-  
რები უფრო მეტად ხელოვნებისთვის დაეთმოთ, ვიდრე რაიმე სხვა კარგი ნივთებისთვის..  
მეორე მხრივ, ისეთი შოუც კი, როგორც იყო „კულტურა მოქმედებაში“ მასში ჩართული  
ჯგუფებით, რომლებიც განსხვავდებოდნენ იმათგან, ვინც დაფინანსების საფუძველზე აწარ-  
მოებდნენ თავიანთ საკუთარ ხელოვნებას, არ ხორციელდებოდა გადასახადების საკითხის  
გარეშე. მხარდამჭერი, ძირითადად ეროვნული საიველმომიველი სახელოვნებო ფონდი  
იყო, რომ არაფერი ვთქვათ მთელი რიგი გადასახადებისაგან გათავისუფლებულ ოკგან-  
იაციებზე. სრული ოპერაციის ბიუჯეტი ჩვენ არ გვაქვს და წარმოდგენა არ მაქვს, რა დაუ-  
ჯდებოდათ გადასახადთა გადამხდელებს „ჩვენ გვაქვს ეს!“ შოკოლადის ფილები. ამ უკა-  
ნასკენელს დიდი შემოსავალი არ მოუტანია, მიუხედავად მრავალი მცდელობისა, მიეყიდათ  
ის ჩიკაგოს ტკბილეულის მოყვარული მოსახლეობისთვის. ეს შოკოლადი უფრო გემრიელი  
არ იქნებოდა იმის გამო, რომ ხელოვნებას ეკუთვნოდა. მეორე მხრივ, შოკოლადი ვერ დამ-  
ზადდებოდა, როგორც ხელოვნება, რომ არ ყოფილიყო ამ ადგილას მისი დამამზადებელი  
საწარმო, რომელსაც კონდიტერები გამოიყენებდნენ „ჩვენ გვაქვს ეს!“ –ის შესაქმნელად. რა  
თქმა უნდა, რიჩარდ სერა არ იყო ვალდებული ლითონის დასახვევი საწარმო მოეწყო იმ  
ფირფიტების დიდი რაოდენობის დასამზადებლად, რასაც მრუდე რკალი ითხოვდა. თუმცა,  
ეს უბრალოდ სიტყვამ მოიტანა.

თანამედროვე ხელოვნებას აქვს მახასიათებელი, რომელიც მას განასხვავებს ყველა-  
ფერი იმისაგან, რაც გაკეთებულა 1400 წლის შემდეგ და ეს მახასიათებელი იმაში მდგომა-  
რეობს, რომ მისი პირველადი ამბიციები არ არის ესთეტიკური. ურთიერთობის მისი პირვე-  
ლადი მოდელი არ გულისხმობს დამთვალეირებელს, როგორც ასეთს, არამედ პერსონათა

სხვა ასპექტებს, რომლებისკენაც მიმართულია ხელოვნება. აქედან გამომდინარე, ყველა ამგვარი ხელოვნების პირველადი სამყოფელი არ არის თავისთავად მუზეუმი და გარკვეულწილად, არც სამოგადოებრივი სივრცეები აიგება, როგორც ხელოვნების ნიმუშებით შევსებული მუზეუმები, სადაც პირველადი ღირებულება ესთეტიკურია და რომელიც პერსონებს განიხილავს, როგორც უპირველესად დამთვალეიერებლებს. *ArtForum*–ში, 1992 წელს გამოქვეყნებულ ესეში მე დავწერე: „დღეს, ჩვენ, ხელოვნებაში ვხედავთ ადამიანებთან უშუალო კონტაქტის სურვილს უფრო მეტად, ვიდრე მუზეუმი ქმნის ამის შესაძლებლობას... და მუზეუმი თავის მხრივ იბრძვის გაუმკლავდეს იმ უდიდეს ზეწოლას, რომელიც მასზე ხორციელდება თვით ხელოვნების შიგნით, თუ ხელოვნების გარეთ. ამგვარად, როგორც მე ვხედავ, ჩვენ, სამმაგი ტრანსფორმაციის მოწმეები ვართ, რაც ეხება ხელოვნების შექმნას, ხელოვნების ინსტიტუციებსა და ხელოვნების აუდიტორიას.“ მე არ გამკვირვებია ამ ტექსტის პასაჟი ციტირებული რომ აღმოჩნდა გამოფენის – „კულტურა მოქმედებაში“ – ტექსტში. ჩემთვის ეს ბოლომდე მოულოდნელი არ იყო, რადგან ჩემი მოსაზრება რამდენადმე, შთაგონებული იყო გამოფენის მთავარი ინიციატორის, მერი ჯენ ჯეკობის მანამდელი მცდელობით, რომელიც უდიდესი ენერჯისა და სოციალური ხედვის მქონე დამოუკიდებელი კურატორია და მისი *Site-specific* ხელოვნების გამოფენა ფესტივალზე – *Spoleto-USA*, მართლაც აღსანიშნავი იყო.

ექსტრამუზეუმური ხელოვნება იმ ჟანრების მწკრივში, რომლებიც რთულად თუ მიეკუთვნებიან სამუზეუმო ხელოვნებას, როგორცაა, მაგალითად, პერფორმანსის ხელოვნება, ან „ჩვენ გვაქვს ეს!“, წარმოადგენს გარკვეულ თემზე გათვლილ სასიგნალო ნიმუშს, რომელიც განსაზღვრულია რასობრივი, ეკონომიკური, რელიგიური, ხეცხუალური, ეთნიკური ან ნაც-იონალური და სხვა ხაზებთან მიმართებაში და რომლებიც თემთა იდენტიფიცირებამდე მიდის. 1993 წლის ცნობილი უითნის ბიენალე, ექსტრამუზეუმური ხელოვნების ანთოლოგიას წარმოადგენდა, რომელსაც უცებ დაეთმო ადგილი მუზეუმში. ამ გამოფენით დადასტურდა ის ტენდენცია, რომელზეც მე ვფიქრობდი. ვშიშობ, რომ რამდენადაც მზად ვიყავი ამგვარი ხელოვნების მხარდასაჭერად, იმდენად ვერ ავიტანე მისი ხილვა მუზეუმში. ეს კი, ჩემს პოლიტიკურად რეტროგრადულ ბუნებას აჩვენებს. მათი საკუთარი ხელოვნების ბუნებრივი შედეგი, მათი მუზეუმი უნდა ყოფილიყო, – განსაკუთრებული ინტერესების მუზეუმი, რომლის ტიპიზაცია თავისი თემურობისაკენ მიბრუნებით მოახდინა ებრაულმა მუზეუმმა ნიუ-იორკში, ან თუნდაც, ვაშინგტონის ხელოვანი ქალების ეროვნული მუზეუმი. ხელოვნების გამოცდილება უკავშირდება იმ გზას, რომლითაც ინდივიდები იდენტიფიკაციას აკეთებენ იმ თემზე, რომლის ხელოვნებასაც ის წარმოადგენს, ეს კი ბზარს აჩენს ამ აუდიტორიასა და დანარჩენებს შორის. (განაცხადი, რომ მუზეუმი, უკვე ტრაიბალიზირებულია, გამომდინარეობს იმ განაცხადიდან, რომ ის უბრალოდ, არის „მათი საკუთარი“ მუზეუმი.)

3. მაგრამ არის ეს ხელოვნება? თემებზე დაფუძნებული ხელოვნება, თუნდაც, დასახელებული „ჩვენ გვაქვს ეს!“ – ნაწილობრივ განისაზღვრა გარკვეული, თეორიებით, რომელთა არტიკულაციაც მართლაც არ ხდებოდა ადრეულ სამოცდაათიანებში, ან ყველაზე ადრე სამოციანების ბოლოს. მიუხედავად ამისა, შეიძლება ითქვას, რომ ამ თეორიების საფუძველი ჯერ კიდევ 1915 წელს მომზადდა, როცა მარსელ დიუმანმა თავისი პირველი რედიმიციები წარმოადგინა. ყველაზე რადიკალური განაცხადი უფლებამინიჭებულ თეორიებს შორის იოზეფ ბოისისა იყო, რომელმაც დაიკვრა, რომ არა მხოლოდ ნებისმიერი რამ შეიძლება ხელოვნება ყოფილიყო, არამედ, უფრო რადიკალურადაც, ყოველი ადამიანი იყო ხელოვანი (რაც განსხვავდება იდეისგან, რომ ყოველ ადამიანს შეუძლია იყოს ხელოვანი). ეს ორი თეზისი ერთმანეთთან დაკავშირებულია. თუ ხელოვნება ვიწროდ არის გაგებული, მაგალითად ფერწერისა და ქანდაკების ტერმინებში, მაშინ გამოდის, რომ ყველა არის ფერ-

მწერი ან მოქანდაკე და ეს ისეთივე სიცრუე იქნება, როგორც იმის თქმა, რომ ყველა - მათემატიკოსი ან მუსიკოსია. რა თქმა უნდა, ნებისმიერს შეუძლია ხატვის სწავლა ან ძერწვა გარკვეულ მომენტამდე, მაგრამ საკმაოდ შორს იმ საზღვრისგან, საიდანაც ფერწერა ან ქანდაკება იწყება, როგორც ხელოვნება. რამდენადაც შემოიძლია ვთქვა, ბოისის განაცხად ში არაფერია მსგავსი ასეთი შეურაცხმყოფელი გრადაციებისა. ის არის ხელოვნება, ათუ ის ხელოვნებაა, სხვაგვარად ის არ არის ხელოვნება. შესაძლოა, არსებობდეს განსაკუთრებული კრიტერიუმი, რომლითაც ჩვენ განვასხვავებთ „ჩვენ გვაქვს ეს!“—ს სხვა შოკოლადის ფილებსგან, მაგრამ, რა თქმა უნდა, არა ის კრიტერიუმი, რომლითაც შოკოლადის ფილები განსხვავდება ერთმანეთისგან კარგი და ცუდი გემოთი, ზომით, შემადგენლობით და ა.შ. „ჩვენ გვაქვს ეს!“—ს შეიძლება აკლდეს სხვა შოკოლადებისთვის სახასიათო კრიტერიუმები, მაგრამ ის მაინც იყოს ხელოვნება, როცა დანარჩენები მხოლოდ შოკოლადის ფილები იქნებიან. შოკოლადის ფილას, რომელიც არის ხელოვნების ნიმუში, არ სჭირდება იყოს განსაკუთრებით კარგი შოკოლადი. ის უნდა იყოს მხოლოდ შოკოლადი, დამზადებული იმ მიზნით, რომ იყოს ხელოვნება. შეიძლება მისი შეჭმაც, რამდენადაც მისი საკვებად ვარგისიანობა სავსებით თავსებადია იმ ფაქტთან, რომ ის არის ხელოვნება. მართებული იქნება იმის აღნიშვნა, რომ ბოისის პირველი ნამუშევარი, „ჯერადები“, იყო შოკოლადის გროვა სუფთა იაპალდზე. რა თქმა უნდა, აზრი ექნება ამ ნამუშევრისა და „ჩვენ გვაქვს ეს!“—ის შედარებას და გასხვავებების განსაზღვრას ორივე მათგანსა და ახალგაზრდა კონცეპტუალისტი მხატვრის, ჯინენ ენტონის მიერ უზარმაზარი შოკოლადის ბლოკის გამოყენებას შორის მის ნამუშევარში — „ლრლნა“(1993). აქ არის ერთგვარი ირონიაც, რადგან არის „ხარისხის“ შეგრძნება, რომელიც მოდის მეორადი ბაზრის ცოდნისა და მისი დინამიზმისგან, სადაც ვილამმა შეიძლება ბოისის შოკოლადს რეკლამა გაუკეთოს, როგორც „განსაკუთრებით მაღალი ხარისხის მქონეს.“ სხვა საკითხებთან ერთად, აქ ისიც იქნება აღნიშნული, რომ მისი კუთხეები ბასრია და კიდები პრიალა. თუმცა, ვილაც ჩათვლის, რომ ამას არაფერი საერთო არ ექნება „ჯერადების“ სულთან, როგორც ხელოვნებასთან. ეს დაახლოებით იმის მსგავსი იქნება, რომ განსაკუთრებით მაღალი ფასი დაედოს დიუშანის თოვლის ნიჩაბს, მხოლოდ იმის გამო, რომ „ასეთებს უკვე აღარ აკეთებენ,“ — ან, ლითონის ნაწილის სისქის გამო. ხელოვნებისთვის არსებული საზრისის სივრცისთვის არაფერს ნიშნავს ისიც, რომ თვითონ ხელოვნების ნიმუშები შოკოლადისგან არიან დამზადებული.

ადვილი დასანახია, რომ „ხარისხს“ არაფერი აქვს საერთო ხელოვნებად ყოფნის ბოისისეულ მსჯელობასთან და სწორედ ამ ტერმინებში იყო განხილული „ხარისხი“ ბრენსონის წინააღმდეგობრივ ნარკვევში, რომელიც გამოქვეყნდა „ნიუ-იორკ თაიმსში“ სათაურით, „არის თუ არა ხარისხი ის იდეა, რომლის დროც წავიდა?“ ხაზი უნდა გაესვას იმას, რომ ხარისხის კონცეფტის შეუსაბამობა არ არის იმგვარი ნიშანი, როგორიცაა, „მათი საკუთარი ხელოვნება.“ ქალების ხელოვნება, მე ქალების მიერ შექმნილ ნატიფ ხელოვნებას კი არ ვვულისხმობ, არამედ ქვილთის მსგავს ტრადიციულ ხელოვნებას, რომელმაც ვერ მოიპოვა ნატიფი ხელოვნების მუზეუმში გამოფენის უფლება, — გარკვეული საგანია, რაც ხარისხის მიხედვით ფასდება. იკონოკლასტური აკრძალვების გამო, მუსულმანები და ებრაელები არ ქმნიდნენ ფერწერასა და ქანდაკებას, მაგრამ უდავოა, რომ რასაც ისინი ხელოვნების სახით აწარმოებდნენ, ხარისხის კრიტერიუმით იყო აღნიშნული. თვით ბოისის (ბრენსონის თანახმად „ყველაზე წინასწარმეტყველური ხმა“ გამოფენაზე „კულტურა მოქმედებაში“) ნამუშევარიც, ზოგჯერ, სჯობს სხვა დროს გაკეთებულს იმ კრიტერიუმით, რომ ხარისხის იდეის უარყოფა კითხვის ქვეშ დგება. ვფიქრობ, შეიძლება შეთანხმება იმაზე, თუ ბოისის ნამუშევრებიდან, რომელია საუკეთესო და რატომ და რის გამო არიან ისინი კარგები, თუ ასეთები საერთოდ არიან. მართლაც, ბოისის ნამუშევარი იძლევა იმ ტიპის გამოცდილებ-

ბას, როგორსაც იძლევა დამასკოს ფილები, თუ ვერონეზს „სოლომონი და საბაოთის დედოფალი.“ 1970 წელს, ბოისმა ედინბურგის ხელოვნების კოლეჯში, აჩვენა პერფორმანსი (ის მათ „აქციებს“ უწოდებდა), რომელსაც ერქვა „კულტურ – შოტლანდიური სიმფონია.“ არსებობს ფოტო- დოკუმენტაცია, სადაც ის მისი სახასიათო თექის ქუდი და მონადირის ჟილეტით დგას დიდი, ცარიელ ოთახში, ან მუხლებზე დგას საღებავით ინკრუსტირებულ იატაკზე, გარშემორტყმული ერთგვარი ელექტრონული აღჭურვილობით. აქ აღწერილია პერფორმანსის ნაწილი:

მისი მოქმედება მინიმუმმა დაყვანილი: ის დაფაზე რაღაცას ჯღაბნის და მერე ჯოხის ბიძგებით ატრიალებს მას პიანისტის [ქრისტენსენის] ირგვლივ ორმოცდახუთი წუთის განმავლობაში. აჩვენებს თავის გადაღებულ ფილმებს (ყოველთვის წარმატებული არ არის, რადგან მონტაჟით რიტმი დარღვეულია) და ასევე, რანაჰ მურის მიერ კამერის ნელი სვლით (3 მსთ) გადაღებულსაც. ის დაახლოებით საათნახევარს, კედლებიდან ჟელატინის აგროვებაში ატარებს და ლანგარზე ათავსებს, რომელსაც შემდეგ თავზე იმხობს კონფუსიური მოძრაობით. საბოლოოდ, ის დგას ორმოცი წუთის განმავლობაში გაუძირველად.

ამის მოყოლა არაფრისმოქმედი, მაგრამ რეალურად ეს ელექტრობასავით მოქმედებს. მე მხოლოდ საკუთარ თავს არ ვგულისხმობ. ყველა, ვინც ამ პერფორმანსს დაესწრო, თითქოს, ახლად მოქცეული იყო და ასევე ყველას, ამის განსხვავებული ახსნა ჰქონდა.

მე, ყურადღება მივაქციე სიტყვას – „მოქცევა,“ რომელიც ჯონ რასკინის „მოუქცევლის“ ექოდ ისმის და ჩემი აზრით, როცა ამას კითხულობენ, ყველას უნდებოდა სურვილი იქ ყოფილიყო და უშუალოდ მიეღო გამოცდილება. ბოისის შესახებ ფიქრისას, ზოგჯერ, ისეთი აზრიც შეინიშნება, რომ ის თვითონ იყო ვიღაც, ვინც ბოისის იდეების გავლენის ქვეშ მოექცა. მაგრამ ის გამოაჩენებელი არტისტი იყო თავისი დამინტრიგებელი სტილითა და უნარით, საოცარი შთაბეჭდილება მოეხდინა ადამიანებზე.

არსებობს პასუხი ამ წინააღმდეგობებზე. შესაძლებელია იმის დასაბუთება, რომ მარგინალიზირებული კომუნების წევრების მიერ შექმნილი ხელოვნების არსებით ღირებულებებს, ათვისებული ჰქონდა დომინანტური, მაგრამ არსით უცხო კულტურის ღირებულებები. ბოისი კი, რომელიც მიუხედავად იმისა, რომ წინასწარმეტყველი იყო, შებღალული რჩებოდა მისივე შემქმნელი ინსტიტუციების მხრიდან. ნამდვილი თემური ხელოვნება განისაზღვრება კრიტერიუმებით, რომლებიც არ მიეკუთვნებიან იმ სახეობას, რომლებიც გამოიყენება მუზეუმებში დაცული არტისტული კულტურისა და მათი სატელიტი ინსტიტუციების მიმართ.

მაგრამ, ჩემი მიზანი არ არის გავაჭიანურო კამათი. შესაძლებელია ვივარაუდოთ, რომ მუზეუმით განსაზღვრულ ხელოვნებას თავისი დრო ჰქონდა და ჩვენ ვიცხოვრებთ ხელოვნების კონცეფტის რევოლუციისას. ის ისეთივე არაჩვეულებრივი იყო, როგორც მაგალითად, დაახლოებით 1400 წელი, როცა ეს კონცეფტი აღმოცენდა ასევე რევოლუციით და რომელმაც მუზეუმი აქცია ზუსტად ამ ხელოვნებაზე მორგებულ ინსტიტუციად. მე, აქ და კიდევ ბევრგან, ვასაბუთებ, რომ ხელოვნების დასასრული დადგა, რაც ნიშნავს, რომ ამ კონცეფტით გენერირებული ნარატივი თავის შინაგანად ნავარაუდებ დასასრულამდე მივიდა. როცა ხელოვნება იცვლება, მუზეუმმა შეიძლება უკან დაიხიოს, როგორც ფუნდამენტურმა ესთეტიკურმა ინსტიტუციამ. შეიძლება ნორმად იქცეს მუზეუმს გარეთ განხორციელებული გამოფენები, როგორც იყო „კულტურა მოქმედებაში“, სადაც ხელოვნება და ცხოვრება ისე გადაიხლართა ერთმანეთში, როგორც მუზეუმის პირობებში ვერ მოხდებოდა. ან სულაც, მუზეუმი შეიძლება თვითონ გახდეს ესთეტიკურად მარკინალიზირებული, რამდენადაც დღეს ის ტრიალიზირებული ხდება იმით, რაც შესაძლოა, კვლავ რჩება მთავარ არტისტულ კულტურად, რომელიც ახლა გავებულია, როგორც გარკვეული სექსუალური, ეკონომიკური

და რასობრივი სახეობების არედ. შესაძლოა, ამან დიდი ზეწოლისგან გაათავისუფლოს მუზეუმები, მაგრამ გარკვეული ფასის სანაცვლოდ.

სანამ ამ თემაზე გადავალ, ნება მომეცით, განვიხილო საკითხი – „მაგრამ არის ეს ხელოვნება?“ – იმ ნამუშევრებთან მიმართებაში, როგორც „ჩვენ გვაქვს ეს!“ იყო. ის არ არის ხელოვნება „მუზეუმთა მუზეუმის“ კრიტერიუმებით, მაგრამ იმ საფეხურზე, სადაც ხელოვნებაში დავუშვებთ კონცეპტუალურ რევოლუციას, ბევრი ფიქრი აღარ დაგვჭირდება. ჩვენ შეგვიძლია ვთქვათ, რომ უნდა არსებობდეს ხელოვნების ექსტრაისტორიული კონცეფტი. მასში კონცეპტუალური რევოლუციები მოხდებოდა. მისი ანალიზი ხელოვნების ფილოსოფიის საკითხია. ამოცანა, რომლისკენაც რამდენიმე ნაბიჯი გადაიდგა, მათ შორის ჩემს მიერაც და საკმარისად არის ნაფიქრი იმის სათქმელად, რომ „ჩვენ გვაქვს ეს!“ საკვებით მოსალოდნელად განისაზღვრება ხელოვნებად ადეკვატური ფილოსოფიური განსაზღვრებით, რომელიც სულ ცოტა ხნის წინ მხოლოდ ვარაუდის სახით იყო მოცემული. ბევრი რამ დააკლდებოდა მას იმ კრიტერიუმების წყალობით, რომლებიც რამდენიმე საუკუნის მანძილზე გაბატონებული ხელოვნების კონცეფტს შეესაბამებოდა. მაგრამ, ამავე დროს, შეიძლება ბევრი დაკლებოდა ნამუშევარს, რომელიც განსაზღვრული იყო ძველი კონცეფტით, რომელმაც „ჩვენ გვაქვს ეს!“ მიიღო ხელოვნების კონცეფტთან შესაბამისი კრიტერიუმით, როგორც ნამუშევარი, რომელიც, თითქოს, გვაძლევს უკეთესად გაგების საშუალებას.

4. მუზეუმი და საზოგადოება. როცა ვამბობ, რომ მუზეუმი შეზღუდვების გამო მულტიკულტურულ ამერიკაში ვერ აკეთებს იმას, რაც შეუძლია, მე უფრო იქით ვიხრები, რომ მუზეუმი, ერთგვარად, ჩამოფასებულია. მე არ ვფიქრობ, რომ გამოცდილებითი კომუნიკაციები რასკინსა და მამამისს, ან ჯეიმსსა და ჩვენს შორის, როცა ის ადამ ვერვერს აღწერს, ან მოწმისა 1970 წლის ედინბურგის ბოისის აქციიდან, ფაქტობრივად სრულიად შეზღუდულია კლასით, გენდერით, რასით და იმგვარად, როგორც ამას მულტიკულტურალიზმის თეზისი ხედავს. რა თქმა უნდა, ამგვარი გამოცდილებების მისაღებად, საჭიროა გარკვეული ცოდნა და ეს არის იმ ტიპის ცოდნა, რომელიც უნდა გადაეცეს ხალხს, თუ მათ უნდა ჰქონდეთ ეს გამოცდილებები. ეს ცოდნა სრულიად განსხვავებული წესრიგისაა, ვიდრე ზოგადად ხელოვნების შეფასება გიდების და ხელოვნების ისტორიკოსების მხრიდან. და მას არაფერი ესაქმება ფერწერისა თუ ქანდაკების სწავლებასთან. გამოცდილებები ეკუთვნის ფილოსოფიასა და რელიგიას, – გაიძავრცელებლეს, რომელთა მეშვეობით ადამიანებს სიცოცხლის საზრისი გადაეცემათ, მათივე ადამიანურ განზომილებაში. ამ მომენტით კი მე ვუბრუნდები მწყურვალი მილიონების ვერვერისეულ კონცეფციას. პირველ რიგში რაც სწყუროდა მილიონობით ადამიანს და რაც ჩვენ ყველას გვწყურია, ეს არის საზრისი; საზრისის ტიპი, რომლის უბრუნველყოფასაც რელიგია, ფილოსოფია ან საბოლოოდ, ხელოვნება განაპირობებდა. ეს იყო ის სამი მომენტი (ის მხოლოდ სამია) ჰეგელის შესანიშნავ თვალსაზრისში, რასაც ის აბსოლუტურ სულს უწოდებს. მე ვფიქრობ, რომ ხელოვნების ნიმუშების აღქმა საზრისის საყრდენ პუნქტებად წარმოადგენდა შთაგონების წყაროს ჯეიმსის დროინდელი უდიდესი მუზეუმების ტაძრისმაგვარი არქიტექტურისთვის. და რელიგიასთან და ფილოსოფიასთან მათ აახლოვებდა ის, რომ ისინი ცოდნის გადამცემებად მოიაზრებოდნენ. ანუ, ხელოვნება გაგებული იყო, როგორც წყარო და არა, როგორც მხოლოდ ცოდნის ობიექტი. მე ვფიქრობ, რომ ის სხვა მოლოდინებით უნდა ჩანაცვლდეს, აისახოს სხვა არქიტექტურაში, მსგავსად როჯერსისა და პიანოს შედეგისა, პომპიდუს ცენტრის სახით, პარიზში. ეს სხვა მოლოდინები, როგორებიც არ უნდა იყვნენ, მაინც კარგი და ღირებული საფუძველია ხელოვნების შექმნის, მისი მხარდაჭერისა და განცდისათვის მაგრამ, სავარაუდოდ, მუზეუმი უფრო და უფრო ეწინააღმდეგება თვალის ახვევას იმ განაცხადით, რომ ის ეხება საზრისის იმ ტიპის შესაძლებლობას, რომლის დასურათებაც მე ვცადე. ჩემი მოსაზრებით, ეს მოლოდინები დამოკიდებულია

საზრისის ამ ტიპზე და აქედან გამომდინარე, მუზეუმზე. ამასთან, მუზეუმის მცდელობები, რომ ბევრი სხვა ტიპის პასუხისმგებლობაც აიღო თავზე, ადამ ვერნერის ინტუიციისათვის ერთგვარი ხარკის გადახდაა. ანუ მართლაც არის რაღაც, რაც მილიონებს სწყყურიათ და მათ გალერეებში დღეობს ფერწერა, თაროები საგსეა იმ ტიპის საოცარი საგნებით, რომელთაც ის განიხილავდა თავის დანიშნულთან, ბრაიტონში, საუკუნის წინ.

5. ხელოვნება, ხელოვნების დასასრულის შემდეგ. „ჩვენ გვაქვს ეს!“ რომ ხელოვნების ნიმუშს წარმოადგენს და არა მხოლოდ შოკოლადის ფილას, ეს შესაძლებელია მხოლოდ ხელოვნების დასასრულის შემდეგ, რომელიც ამ სახით უფლებამოსილია, რამდენიმე ცნობილი ძლიერი თეორიის ძალით, რომლებიც გამოჩნდნენ 1970 წლიდან, როგორც რეაქცია იმაზე, რომ ყველაფერი შეიძლება იყოს ხელოვნების ნიმუში და ყველა არის ხელოვანი. ეს რომ უფრო „თემზე დაფუძნებული“ ხელოვნება იყო, ვიდრე ცალკეული ინდივიდის ნამუშევარი, გარკვეული ძალაუფლების მიმნიჭებელი პოლიტიკური თეორიების მიღწევას წარმოადგენდა, რომელიც ერთდერთი იყო მათ მიერ გატარებული პროგრამის შედეგებიდან. – თუ ინდივიდთა ჯგუფები აცხადებდნენ, რომ მუზეუმის ხელოვნებაში ამრს ვერ ხედავდნენ, ეს არ ნიშნავდა იმ იდეის უარყოფას, რომ ხელოვნება ამრს ანიჭებდა მათ ცხოვრებას. „ჩვენ გვაქვს ეს!“ – შოკოლადის ფილის არსებობამ არ მიანიჭა ხელოვნების სტატუსი ყველა მომდევნო შოკოლადის ფილას, როგორადაც დიუშანს არ გადაუქცევია ყოველი თოვლის ნიჩაბი ხელოვნების ნიმუშად იმის გამო, რომ ერთის შემთხვევაში ასე მოხდა. ამდენი დათმობის შემდეგ, თუ ვიკითხავთ, სად დგას მუზეუმი მას მერე, რაც კონცეფტი „მათი საკუთარი ხელოვნება“ მიღებული გახდა, მე ვფიქრობ, პირველ რიგში უნდა აღვნიშნოთ, რომ ყველა იმათაგანი, ვისთვისაც „ჩვენ გვაქვს ეს!“ იყო ხელოვნება, არ მიეკუთვნებოდა ჯგუფს, რომლისთვისაც შოკოლადის ფილა იყო „თავისი თავის ხელოვნება (ხელოვნება თავისთვის)“. ყველა სხვა ამგვარ შემთხვევაში, ამ ნიმუშმა გახლიჩა აუდიტორია, სადაც ერთ მხარეს ისინი იდგნენ, ვისი იდენტობაც, როგორც თემისა, ხორცშესხმული იყო ხელოვნებაში, ხოლო მეორე მხარეს კი მოექცნენ ისინი, ვინც არ იყო ამ თემის წევრი. მაგრამ სავარაუდოდ, მათ სჯეროდა თემზე დაფუძნებული ხელოვნების, მაგალითად, მაიკლ ბრენსონი, ან არტ სამყაროს სხვა ინდივიდები, რომლებმაც იმუშავეს სხვადასხვა კომუნებთან, რომ ესა თუ ის ნამუშევარი დაეწინაურებინათ, რომლებითაც შეიქმნა გამოფენა „კულტურა მოქმედებაში.“ არსებობდნენ ადამიანები, ვინც ისე კარგად გრძნობდა თავს მუზეუმსა და არტ გალერეაში, გამოფენებსა თუ სახელოვნებო გამოცემებში, როგორც საკუთარ სახლში. „ჩვენ გვაქვს ეს!“ არანაირად არ იყო მათი ხელოვნება.“ და მართლაც, ისინი იგივე ტიპის ურთიერთობაში იყვნენ „ჩვენ გვაქვს ეს!“ – თან, როგორც რასკინი ვერონემეს „სოლომონსა და საბაოთის დედოფალთან.“ ან ადამ ვერვერი დამასკოს ლურჯ ფილებთან, რაც დაუყოვნებლივ აკეთებს ამ ხელოვნების დეტრაიბალიზაციას. ეს არ იყო „თავიანთი ხელოვნება“ კმაყოფილი თეთრკანიანი მამაკაცებისთვის. ისინი უბრალოდ, აღმოჩნდნენ ის ადამიანები, ვინც დააფასა ის იმგვარად, რომ დისკომფორტი არ ექმნებოდათ თეთრკანიან ქალებსა და მამაკაცებს, რომლებიც წარმოადგენდნენ აუდიტორიას ისეთი ნამუშევრებისთვის, როგორიც „ჩვენ გვაქვს ეს!“ იყო და ნამუშევარს დააფასებდნენ უდავოდ არა ესთეტიკური, არამედ მორალური და პოლიტიკური საფუძვლებიდან. ამგვარად, „ჩვენ გვაქვს ეს!“, არანაირად არ არის ხელოვნება გამორჩეულად მათთვის, ვითვისაც ის არის „მათი საკუთარი ხელოვნება.“ ის ეკუთვნის ყველას, როგორც უნდა იყოს, საერთოდ, ხელოვნების შემთხვევაში. რა თქმა უნდა, სამართლიანი იქნება იმის თქმა, რამდენადაც ხელოვნების სამყარომ არ შექმნა შოკოლადის ფილა, მან შესაძლებელი გახადა მისი ხელოვნებად ყოფნა, როცა ის კონდიტორთა სავანგებო მზრუნველობის ქვეშ მოხვდა და ისტორიის გარკვეულ მომენტში მოექცა, – ხელოვნების დასასრულის შემდეგ, როცა ყველაფერი შესაძლებელი გახდა. შეძლებს თუ არა „ჩვენ გვაქვს ეს!“, ვინმეს გა-

ნაცდევინოს იგივე, რაც რასკინს, „სოლომონმა და საბაოთის დედოფალმა“ განაცდევინა. სრულიად არაპროგნოზირებადია; ბოლოს და ბოლოს რამდენი სხვა ადამიანისთვის შეეძლო იგივე განცდა მიენიჭებინა ზუსტად ამ სურათს, რაც რასკინმა განიცადა? მათთვის, ვინც იცის შოკოლადის ხელოვნების ისტორია, ადვილი წარმოსადგენია, რომ მათ შეეძლოთ დაეფიქრებინათ ხელოვნების სამყაროსგან დაშორებული ადამიანები მათი ცხოვრების აზრზე და დაენახათ, რომ მათ შეეძლოთ მისგან გაეკეთებინათ ხელოვნება და ამავე დროს, საუკეთესო შოკოლადის ფილა ჩიკაგოში! თვით ეს შესაძლებლობა უკვე ამართლებს ნამუშევრის მოთავსებას მუზეუმში, ან კიდევ სხვანაირად როგორღა შევუნახავთ მას რჩევის მისაცემად სხვა თაობებს?

### შენიშვნები

1. Henry James, *The Golden Bowl*. London and New York: Penguin. 1985.142–143
2. Linda Ferber. "History of the collections," in *Masterpieces of Painting from the Brooklyn Museum*. Brooklyn. Brooklyn Museum. 1988. 12.
3. Tim Hilton. *John Ruskin: The Early Years*. Yale University Press. 1985.256
4. Henry James, *The Golden Bowl*. 220
5. Michael Brenson. "Healing in Time." In Mary Jane Jacob ed. *Culture in Action: A Public Art Program of Sculpture Chicago*. Seattle: Bay Press, 1995
6. Arthur Danto. *Beyond the Brillo Box: The Visual Arts in Post-Historical Perspective*. New York: Farrar, Straus & Giroux, 1992.12.
7. Arthur C. Danto, „Postmodern Art and Concrete Selves." In *From the Inside Out: Eight Contemporary Artists*. New York: Jewish Museum, 1993
8. Caroline Tisdall, *Joseph Beuys*, New York: Solomon R. Guggenheim Museum, 1979.195–196

## ისტორიის მოძალობები:

## შესაძლებლობა და კომედია

ცოტა ხნის წინ ჩემს კვლევაში, ერთგვარი სიყოფიერით წარვადგინე საკუთარი თავი ესენციალისტად ხელოვნების ფილოსოფიაში, მიუხედავად იმ ფაქტისა, რომ თანამედროვე სამყაროს პოლემიკურ სისტემაში, ტერმინმა – „ესენციალისტი“ – ძალიან ნეგატიური ჟღერადობა მიიღო. მეტადრე კი, ფემინისტურ მსჯელობაში. განსაკუთრებულად კი იმ შეხედულების გათვალისწინებით, რომ არსებობს ერთგვარად უცვლელი და უნივერსალური ფემინური იდენტობა, რომელიც გამოხატულია ჩავკრის ფორმისადმი უსიტყვო მორჩილებაში. მაგრამ, მე აშკარად ანტიესენციალისტად ვიყავი აღქმული ხელოვნების ფილოსოფიაში და აქედან გამომდინარე, ანგელოზთა მხარეს ვიდექი. მაგალითად, დევიდ ჟერიერმა არც ისე დიდი ხნის წინ დაწერა, რომ „დანტოს კრიტიკული ანალიზის სამიზნე არის განაცხადი, რომ ხელოვნებას, როგორც ასეთს, აქვს არსი.“ ახლა კი ამ საკითხზე ჩემი მთავარი ნაშრომის – „ბანალურის გარდასახვის მთელი ტვირთის თავზე აღება მომიწევს, რომ ვაღიარო ესენციალიზმი ხელოვნების ფილოსოფიაში, რამდენადაც წიგნი თავის პროგრამად ხელოვნების განსაზღვრას ისახავს ამოცანად, რაც დიდწილად იმას გულისხმობს, რომ მიუხედავად ყველაფრისა, არსებობს მუდმივი და უნივერსალური არტისტული იდენტობა. ესთეტიკის კანონებში ის სირთულეები, რომლებიც უდიდეს ფიგურებს ახასიათებთ, პლატონიდან ჰაიდეგერამდე, გამოწვეულია არა მათი ესენციალისტობის გამო, არამედ იმით, რომ მათ არასწორად გაიგეს არსი. მე არასდროს მივსულვარ იმ დასკვნამდე, რომ „თუ ბრილო ბოქსი და შადრევანი შეიძლება ხელოვნების ნიმუშებს წარმოადგენენ, მაშინ აღარ იარსებებს რაღაც განსხვავებული სახის საგნები, რომლებიც ქმნიან ხელოვნებას,“ როგორც აშკარად სჯერა ჟერიერს. საქმე ისაა, რომ თუ შესაძლებელია, ისინი ხელოვნების ნიმუშები ყოფილიყვნენ, მაშინ ხელოვნების არსის შესახებ არსებული განსაზღვრებების ყველა მცდელობიდან, უმეტესობა შეცდომაა და არა იმათი შეცდომა, ვინც მათ შექმნას ცდილობდა. და მაინც, თუ ისეთმა მოქნილმა კრიტიკოსმა, როგორც ჟერიერია, არასწორად აღიქვა ჩემი შეხედულებები, მე ძალიანაც არ გადაუხვევ, თუ კიდევ ერთხელ ვცდები ჩამოვაცალიბო ისინი, მით უმეტეს, როცა ესენციალიზმის დადასტურებასთან ერთად, მე განვაცხადე, რომ ვარ ისტორიკოსი ხელოვნების ფილოსოფიაში. მკითხველისთვის შეიძლება რთულად მოსახელთებელი იყოს ამ იდეების თავსებადობა და შესაბამისად, მათი კავშირის ჩვენება, შეიძლება, ფილოსოფიურ კონტრაბუციას წარმოადგენდეს მთელი თავისი უფლებამოსილებით, რომელიც უფრო მეტია, ვიდრე საკითხის ტყუილ-მარტივი მდგომარეობის ჩვენებით გამოწვეული კმაყოფილება.

არსებობს ორი გზა არსის გასააზრებლად: ამ ტერმინით განსაზღვრულ საგანთა კლასის ან იმ მახასიათებელთა კრებულის გათვალისწინებით, რომლითაც ტერმინი დამატებით მნიშვნელობებს იძენს: ექსტენსიონალურად და ინტენსიონალურად, თუ ძველ ტერმინებს გამოვიყენებთ, რომლებითაც ხშირად ვადაპოიციკოდა ტერმინთა მნიშვნელობები. ექსტენსიონალურად ფუნქციონირებისას, ინდუქციურად ხდება იმ ნიმუშთა სახასიათო სპეციფიურობის გამოვლინების მცდელობა, რომლებიც ტერმინის განვრცობის ფორმირებას ახდენენ. ტერმინის – ხელოვნების ნიმუშის გაივრცობის უკიდურესმა ჰეტეროგენურობამ, განსაკუთრებით ახლანდელ დროში, შექმნა იმის უარყოფის საფუძველი, რომ ხელოვნების ნიმუშთა კლასს აქვს ნიშანთა განსაზღვრული წყება. აქედან კი წამოვიდა განაცხადი – ბა-

ნალურობა. თავის „*Family resemblance*“ – ში, ერნსტ გომბრიხი ამბობს, რომ „ფაქტობრივად არ არსებობს ამგვარი რამე, როგორც ხელოვნება“, თუმცა, ჩემი ზოგადი შთაბეჭდილებიდან გამომდინარე, გომბრიხი არ იყო მათ შორის, ვინც მარსელ დიუსანის სერიოზულად იღებდა. ჩემი მიზანი არ იყო ის, რომ შეცდომაში შემყვანა ტერმინების განვრცობის პეტეროგენულობა, რომელიც დიუსანმა და უორჰოლმა ახლა რადიკალურად აქციეს. მათ, ის, რადიკალური გახადეს იმის გამო, რომ მოხდა მათი ნამუშევრების ხელოვნებად კლასიფიკაცია. ამიერიდან ვერავინ განსაზღვრავდა ხელოვნების ნიმუშს მხოლოდ დაკვირვების საფუძველზე და შესაბამისად, არც იმის იმედი უნდა ჰქონოდათ, რომ მათ განსაზღვრას ამ შემთხვევების ინდუქციით შესძლებდა. ჩემი წვლილი იმაში მდგომარეობდა, რომ ახლა განსაზღვრება არა მხოლოდ ხელოვნების ნიმუშთა კლასის რადიკალურ დანაწევრებასთან უნდა ყოფილიყო შესაბამისობაში, არამედ უნდა აეხსნა კიდევ, თუ როგორ იყო შესაძლებელი ამგვარი დაყოფა. მაგრამ, მსგავსად ყველა დეფინიციისა, ჩემი ვერსია (რომელიც, შესაძლოა, არასრული იყო) მთლიანად ესენციალისტური იყო. „ესენციალისტურში“ მე გვულისხმობ, რომ ეს დეფინიცია უნდა ყოფილიყო ჩამოყალიბებული აუცილებელი და საკმარისი პირობებითა და ფილოსოფიური კანონიკური მეთოდით. ამგვარად, სხვათა შორის, დიკისეული ხელოვნების ინსტიტუციონალისტური თეორია ამ გაგებით იყო ესენციალისტური. ორივე ჩვენგანი იმ დროისთვის გადაჭრით უპირისპირდებოდა იმ დროის ვიტგენშტაინისეულ ტალღას.

ერთადერთი ფიგურა ესთეტიკის ისტორიაში, ვინც, ჩემი აზრით, გაიგო ხელოვნების კონცეფტის სირთულეები და რომელმაც შეძლო ხელოვნების ნიმუშების კლასის პეტეროგენულობის, თითქმის, აპრიორული ახსნა, იყო ჰეგელი. ფილოსოფოსთა დიდი ნაწილისგან განსხვავებით ის საკითხს უფრო ისტორიული კუთხიდან განიხილავდა, ვიდრე მარადიულიდან. მის სქემაში სიმბოლისტური ხელოვნება კლასიკური ხელოვნებისგან განსხვავებულად გამოიყურებოდა ისევე, როგორც რომანტიული ხელოვნება. ამის შედეგად გასაგები იყო, რომ ხელოვნების ნებისმიერი განსაზღვრება, რომლის მოცემაც მას შეეძლო, შესაბამისობაში იქნებოდა ამ შემეცნებით უწყსრიგობასა და ინდუქციურ უძღურებასთან. იმ საუცხოო პასაჟში, სადაც ჰეგელი აყალიბებს თავის იდეას ხელოვნების დასასრულის შესახებ, ის ამბობს: „ხელოვნების ნიმუშები ჩვენში რასაც იწვევენ, არ არის უშუალოდ მხოლოდ აღფრთოვანება, არამედ აგრეთვე განსჯაც, რამდენადაც ჩვენ, ხელოვნების ნიმუშს ჩვენს ინტელექტუალურ განხილვას ვუქვემდებარებთ როგორც (i) ხელოვნების შინაარსს და ამავდროულად, როგორც (ii), ხელოვნების ნიმუშის პრეგნენტაციის საშუალებებს და ორივეს, შესაბამისობას ან შეუსაბამობას კი – ერთმანეთთან ვაკავშირებთ.“ V თავის დასკვნაში მე ვივარაუდებ, რომ ჩვენ გვჭირდება ცოტა მეტი, ვიდრე (i) და(ii), კრიტიციზმის ანატომია რომ დავხატოთ. რა თქმა უნდა, აქ არის მგრძნობელობის საკითხი, რითაც განსაზღვრავს პეგელი ხელოვნებას, როგორც აბსოლუტური სულის სამეფოში უფრო ქვემოთ მყოფს, ვიდრე ფილოსოფიაა. იგი გრძნობებით შეუბღალავი წმინდა ინტელექტია, თუმცა, მას შეეძლო გრძნობელობა „პრეგნენტაციის საშუალებებში“ მოექცია. მაგრამ, მე მაინც მიჩვენება, რომ მთელი წარმოსახვითი მავალითების ვირტუოზულობითა და განურჩეველი ორეულების მეთოდოლოგიით, „ბანალურის გარდასახვამ“, გაეკეთებინა ხელოვნების არსის მონახაზი, ცოტა მეტი გააკეთა, ვიდრე (i) და(ii) პირობებთან მისვლა იყო, რომელიც აუცილებელი უნდა ყოფილიყო ხელოვნების სტატუსის ფლობისთვის. იყო ხელოვნების ნიმუში, ნიშნავს იყო (i) რაღაცის შესახებ და (ii) ახორციელებდეს მის საზრისს. განხორციელება ინტენსივობასა და გავრცობას შორის არსებული განსხვავების მიღმა მიდის, ან საზღვრებს ცდებდა, რამდენადაც ის საზრისის განზომილებებს მოიცავს. ეს ვერ მოხდებოდა მანამ, სანამ ფრიგემ არ შემოიტანა მისი მნიშვნელოვანი, მაგრამ განუვითარებელი ფერის (Färbung) ცნება, როგორც გრძნობის (Sinn) და მნიშვნელობის (Bedeutung) შემავსებელი, რომელიც საზრისის

ფილოსოფოსებმა აღმოაჩინეს (თუმცა, მალევე გაუშვეს ხელიდან), როგორც არტისტული საზრისის მოხელეთების გზა. ნებისმიერ შემთხვევაში, ჩემი წიგნი განაცრეობს ორ გარემოებას. მე დარწმუნებული არ ვიყავი (არც ახლა ვარ), რომ მთლიანობაში, ეს საკმარისი იქნებოდა იმისთვის, რომ საქმე გაკეთებულად ჩაგვეთვალა, თანაც, არ ვიცოდი, შემდეგ როგორ გამეგრძელებინა და ასე დავამთავრე წიგნი. ჟერიერის ტერმინებით რომ ვთქვა, მეჩვენებოდა, რომ ხელოვნების არსის ნაწილი მოვიხელთე და აქედან გამომდინარე, ვავამართლე ჩემი ფილოსოფიური რწმენა, რომ ხელოვნება ესენციალისტურ კონცეფტს წარმოადგენს.

ჩემსა და დიკის მსგავს ინსტიტუციონალისტთა შორის არსებული განსხვავება, ფილოსოფიურად არ განისაზღვრება იმით, რომ მე ესენციალისტი ვიყავი და ის – არა. მაგრამ მე ვავიზრე, რომ ხელოვნების სამყაროს გადაწყვეტილებები, ხელოვნების ნიმუშის შექმნისას, ითხოვს მიზნითა მთელ კლასს, რათა გადაწყვეტილებები არ იყოს, უბრალოდ, მსაკულთა სურვილით მიღებული განკარგულებები. ამასთან, ჭეშმარიტად შევიგრძენი, რომ *Brillo Box*–სა და *Fountain*–დის შემთხვევაში, ხელოვნების სტატუსი უფრო ნაკლებად იყო დეკლარაციის საკითხი, ვიდრე აღმოჩენისა. ექსპერტები, რეალური ექსპერტები იყვნენ, ისევე, როგორც ასტრონომები არიან ექსპერტები, როცა საქმე ვარსკვლავებს ეხება. მათ დაინახეს, რომ ამ ნამუშევრებს ჰქონდათ საზრისი, რაც აკლდა მათგან განსურჩევლად ორეულებს. მათ ასევე დაინახეს, რომ ეს ნამუშევრები ამ საზრისებს განასახიერებდნენ. ესენი იყვნენ ხელოვნების დასასრულის ეპოქის მარტივად შექმნილი ნამუშევრები, რამდენადაც მათ აკლდათ რაღაც გრძობიერი პრეზენტაციისთვის და არ ჰქონდათ საკმარისი ხარისხი იმისათვის, რასაც ჰეგელი „განსჯას“ უწოდებს. ეს მაძლევდა უფლებას, ასე თუ ისე, თავგებულად ხელოვნებას განაცხადი გამეკეთებინა, რომ ხელოვნება, თითქმის, გადაიქცა ფილოსოფიად.

არსებობს ინსტიტუციონალურ თვალსაზრისზე დაფუძნებული, შედარებით დაწინაურებული, თვალსაზრისი, რომელმაც მნიშვნელოვანი როლი შეასრულა ჩემს მიერ ხელოვნების გააზრებაში. კერძოდ ის, რომ ობიექტი, როგორც ასეთი, თუ სრულიად (ან საკმარისად) შეესატყვისებოდა ხელოვნების ნიმუშის სტატუსს 1965 წელს, მას ვერ ექნებოდა ეს სტატუსი 1865, ან 1765 წელს. ხელოვნების კონცეფტი, ესენციალისტური არის დროის მიღმა. მაგრამ, ტერმინის განფენილობა ისტორიულად ინდექსირებულია, – ის რეალურად არსებობს იმგვარად, თითქოს, არსი თავის თავს ავლენს ისტორიაში, რომელიც ნაწილია იმისა, რაც შეიძლება ვიოლფინის ეგულისხმა. ის ამბობდა: „ყველა დროში ყველაფერი არ არის შესაძლებელი და გარკვეული აზრები, შეიძლება, ნაფიქრი იყოს განვითარების გარკვეულ ეტაპებზე.“ ისტორია უფრო განვრცობას მიეკუთვნება, ვიდრე ხელოვნების კონცეფტის ინტენსივობის ძალას. ფილოსოფოსები, რომელთა შორის ჰეგელი ყურადსაღები გამოწკლისი იყო, ფაქტობრივად, სერიოზულად არ იღებდნენ ხელოვნების ისტორიულ განზომილებას. გომბრიხი კი, მეორე მხრივ, ასევე გამოწკლისია, რომელმაც საგანგებოდ აღნიშნა, რომ მისი ეპოქალურ წიგნის – „ხელოვნება და ილუზია“–ს მიზანი იყო, აეხსნა, თუ რატომ ჰქონდა ხელოვნებას ისტორია, რაც შეიძლება მის დიდ დამსახურებად ჩაითვალოს. ის რეალურად განმარტავს, თუ რატომ აქვს ისტორია პიქტორიალურ რეპრეზენტაციას და არა იმას, თუ რატომ აქვს ხელოვნებას ისტორია, რის გამოც მას ასე ვაუძნელდა თავის მიმოხილვაში დიუშანი მოექცია. მას, თავისი კოლეგა, პოპერისგან შეშინებულობით რომ არ მიეღო ჰეგელის უგულვებელყოფა, იგი შესძლებდა დაენახა, რომ ორივე, პრეზენტაციის საშუალებებიცა და შინაარსიც, თავისთავად, გაგების უნარია. თუმცა, უნარი, რომელსაც ისინი პასუხობდნენ, შემეცნება კი არ არის, არამედ არის კვლავ „განსჯა.“

ტერმინი „ესენციალისტი“ ანათემად იქცა პოსტმოდერნისტულ სამყაროში, პირველ რიგში, გენდერისა და შემდეგ კი, პოლიტიკის კონტექსტში. ქალობის არსის გარკვეულ ხედვებში გააზრებული იყო (მართებულადაც) ისტორიის გარკვეულ საფეხურებზე ქალების მიმართ არ-

სებული ტირანია; და იმ ცალკე მდგომი არსის იდეის გაზიარებამ, რომელიც ედვარდ საიდის ცნობილ პოლემიკაში არაბიზმს ახასიათებს, დასავლური ხედვისთვის გააბუნდოვნა არაბთა შორის არსებული განსხვავებები (ნება მომეცით, გავისხენო „დასავლური“ ესენციალიზმი). ამგვარად, ზოგადად, ჩვენს არსს- ჩვენი არსებობა წარმოადგენს, შუა საუკუნეების განსხვავებათა სარტრისეული უარყოფის გათვალისწინებით, ახლა მე გადაჭრით ვერ ვიტყვი, თუ რა ღირებულება უნდა გამოვიყენოთ ქალების, არაბების, ზოგადად, ადამიანთა ესენციალისტური განსაზღვრებების მცდელობის დასაფიქსირებლად. მაგრამ ჩვენ თუ ვხედავთ ხელოვნების მიმართ ამგვარი ქცევის სარგებლიანობას, რომ აღარაფერი ვთქვათ მის აუცილებლობაზე, შეგვიძლია, ასევე დავინახოთ, რომ არსებობენ გარკვეული თანდაყოლილი გარანტიები. ისინი ეწინააღმდეგებიან ბოროტად გამოყენებას, რომელთა ამოცნობასაც ესენციალიზმის პოლემიზაცია ცდილობდა. რამდენადაც ტერმინის – „ხელოვნების ნიმუში“ – განვრცობა ისტორიულია და ნამუშევრები სხვადასხვა ეტაპებზე ამკარად არ ჰგვანან ერთმანეთს, ან ბოლოს და ბოლოს, არ უნდა ჰგავდნენ ერთი მეორეს, ნათელია, რომ ხელოვნების დეფინიცია თითოეული მათგანის შესაბამისი უნდა იყოს, რამდენადაც ყოველი მათგანი იდენტური არსის მაგალითს უნდა წარმოადგენდეს. და ასევე ბევრი შეიძლება ითქვას ხელოვნების ნიმუშის განვრცობაზე სხვადასხვა კულტურებში, რომელთაც ხელოვნების შექმნის პრაქტიკა აქვთ: ხელოვნების კონცეფტი შესაბამისი უნდა იყოს ყველაფერთან, რაც არის ხელოვნება. ამას უშუალოდ მოჰყვება ისიც, რომ დეფინიციას არ მოსდევს ნებისმიერი სახის სტილისტური იმპერატივები, რაც გადაულახავია არტისტული რევოლუციების დროს, როცა ნათქვამია, რომ რაც უკან დარჩა „რეალურად არ წარმოადგენს ხელოვნებას.“ რომლებმაც გემო გაუგეს მათი, როგორც ხელოვნების ნიმუშის სტატუსის უარყოფას, მიდრეკილი იყვნენ, რათა ხელოვნების, ისტორიულად პირობითი, მახასიათებლები აემალღებინათ ხელოვნების არსის ნაწილად ყოფნამდე. ეს კი - ამკარად რთულად ასარიდებელი ფილოსოფიური შეცდომა იყო, განსაკუთრებით მაშინ, როცა ესენციალიზმის შესაბამისი მყარი ისტორიციზმის ნაკლებობა იგრძნობოდა. მოკლედ, ესენციალიზმს, ხელოვნებაში, თან ემბის პლურალიზმი მიუხედავად იმისა, პლურალიზმი ისტორიულად რეალიზებულია, თუ არა. აქ გვულისხმობ, რომ შემიძლია წარმოვიდგინო გარემოებები, რომელშიც პოლიტიკური ან რელიგიური ზემოქმედების გამო, ხელოვნების ნიმუშები გარე ზეწოლის შედეგად, ემორჩილებიან გარკვეულ სტანდარტებს. ჩვენ ვხედავთ, როგორ ხდება ეს ხელოვნების ეროვნული საქველმოქმედო ფონდის საკანონმდებლო მცდელობისას, გაატარონ სოციალურად მისაღები წესები.

ისტორიული გაფართოების მიმართებაში სხვა კონცეფტების გამოყენება უშუალო და ნათელია. მაგალითად, ქალობის კონცეფტს ძალიან რთული ისტორია აქვს, რადგან რაც ითვლება ქალებზე მორგებულად, მკეთრად იცვლება პერიოდიდან პერიოდამდე და ადგილიდან ადგილამდე. (ასევე „მამაკაცსაც“ აქვს ისტორიული განვრცობა). ხელოვნების კონცეფტის მსგავსად, ამ შემთხვევაშიც გრძელდება ის აზრი, რომ არ არსებობს ისეთი არსი, რომელიც მხოლოდ ქალებს ან ყველა ქალს ახასიათებს. უფრო სწორად, ეს ნიშნავს, რომ არსი არ შეიძლება შეიცავდეს რამეს, რაც ისტორიული და კულტურული პირობებით არის განსაზღვრული. აქედან გამომდინარე, ესენციალიზმს აქ და ყველგან თან დაჰყვება გენდერული თავისებურებების პლურალიზმისა თუ მდებრობითისა და მამრობითის თემა, რაც რჩება სოციალური და მორალური პოლიტიკის საკითხად, გენდერულ იდეალებთან, შესაბამისობაში მოყვანის მცდელობებით. ისინი არ იქნებიან არსის შემადგენელი ნაწილები იმ მარტივი მიზეზების გამო, რომ, რაც ეკუთვნის არსს, იქნება ეს ხელოვნებასთან თუ გენდერთან კავშირში, არაფერი აქვს საერთო სოციალურსა თუ გენდერულ პოლიტიკასთან.

ისტორიციზმისა და ესენციალიზმის გადაკვეთა ხელს უწყობს თანამედროვე მომენტის

განსაზღვრას ვიზუალურ ხელოვნებაში. რამდენადაც ჩვენ ვცდილობთ მოვიხელოთ ხელოვნების არსი, ან ნაკლებად მაღალფარდოვნად რომ ვთქვათ, ხელოვნების ადექვატური ფილოსოფიური დეფინიცია გავაკეთოთ, ჩვენს სამუშაოს განუზომლად ამარტივებს იმის გაცნობიერება, რომ ტერმინის „ხელოვნების ნიმუში“ განფენილობა დღეს მთლიანად ღიაა. ეს კი არის იმ დროის შედეგი, რომელშიც ვცხოვრობთ, როცა ხელოვანებისთვის ყველაფერია შესაძლებელი და როცა ჩემს მიერ ჰეგელისგან ნასესხებ ფრაზაში აღარ არის „ისტორიის მიჯნა.“ რა პასუხი გვექნება ახლა ვიოლფლინის განაცხადზე, რომელიც რამდენჯერმე ციტირებულია ამ წიგნში, რომ ყველაფერი არ არის შესაძლებელი ყოველ დროს? „ყოველი ხელოვანი,“ - აღნიშნავს ის, - „პოულობს თავისთვის გარკვეულ ვიზუალურ შესაძლებლობებს, რომლებზეც ის მიბმულია“ იმდენად, რომ „ყველაზე ორიგინალურ ტალანტსაც კი არ შეუძლია ვაცდეს გარკვეულ საზღვრებს, რომლებიც მისი დაბადების თარიღით არის დაფიქსირებული.“ რა თქმა უნდა, ეს ეხება როგორც იმ ხელოვანებს, რომლებიც პლურალისტური ხელოვნების სამყაროში დაიბადნენ და რომელთათვისაც ყველაფერია შესაძლებელი, ასევე ხელოვანებსაც, რომლებიც პერიკლეს ათენსა თუ მედიჩების ფლორენციაში ცხოვრობდნენ. ვერავინ შეძლებს, ისტორიის ზეწოლა გადალახოს პოსტ-ისტორიულ პერიოდში შესვლით. ამგვარად, რამდენადაც პოსტ-ისტორიული ხელოვნების მიმართ სიძარათლეა ის, რომ ყველაფერი შესაძლებელია, ეს იმდენად შეუთავსებადია ვილფლინის აზრთან, რომ ყველაფერი არ - არის შესაძლებელი. წინააღმდეგობათა გაბედული ქროლვა უნდა გაფანტულიყო განსხვავებების გამოკვეთით იმ ყველაფერს შორის, რაც შესაძლებელი იყო და რაც არ იყო შესაძლებელი. ნაწილობრივ ეს შეადგენს ამ ბოლო თავის ამოცანას.

გონებაში, რომელშიც ყველაფერია შესაძლებელი, არ არსებობს აპრიორული შეზღუდვები, თუ როგორ უნდა გამოიყურებოდეს ვიზუალური ხელოვნების ნიმუში, ანუ ყველაფერი ხილული შეიძლება იყოს ვიზუალური ნამუშევარი. ეს ხელოვნების ისტორიის დასასრულის ნაწილია. უფრო ზუსტად კი ნიშნავს, რომ ხელოვანებისთვის, მთლიანობაში, შესაძლებელია წარსულის ხელოვნებიდან აღებული ფორმების მითვისება და თავიანთი გამომსახველობითი მიზნებისთვის მღვიმის მხატვრობის, საკურთხევის, ბაროკოს მხატვრობის, კუბისტური პეიზაჟის, სუნის დინასტიის ჩინური პეიზაჟის და სხვა მრავალის გამოყენება. ამგვარად, რა არის ის, რაც არ არის შესაძლებელი? შეუძლებელია ამ ნამუშევრებთან იმ კავშირების ქონა, რომლებითაც ისინი უკავშირდებოდნენ ცხოვრების იმ ფორმას, სადაც ეს ნამუშევრები თავიანთ როლს ასრულებდნენ: ჩვენ არ ვართ გამოქვაბულის ადამიანები, არც შუა საუკუნეების ფანატიკოსები, არც ბაროკოს არისტოკრატია, არც პარიზის ბოჰემის წევრები ახალი სტილის ავანგარდში, ან ჩინელი სწავლელები. რა თქმა უნდა, არცერთი პერიოდი არ შეიძლება დაუკავშირდეს ადრეული პერიოდის ცხოვრების ფორმების ხელოვნებას იმგვარად, როგორც ისინი უკავშირდებოდნენ მათ, ვინც ამ ცხოვრების ფორმებში ცხოვრობდა; მაგრამ მათ არ შეეძლოთ ეს ისე გადაექციათ თავიანთ ფორმებად, როგორც ეს ჩვენ შეგვიძლია. როცა ჩაბმულები ვართ გარკვეულ ფორმებს შორის, ეს განსხვავდება იმაგან, თუ როგორ ვუკავშირდებით ჩვენ მათ. აზრი, რომ ყველაფერი შესაძლებელია, ნიშნავს იმას, რომ ყველა ფორმა ჩვენია. ხოლო აზრი, რომ ყველაფერი არ არის შესაძლებელი, იმაში მდგომარეობს, რომ ჩვენ მათთან ჯერ კიდევ უნდა გვქონდეს ურთიერთობა ჩვენი საკუთარი საშუალებებით. ჩვენი პერიოდი კი ნაწილობრივ განისაზღვრება იმით, თუ როგორ ვამყარებთ ამ ფორმებთან ურთიერთობას.

როცა ვამბობ, რომ „ყველა ფორმა ჩვენია,“ არ ვგულისხმობ, რომ არ არსებობენ ჩვენი დროისთვის განსხვავებული ფორმები. მაგალითად, 1995 წლის სტამბოლის ბენალეს კატალოგი რომ ნახოთ, გავაოცებთ ის ფაქტი, რომ ფაქტობრივად არაფერი ახალი არ შექმნილა ხელოვნებაში იმ ახლო წარსულში, როგორც ათი წლის წინა პერიოდი. უმეტესი

მათგანი ინსტალაციების ფორმით არის წარმოდგენილი და არტისტებმა საკუთარ თავს ნება მისცეს, არ შეზღუდულიყვნენ საზღვრებით იმ მედიაში, რომელშიც მუშაობდნენ. არსებობს საზრისი, რომელშიც ნამუშევრები გამოხატავენ ჩვენს დროს და ეს გარკვეულწილად, სიმართლედ დარჩება: სტამბოლის 2005 წლის ბიენალზე ისეთი ნამუშევრები იქნება ნაჩვენები, რომელნიც ახლა ვერ წარმოგვიდგენია. ეს ერთგვარი შედეგია იმ ზეწოლისა, რასაც ხელოვანები მუდმივად განიცდიან, რადგან მათ ყოველთვის რაღაც ახალი უნდა წარმოადგინონ და ამას ხელს უწყობს ტერმინის, „ხელოვნების ნიმუში“ ლიად გაფართოება. და ეს ჩვენი ისტორიული მომავალის სრული უკოდინრობის საყოველთაო შედეგია. თუ წარმოვიდგენთ საკუთარ თავს ვენეციის 105–ე ბიენალეს, იოჰანესბურგის 5–ე ბიენალეს, სტამბოლის 10–ე ბიენალეს, 2005 წლის უითნის ბიენალეს დამთავალიერებლებად, თითქმის, უკვე ზუსტად გვეცოდინება, რომ იქ ისეთ რაღაცეებს ვნახავთ, იმდენად განსხვავებულებს მათი მანერით, რომელთაც ვერ წარმოვიდგენდით ნებისმიერი საინტერესო დეტალში იქიდან, რისი ნახვაც ჩვენ შეგვეძლო 1995 წელს. თუმცა, ჩვენ ასევე ვიცით, რომ ხელოვნების ჩვენეული განსაზღვრება უკვე, თითქმის იქ მივიდა, რომ არ ვყოყმანობთ, მივიღოთ ყველაფერი, როგორც ხელოვნება. თუ ეს დეფინიცია უნდა განსხვავდებოდეს იმისგან, რაც დღეს გვაქვს, ეს მოხდება ფილოსოფიური ესთეტიკის პროგრესით. სავარაუდოდ, სტიმულირებული იქნება ხელოვნების მომავლის არაპროგნოზირებადი ისტორიით, მაგრამ, შესაძლოა, ეს ასეც არ იყოს.

ნება მომეცით, დავუბრუნდე საკითხს, რომ რამდენადაც ყველა ფორმა ჭეშმარიტად ჩვენია, მათთან ვერ გვექნება ისეთივე კავშირი, როგორიც იმათ შეეძლოთ ჰქონოდათ, ვისთვისაც ეს ფორმები ორიგინალურები იყვნენ. ჩვენ გარკვეულ საზღაურს ვიხდით იმ თავისუფლებაში, რომ შეგვიძლია ამ ფორმების მითვისება და რამდენადაც არ გვაქვს უნარი, განვსაზღვროთ ისტორიული აწმყო, ღირს გარკვეული დრო დავუთმოთ პოსტ-ისტორიულ ხელოვნებასა და ხელოვნების ისტორიის ყველა წინა პერიოდებს შორის არსებულ განსხვავებათა ანალიზს. უკეთესს ვერაფერს მოვიფიქრებთ, ვიდრე მეგზურად ვიოლფლინის არჩევა ისტორიული მოდალობების მიმართ მისი ბასრი მგრძობელობის გამო.

ვიოლფლინის სტრატეგია უკიდურესად ოსტატურია. ის ერთმანეთის გვერდით იხსენიებს თანამედროვე ხელოვანებს, რომლებიც, ერთი შეხედვით, სტილისტურად ძალიან დაშორებულები არიან და ვარაუდობს, რომ მათ ბევრად უფრო მეტი აქვთ საერთო, ვიდრე ეს ერთი შეხედვით ჩანს: „გრიუნვალდი, დიურერისაგან განსხვავებული წარმოსახვის მქონე ტიპაჟია, თუმცა ისინი, თანამედროვენი არიან, ნდ წერს ის, მაგრამ „შორიდან თუ შევხედავთ, ეს ორი ტიპაჟი, თითქოს, ხელახლა ერთიანდება ზოგად სტილში, ე.ი. ჩვენ უმალ ამოვიცნობთ ელემენტებს, რომლებიც აერთიანებს ორს, როგორც ერთი თაობის წარმომადგენლებს. ნან, კიდევ.

რთულად მოიძებნება ორი ხელოვანი, რომლებიც მიუხედავად თანადროულობისა, იხე ძლიერ განსხვავდებიან ერთმანეთისგან ტემპერამენტით, როგორც ბაროკოს ოსტატი, ბერნინი და ჰოლანდიელი ფერმწერი, ტერბორხი. ბერნინის ბოხოქარი ფიგურების წინ ვის გაახსენდება ტერბორხის მშვიდი და პატარა სურათები? და მაინც, თუ ჩვენ ერთმანეთის გვერდით დავდებთ ამ ორი ოსტატის ნამუშევარს და შევადარებთ ტექნიკის ზოგად მახასიათებლებს, იძულებულნი ვიქნებით, ვალიაოთ სრული მსგავსება მათ შორის.

მოკლედ, აქ არის საერთო ვიზუალური იდიომა, რომელიც მოცემულ მომენტში გადალახავს ეროვნულსა და რელიგიურ საზღვრებს, ხოლო ხელოვანად ყოფნა, მთლიანად ნიშნავს ამ ხედვაში მონაწილეობას. მაგრამ, „ხედვასაც აქვს ისტორია“: ზოგადი ვიზუალური ენა გარდუვალად იცვლება. რა თქმა უნდა, ბერნინი და ტერბორხი განსხვავდებიან ერთმანეთისგან, მაგრამ ბევრად ახლოს არიან, ვიდრე რომელიმე მათგანი ბოტიჩელისთან, ან ლორენცო



ოიფრქვევიან). მაგრამ შეზღუდვები ასევე მუშაობდნენ სხვა ისტორიული მიმართულებითაც: რაში გამოადგებოდა ჯოტოს ის, რასაც ვილოფლინი უწოდებს „ბაროკოს ენერგიით მასების მანიპულირებას“? რა მიმართებაში იქნებოდა ის მის სათქმელთან, რასაც თავისი ხელოვნებით გადმოსცემდა? მოკლედ, აქ საუბარია გარკვეულ შინაგან შესაბამისობაზე გზავნილსა და საშუალებებს შორის.

ერთხელ, ფილოსოფოსმა პოლ ფეიერაბენდმა განაცხადა, რომ „ისეთ ისტორიულ პერიოდებს, როგორც: ბაროკო, როკოკო, გოთიკა იყო, აერთიანებდათ ფარული არსი, რომლის გაგებაც მხოლოდ მარტოსულ აუთსაიდერს შეეძლო.. ჩვენ შეგვიძლია ვაღიაროთ, რომ ომის პერიოდები მეომარ მწერლებს კი წარმოშობენ, მაგრამ ამას არ დაუსუსტებია მათი ბუნება. ასევე შესასწავლია ისინიც, რომლებიც არ იყვნენ შეუპყრობილი პატრიოტული მგზნებარებით და სავარაუდოდ, შორსაც კი იყვნენ ამისგან; ისინიც, ასევე, თავიანთ ეპოქას წარმოადგენდნენ.“ ისტორიული არსის ცნება ჯერ კიდევ გაურკვეველია, მაგრამ ჩვენ ვერც ისტორიის არსს გავიგებთ დეტალურად, თუ ვერ შევიცნობთ ცნებების შესატყვის რეალობებს. სურვილისამებრ, შეგვიძლია ვისაუბროთ მათზე, როგორც „პერიოდებზე,“ რამდენადაც ჩვენ ვაცნობიერებთ, რომ პერიოდი არ ნიშნავს მარტივად მხოლოდ დროის ინტერვალს. პერიოდი უფრო ის მონაკვეთია, სადაც ქალებისა და მამაკაცების მიერ განხორციელებულ სიცოცხლის ფორმებს აქვთ რთული ფილოსოფიური იდენტობა ისევე, როგორც რაღაც იმას, რაც ჩვენთვის ნაცნობია. ან როცა მათ შესახებ ვიცით, მაგრამ მასში არ გვიცხოვრია; ან კიდევ, როცა ორივე ერთდროულად ხდება, - ცოდნაც არის და ცხოვრებითაც განცდილია საკუთარი დროის ალღოთი დაკვიდრებულ ინდივიდთა შემთხვევაში, კომლებიც არიან ერთდროულად თავისი დროის შიგნით და გარეთ. ბაროკოს პერიოდის შესახებ ჩვენ შეგვიძლია ვიცოდეთ როგორც სწავლულებმა, ან ფეიერაბენდის რომანტიული სიტყვებით რომ ვთქვათ, როგორც „მარტოსულმა აუთსაიდერებმა,“ მაგრამ ის ჩვენთვის უკვე მიუწვდომელია, რომ მასში ვერც ჩვენ ვიცხოვრებთ. რაღაც თვალსაზრისით, კი შეიძლებოდა გვეცხოვრა სტილიზაციასა და სიყალბეში, მაგრამ ეს არ იქნებოდა ნამდვილი სიცოცხლე. პარადიგმა, რომელშიც ვინმე ცდილობს ამგვარად იცხოვროს, რა თქმა უნდა, არის დონ კიხოტი, რომელსაც იუმორით თუ მოიხსენიებენ ისინი, ვინც რეალურად არ იზიარებს მისი ცხოვრების წესს, მაგრამ გარეგნული ფაქტორებიდან იგებს ამის შესახებ, ისევე, როგორც უმრავლესობა ჩვენს შორის, იგებს წარსულში მომხდარი ისტორიების შესახებ.

ჩვენ, მართლაც ცოტა რამ თუ ვიცით სიცოცხლის მომავალი ფორმების შესახებ და თუ ვცდილობთ ვიცხოვროთ ფუტურისტულად, გარკვეულწილად, თითქმის, ვაპირებთ წარმოვადგინოთ მომავლის ჩვენი საკუთარი ხედვა. დონ კიხოტის ფუტურისტული ანალოგი, ალბათ, კოსმონავტის ტიპი იქნება, რომელიც მომავლის სიმბოლოდ უნდა ქვეუღიყო, სავარაუდოდ, 1933 წლისთვის, როცა ბაკ როჯერსი და ვილმა დიარინგი ვარსკვლავიდან ვარსკვლავზე გადაფრინდნენ. საუკუნის დასასრულისთვის (Fin de siècle), სერგანტეს შეეძლო დაეწერა რომანი, რომლის გმირიც ეცდებოდა მომავლის ცხოვრება მიმდინარე აწმყოში გაეფელო, მაგრამ ეს ისეთივე უცნაური იქნებოდა, როგორც ბაკ როჯერსთან - მოდის მომავალი. ქალი იქნებოდა თუ კაცი, (ახირებულობას სქესი არ აქვს), ალბათ, ერთსა და იმავე ტიპის კოსტიუმში იქნებოდა ჩაცმული, როგორც ისეთ ფილმებში ვხედავთ, როგორიც იყო 2001. არაფერია ისე გამომაფხიზლებელი, როგორც ხედავ, რომლითაც 1990-იანები იყო აღქმული, 1960-იანების მომგებიანი პოზიციიდან. ჩვენ მართლაც ძალიან შორს ვართ იმისგან, რაც გუშინდელისთვის „ხვალ“ იყო. მაინც, კვლავ დიდი განსხვავებაა ჩვენთვის „შეუძლებელ“ მომავალსა და ასევე „შეუძლებელ“ წარსულს შორის, რომლის შესახებაც გვაქვს ცოდნა. ასიმეტრია, ისტორიული ყოფიერების სტრუქტურას წარმოადგენს. თუ ვინმესთვის შესაძლებელი იყო სცოდნოდა მომავალი, ეს უსარგებლო ცოდნა იქნებოდა. არავის შეუძლია

იცხოვროს იმ ფორმით, რომელიც განსაზღვრავს იმ მომავალს და რომელშიც სხვა არავინ ცხოვრობს. ხოლო თუ სხვა ადამიანებიც იქ იქნებოდნენ, ეს უკვე აწმყო გამოვიდოდა.

გამოთქმა „ცხოვრების ფორმა,“ რა თქმა უნდა, მოდის ვიტგენშტაინიდან. მისი სიტყვებია: „წარმოიდგინო სამეტყველო ენა, ნიშნავს წარმოიდგინო ცხოვრების ფორმა.“ იგივე შეიძლება ითქვას ხელოვნების შესახებაც. წარმოიდგინო ხელოვნების ნიმუში, ნიშნავს წარმოიდგინო სიცოცხლის ფორმა, რომელშიც ის გარკვეულ როლს თამაშობს. (სცადეთ წარმოიდგინოთ ტერბორჩი, რომელიც ცდილობს წარმოიდგინოს სიცოცხლის ფორმა, სადაც 1995 წლის სტამბოლის ბინალეს ტიპური ინსტალაცია მონაწილეობს!) მონოქრომული მხატვრობის შესახებ ჩემს დისკუსიაში, ვცდილობდი სიცოცხლის სხვადასხვა ფორმები წარმომედგინა, სადაც ნამუშევრები, რომლებიც ერთნაირად გამოიყურებოდნენ, განსხვავებულ როლებს თამაშობდნენ, განსხვავებული მნიშვნელობები ჰქონდათ და აქედან გამომდინარე, სხვადასხვაგვარი ხელოვნების კრიტიციზმის საგანს წარმოადგენდნენ. ხელოვნების ნიმუშების წმინდა ესთეტიკურ ტერმინებში განსიღვა, განსაკუთრებით მოდერნისტების მიერ, გააზრებული იყო, როგორც სიცოცხლის ფორმებიდან მათი ფესვებიანად ამოვლენა და თავისთავადად განცდა. გაცნობიერებული არ ყოფილა, რომ ეს ეხებოდა ხელოვნების ნიმუშებს, რომლებიც ასევე სიცოცხლის იმ ფორმებში იყვნენ შექმნილი, სადაც რაღაც არტიტული მშვენიერების მსგავსს თავისი როლი ჰქონდა. სიცოცხლის იმ ფორმის გარეშე, რომელსაც საზრისი გააჩნია და ნამუშევრები მათი ესთეტიკური თვისებებისთვის იქმნება, ჩვენი ურთიერთობა ესთეტიკასთან ისეთი გარეგნულია, რომ ამგვარი ხელოვნების მიზანსა და დანიშნულებაზე სერიოზულად დაფიქრება სრულიად შესაძლებელია. ერთხელ, მონაწილეობა მივიღე კოლოკვიუმში, სათაურით, „რა დემარტა მშვენიერებას?“ და თუ ამ სათაურის მიხედვით დავსვამთ შეკითხვას, ეს გულისხმობს იმას, თუ სად არის სიცოცხლის ფორმა, სადაც არტიტული მშვენიერების მსგავსს ექნებოდა ადგილი. მაგრამ, ახლა თავს დაბნევის უფლებას არ მივცემ. უფრო სწორად, მე მინდა გავუსვა ხაზი ფილოსოფიურ თვალსაზრისის სიცოცხლის ფორმების შესახებ. სიცოცხლის ფორმა არის ის, რაც ცხოვრებით განიცდება და არა მხოლოდ ცოდნით. ხელოვნება გარკვეულ როლს რომ ასრულებდეს სიცოცხლის ფორმაში, ამისთვის უნდა არსებობდეს საზრისთა საკმაოდ რთული სისტემა, რომელშიც ეს შესაძლებელია, რომ მოხდეს. ხოლო სიცოცხლის სხვა ფორმისადმი მიკუთვნება კი ნიშნავს, რომ ადრეული ფორმების ხელოვნების ნიმუშთა საზრისთა გაგება, შესაძლებელია მხოლოდ საზრისთა რელევანტური სისტემის ხელახლა დაფუძნებით იმდენად, რამდენადაც ეს მოხერხდებოდა. შესაძლებელია ვიღაცამ ნებართვის გარეშე მიბაძოს ადრეული პერიოდის ნამუშევარსა და სტილს, მაგრამ შეუძლებელია საზრისთა იმ სისტემაში იცხოვროს, სადაც ნამუშევარმა გამოსახა თავისი ორიგინალური სიცოცხლის ფორმა. სანამ არ ვიპოვით ჩვენი სიცოცხლის ფორმის შესაბამის გზას, მანამ ასევე გარეგნულია მასთან ჩვენი ურთიერთობა.

მოდი, ამით დაუბრუნდეთ ვიოლფლინს. ჯოტოსა და ბოტიჩელის ფერწერული სტილი და ბერნინი მიეკუთვნებოდა სიცოცხლის განსხვავებულ ფორმებს იმდენად სიღრმისეულად, რომ ძალიან რთულია, დაინახო მათში ერთგვარი პროგრესული სერიების დამფუძნებლები იმგვარად, როგორც ეს ექნებოდა ვაზარის. მაგალითად, ჯოტო, რაღაც ძალებით რომ გადაქცეულიყო ბოტიჩელად, მაშინვე აითვისებდა მის ინოვაციებს და ასევე, ბოტიჩელისაც გამოუვიდოდა გატკეოთბინა ის, რაც ჯოტომ გააკეთა, თუ ევლიდინებოდა, თუ როგორ უნდა მოქცეულიყო. ამგვარადვე იქნებოდა ბოტიჩელის შემთხვევაშიც, თუ ბერნინის ან ტერბორჩის ხედვა ექნებოდა. დროში მოგზაურობის ფანტაზიის გარეშე, შეიძლება წარმოვიდგინოთ ბერნინი, რომელიც იცნობდა ბოტიჩელის, ან ბოტიჩელი – ჯოტოს, რადგან ნამუშევრების ნახვა შეეძლოთ. ჩვენითვის ცნობილია, რომ ვკიანი პერიოდის მხატვრებს არ შეეძლოთ მათი წინამორბედების მსგავსად დაეხატათ, არა მხოლოდ ცოდნისა და უნარებიდან გამომდინარე,

არამედ, თუნდაც, იმიტომ, რომ კონტრარეფორმაციული რომისა თუ მედიჩების ფლორენციის სიცოცხლის ფორმებში, ძველი სტილის მხატვრობის ადგილი აღარ იყო. ბერნინი შეესაბამებოდა წმ. იგნასიო ლოიოლას სულიერ ასკეზას, ბოტიჩელი კი არა. ბოტიჩელი კი, ჯოტოსაგან განსხვავებით, მორგებული იყო ლორენცო დი მედიჩის პოეზიასთან. გვიანი ხანის ფერმწერებს შეეძლოთ მხოლოდ ადრეული მანერით ემუშავათ, როცა წინაპრების ეპოქისთვის შესაფერისი სურათების შექმნას შეეცდებოდნენ იმგვარად, როგორც ეს ჩემს მიერ აქ უკვე მოხსენიებულმა მაგალითმა აჩვენა. გავიხსენებ, რომ გუერჩინომ აღმოაჩინა ის არქაული სტილი, რომელშიც მისი წმ.ლუკა ასე ზეიმობდა. გუერჩინოს რომ ჯოტოს ცხოვრება ჰქონოდა დასახატი, ის თავისი ისტორიული მგრძნობელობიდან გამომდინარე, აუცილებლად დახატავდა ჯოტოს და არა თავის სტილში. ჯოტო არ დახატავდა და ვერც დახატავდა გუერჩინოს მსგავსად, - ამგვარად, ამ შემთხვევაში გუერჩინო ფრთხილად უნდა ყოფილიყო, რომ მოერგო თავისი სტილი კონკრეტულ საგანთან.

ახლა განვიხილოთ ფერწერული ნამუშევარი, რომელშიც მხატვარი გუერჩინოსნაირი მგრძნობელობის პატრონი არ არის. ეს უკიდურესად ამბიციური ფერწერაა, შესრულებული 1869 წელს გერმანელი მხატვრის, ანსელმ ფოიერბახის მიერ. მასში ასახულია პლატონის სიმპოსიონის კულმინაციურ მომენტი, სადაც კამპანის ღრიანცელში გახვეული, შეზარხოშებული ალკიბიადე, გონების ზეიმში გადაეშვება, სადაც სტუმრები ერთი მეორის მიყოლებით აღწერდნენ და ხობტას ასხამდნენ სიყვარულს. ეს ვრცელი ტილოა, ნატურალური სიმაღლის ფიგურებით, ხოლო გამოსახული პერსონაჟების იდენტიფიკაციისათვის, ხელოვნების ისტორიის კვლევათა მთელი წყება ჩატარდა. შედარებით ადვილია სოკრატეს, აგათონის და ალკიბიადეს ამოცნობა. დანარჩენი პერსონაჟების იდენტიფიკაციას, არგუმენტები სჭირდება, მაგრამ ფოიერბახის მაღალფარდოვან ამროვნებისთვის შესაბამისი იქნებოდა, რომ მას ანონიმური ნადიმის სცენა დაეხატა. მას ძალიან ბევრი უფიქრია ისეთ დეტალებზე, როგორცაა, ფანრები, ტუნიკები, ფიზიონომიები, ჟესტები სხვადასხვა ანონიმური ფიგურებისთვის, რომლებიც უფრო ნაკლები მნიშვნელობისაა, ვიდრე პავსანიუსი თუ არისტოდემუსი. ფოიერბახი ცხოვრობდა ატმოსფეროში, სადაც დიდებით იყო შემოსილი კლასიკური სამყარო, მამამისი კი ტექსტი ჰქონდა დაწერილი აპოლონ ბელვედერის შესახებ. მთელი იმ აურზაურის მიუხედავად, რაც ამ ტილოზეა აღბეჭდილი, სიმპოსიუმი თავისთავად უმაღლეს და აბსტრაქტულ იდეალებს განადიდებს, როგორც ხდება, ხოლმე, მშვენიერების ინტელექტუალური სიყვარულის ფიზიკურ სიყვარულთან დაპირისპირებისას. გასაგებია, რომ ფოიერბახი შთაგონებული იყო მშვენიერების იდეალთან შესატყვისი ფერწერული სტილით. ის იყო ე.წ. მაღალი სტილის (Grand Manner) წარმომადგენელი. ეს სტილი მეჩვიდმეტე საუკუნის იტალიაში აღმოცენდა ჯოვანი ბელორის ტექსტებში, შემდეგ კი, ხორცი შეისხა პუსენისა და ბოლონიელი მხატვრების სურათებში და თავისი კლასიკური განაცხადი გააკეთა რეინოლდის დისკურსში. მნიშვნელოვანია აღინიშნოს, რომ მაღალი სტილი - „Grand Manner“ ითვლებოდა ისტორიული მხატვრობისთვის შესაფერის სტილად. აკადემიის რეიტინგში ისტორიულ მხატვრობა წარმომადგენდა უმაღლესსა და ყველაზე მეტად ეგზალტირებულ ჟანრს. არ არის გასაკვირი, რომ ფოიერბახი საკუთარ თავს მართლაც უდიდეს მხატვრად თვლიდა და არც მისი გაღიზიანება იქნებოდა გასაკვირი, თუ მის ამ საკმაოდ დიდ წარმოდგენას საკუთარ თავზე, სამყარო არ გაიზიარებდა. რასაკვირველია, ფოიერბახის ფერწერული ნამუშევარი, რომელსაც ის უყოყმანოდ ჩათვლიდა შედევრად, შესაძლებელი იყო მხოლოდ 1869 წელს, როცა ის შეიქმნა. (ასევე იქნებოდა მანეს ტილოების - „ოლიმპიასა“ და „საუბმე ბალახზე“-ს შემთხვევაშიც, 1863 წელს, რომლებზეც ითქვა, რომ იყო „იმდენად დაბლა დაცემული ხელოვნება, რომ საყვედურსაც კი არ იმსახურებდა;“ და აგრეთვე, იმპრესიონისტების შემთხვევაშიც, რომელთა პირველი გამოფენა 1874 წელს

მოეწყო). ფოიერბახის ნამუშევარი, მიუხედავად იმისა, რომ თვითონ ძნელად გაიზიარებდა ამ აზრს, უკვე ვადაგასული იყო, თუნდაც ის „Grand Manner“, როგორსაც ის ფლობდა, მეცხრამეტე საუკუნის შუა პერიოდის „Grand Manner“ იყო და შესაძლოა, იგი თვლიდა, რომ შორიდან მომავალ გზას აგრძელებდა, რომელიც, თუნდაც, პუსენის შემოქმედებამე ადრე იწყებოდა.

ფოიერბახმა თავისივე შედეგში ჩახატა სურათი ასევე სიმპოსიუმის თემიდან, კერძოდ, ქსენოფონეს მიერ კვლავ სიყვარულის თემაზე მოთხრობილი ამბავი. ეს სურათი აჩვენებს დიონისესა და არიადნეს, ანუ ღვთაებრივსა და მიწიერ სიყვარულს. პრობლემა ის არის, რომ ისტორიისა და არქეოლოგიის მთელი მისი არაჩვეულებრივი ცოდნის მიუხედავად, ფოიერბახმა სურათი ჩაწერა სურათში იგივე

„Grand Manner“ –ით, როგორსაც ის ხაერთოდ იყენებდა, იმ წესის უგულებელყოფით, რომელიც გუერჩინომ აითვისა და ვიოლფლინმა კი გამოთქვა, რომ კვლავ და კვლავ „ხედვას აქვს ისტორია.“ ისტორიულად თანმიმდევრულები რომ ვიყოთ, ფოიერბახს შეეძლო სურათში სურათი ჩაეხვია, რომელიც ისტორიულად ანტიკური საბერძნეთის სახასიათო სტილით იქნებოდა გამოსახული იმ შემთხვევაშიც კი, როცა მის ნამუშევარში ყველაფერი მის განკარგულებაში მყოფი „Grand Manner“ –ით იყო შესრულებული. ჩვენ ფაქტიურად არ ვიცით, როგორ გამოიყურებოდა ბერძნული ფერწერა, თუმცა, შეიძლება დავასკვნათ, რომ აპელესისა ან პარაპსიოსის ხელოვნება, რომლებმაც თავიანთი გამორჩეული რეპუტაცია მოიპოვეს როგორც ილუმინისტებმა, სტილით უფრო ახლოს უნდა ყოფილიყო პრაქსიტელის მარმარილოს ქანდაკებებთან, ვიდრე ეუფრონიოსის ლარნაკების მოხატულობასთან. პლატონი ძნელად თუ ჩათვლიდა ლარნაკების მხატვრებს ვიზუალური რწმენისთვის სახიფათო მაცდუნებლებად! ჩვენ არ ვიცით იყო თუ არა კედლები მოხატული, როგორც ფოიერბახი აჩვენებს, მაგრამ ის მაინც შეგვიძლია დავასკვნათ, რომ მოხატული რომც ყოფილიყო, ეს არ იქნებოდა „Grand Manner“ – ით.

ლოგიკის მიმდევრები აღწერენ გადამწყვეტ განსხვავებას გამონათქვამის გამოყენებასა და მოხსენიებას შორის. ჩვენ ვიყენებთ გამონათქვამს „წმინდა პავლე,“ როცა რამე სახის განაცხადს ვაკეთებთ წმინდა პავლეს შესახებ. ჩვენ მოვიხსენიებთ „წმინდა პავლეს, როცა ვიყენებთ მას ამ გამონათქვამის შესახებ განაცხადის გაკეთებისას. იგივე სხვაობაა სურათებს შორისაც. ჩვენ ვიყენებთ სურათს იმ განაცხადის გასაკეთებლად, რასაც სურათი აჩვენებს, მაგრამ მოვიხსენიებთ სურათს, როცა ვიყენებთ მას იმ სურათის შესაქმნელად, რომელიც საბოლოოდ ამბობს, „სურათი ასე გამოიყურება!“ მოხსენიებული გამონათქვამები როგორც წესი, ბრჭყალებში თავსდება. „წმინდა პავლე“ არის სახელი ბოძებული საველესთვის ტარსუსიდან.“ მოხსენიებული სურათები ტიპურად ვლინდებიან როგორც სურათები- სურათებში. გუერჩინოსთვის, თუ რამე ფაღისიფიკაციას არ მიმართა, მიუწვდომელია იმ სტილის გამოყენება, რომელსაც ის მიაწერს მის სურათში ხატვისას გამოსახულ წმ.ლუკას. მისთვის შესაძლებელი მხოლოდ ამ სტილის „მოხსენიება“ სურათის ისე გამოსახვით, როგორც მის წარმოდგენაში უნდა დაეხატა წმინდანს თავისი დროის სტილის გამოყენებით. სურათობრივი მოხსენიება ფერწერაში ძირითადად გამოიყენება ფერმწერების გამოსახვისას და რა თქმა უნდა, ინტერიერთა ფერწერის შემთხვევებშიც, სადაც სურათები ინტერიერის დეკორაციების როლს ასრულებენ. ვერმერის სტილი საკმაოდ მოსახერხებელი იყო იმისთვის, რომ მას თავისივე სტილით შესძლებოდა სურათებში სურათები ჩაეხატა. რომელიც ასევე აჩვენებდა ამ სურათების სტილს, რომლებიც ნებისმიერ შემთხვევაში ახლოს იყვნენ მის საკუთარ სტილთან. ჩვენ რომ მომავლის ხელოვნების რეპრეზენტაცია შეგვძლებოდა, საუკეთესო შემთხვევაში, შეგვძლებდით მოგვეხსენიებინა ის სურათობრივად, რამდენადაც სიცოცხლის ის ფორმა, რომელსაც ის ეკუთვნის, ჩვენთვის მიუწვდომელია მასში საცხოვრებლად.

როცა ვამბობ, რომ ყველა ფორმა ჩვენ გვეკუთვნის, ამით მინდა გამოვკვეთო განსხვავება მის გამოყენებასა და მოხსენიებას შორის. ისინი ჩვენია არა გამოსაყენებლად, არამედ უფრო იმ გაგებით, რომ მათ მოვიხსენიებთ. განვიხილოთ ჰანს ვან მიიგერენის შემთხვევა, რომელიც ვერმეერის ცნობილი ფალსიფიკატორი იყო 1940-იან წლებში. ვან მიიგერენი დარწმუნებული იყო, რომ კრიტიკოსები მას, როგორც მხატვარს, არასერიოზულად იღებდნენ, რასაც ის მისი აზრით არ იმსახურებდა და ეს გახდა მისი ფალსიფიკატორობის მოტივი. მან მიზნად დაისახა ისეთი ფერწერა შეექმნა, რასაც კრიტიკოსები ვერმეერისად ჩათვლიდნენ. ამით ექნებოდა იმის გარანტია, რომ სიმართლე, რომ მან დახატა ვერმეერის ნაცვლად, არ გამჟღავნდებოდა, ხოლო ამ ნამუშევარს კრიტიკოსები ვერმეერის მთავარ ნამუშევრად ჩათვლიდნენ. ვან მიიგერენი კი, როგორც მთავარი ნამუშევრის ავტორი, ჩათვლებოდა ისეთივე დიდ მხატვრად, როგორც ვერმეერი იყო. ნავარაუდები არგუმენტის სტრუქტურა რღვრავდა ჰგავდა ალან ტურინგის ტესტს მანქანური გონებისთვის; არალოგიკური იქნებოდა მას გონიერება განსწავლული კრიტიკოსისთვის მიეწერა და არა მანქანისთვის, თუ არ იქნებოდა საფუძველი, რომ მათი „პროდუქცია“ განესხვავებინა, ანუ პასუხები გარკვეულ კითხვებზე მიეწერებოდა წყაროს, რომლის იდენტობაც დაფარული იყო. მიიგერენზე ადამიანურმა, ძალზე ადამიანურმა მხარემ გაიმარჯვა, ფული უფრო სასურველი აღმოჩნდა, ვიდრე შურისძიება. ვფიქრობ, რომ შესაძლებელია მიიგერენის „ქრისტე ემპუსში“, რომელიც დღეს როტერდამის ბოიმანს ვანბონინგენის მუზეუმში ინახება, ისეთი ღირსებულების მატარებელი არ არის, რომ თავად მიიგერენის ნამუშევრების გადაფასება შესძლოს. თუმცა მოგვიანებით მანინგ გამოიწვია გარკვეული ინტერესი ისევე, როგორც ეს ჰიტლერის აკვარელების ან უინსტონ ჩერჩილის ზეთით შესრულებული ნამუშევრების შემთხვევაში მოხდა. მართლაც, თუ ფაქტის საწინააღმდეგოდ წარმოვიდგენთ, რომ მიიგერენის არადაძავერებელი ტილოს მნახველებს, ის ისეთივე ნამუშევრად ჩათვალათ, როგორადაც ჩათვლიდნენ თავად ვერმეერის ფერწერას მისი ადრეული ბაროკოს პერიოდის ნამუშევრებიდან, მაგალითად, როგორც არის „ქრისტე მარიამისა და მართას სახლში“, ეს მხოლოდ იმას დაადასტურებდა, რომ მიიგერენი უკეთესი მხატვარი იქნებოდა მეჩვიდმეტე საუკუნეში, ვიდრე მეოცეში იყო. სამწუხაროდ, სტილი, რომელშიც ის შეიძლება გაფურჩქნულიყო, მხოლოდ „მოხსენიებული“ იყო მის დროს და არა „გამოყენებული.“ ამ სტილის გამოყენება მას მხოლოდ იმ სახით შეეძლო, თუ ვერმეერის შექმნილად გასაღებდა, ანუ ფალსიფიკატორის პოზიციიდან.

რთული არ არის იმის წარმოდგენა, რა მოხდებოდა იმ შემთხვევაში, თუ მიიგერენი უბრალოდ დახატავდა თავის „ქრისტეს ემპუსში“ 1936 წელს, იმისათვის, რომ იმავე წელს ამსტერდამში გამოეფინა, როგორც თავისი ნამუშევარი. მაგრამ კვლავ გავიმეორებ, რომ 1936 წლის ამსტერდამში არ იყო სივრცე მსგავსი ფერწერისთვის. იმ შემთხვევაშიც კი, თუ ხალხი ირწმუნებდა, რომ ის ვერმეერს ეკუთვნოდა, დელფტის ხელოვნების სამყაროში სივრცე მისი მსგავსი ნამუშევრისთვის იქნებოდა 1655 წლისთვის (მე პირადად ვფიქრობ, რომ მიიგერენის სურათი რომ დაგვედო ამ წელს ვერმეერის შექმნილი ნამუშევრის, „ქრისტე, მართასა და მარიამის სახლში“, ის ძალიან ცუდად გამოჩნდებოდა). სივრცე ამგვარი ნამუშევრისთვის 1995 წელს ჯერ კიდევ მზადდებოდა, მაგრამ მხოლოდ მოხსენიების ფუნქციით. ის არ იქნებოდა დამუშავებული გამოყენების ჩარჩოებში. მხოლოდ განაცხადს გააკეთებდა იმ ტიპის მხატვრობაზე, რომლის მაგალითსაც თვითონ წარმოადგენდა და არა განაცხადს იმის შესახებ, რასაც ეხებოდა საერთოდ „ქრისტე ემპუსში.“

ამერიკელი მხატვარი, რასელ კონორი ცნობილი შედეგების ნაწილების გაერთიანებით ქმნის ახალ ნამუშევრებს. მაგალითად, მან ქალების ფიგურები პიკასოს „Les Femmes d'Alger“-დან ჩასვა რუბენსის სურათის – „ლევკიპოსის ქალიშვილების გატაცების“ პერსონაჟი ქალების ნაცვლად და გონებამახვილური სათაური დაარქვა – „მოდერნისტიული ხელ-

ოვნების მოტაცება ნიუ - იორკელების მიერ.“ მისი სათაური, რა თქმა უნდა, მიუთითებს სერუ გილბოს წიგნზე სათაურით, „როგორ მოიპარა ნიუ - იორკმა მოდერნისტული ხელოვნების იდეა.“ შედეგად მივიღეთ გადაკვეთილი ალუზიების პოსტმოდერნისტული შედეგები, იდენტობების გადაკვეთის ერთგვარი კარიკატურა. სადაც კონორს პრეტენზია არ ჰქონდა პიკასო, ან რუბენსი ყოფილიყო, ან ისეთი ტიპის ისტორიული სკანდალი მოეწყო, როგორი განაცხადიც გიბომ გააკეთა. კონორის ნამუშევრებს რომ ემუშავათ, მისი ობიექტები ცნობილები ან ზედმეტად ცნობილებიც უნდა ყოფილიყვნენ. ის მოიხსენიებს ამ ცნობილ ნამუშევრებს იმ მიზნით, რომ ახლებურად გამოიყენოს. ის გონებაშახვილი ადამიანი იყო როგორც ხელოვნებაში, ისე ცხოვრებაშიც. მან, ერთხელ, აუდიტორიას უამბო, როდესაც მამამისს უთხრა, რომ მხატვრობას აპირებდა, პასუხად მიიღო, რომ ეგ კარგი იქნებოდა იმ შემთხვევაში, თუ „ის რემბრანდტივით დახატავდა.“ მან ეს მიიღო, როგორც შშობლის მითითება. ის მართლაც საუცხოო მხატვარია და უდიდესი ვიზუალური მიმბაძველი. ჩემი მიზნებისთვის, რა თქმა უნდა, მნიშვნელოვანი ფაქტი ის არის, რომ ის აჩვენებს ერთ გზას, სადაც ვიღაცას შეუძლია რემბრანდტივით ხატოს პოსტისტორიულ მომენტში და ამ გზაზე იაროს.

მე კონორი გავიხსენე იმის გამო, რომ თუ ვინმე მარტივად ეცდება „დახატოს რემბრანდტის მსგავსად“, მიუხედავად იმ ფაქტისა, რომ ყველაფერი შესაძლებელია, რთულ მდგომარეობაში აღმოჩნდება. არც ისე დიდი ხნის წინ, ზუსტად ასეთი პიროვნებისგან მივიღე წერილი. ის ამბობდა, რომ ღრმა შთაბეჭდილება მოახდინა მასზე რემბრანდტის ნახვამ მისი ცხოვრების გარკვეულ მომენტში. „ავტოპორტრეტსა და მოძღვრის პორტრეტში მან დაინახა ღირსებით აღსავსე კეთილშობილური, ჰუმანური სახეები, რომელიც მათი და ჩვენი დროის ზღვარს სცდებოდა და ფერწერის მდიდარი მატრიცის შიგნით ვლინდებოდა მაღალი ინტელექტით.“ მან გადაწყვიტა ამ „ეპიფანიის“ ზღვარზე თავი მიეძღვნა ფერწერის შესწავლისათვის. და საიდანაც მე შემიძლია დავასკვნა, რომ წარმატებას მიაღწია „რემბრანდტივით ხატვაში“ სულ ცოტა ისეთ დონეზე, რომ მის ნამუშევარს, მისივე აზრით, „შეედლო ჩაებარებინა ხარისხის ნებისმიერი გამოცდა.“ მიუხედავად იმისა, რომ ერთდერით მთავარ მუზეუმში თანამედროვე ხელოვნების კურატორმა უთხრა, რომ მისი სურათი „არ ეკუთვნოდა ჩვენს დროს.“ ის მართლაც გულწრფელად გაოგნებული იყო ამ რეაქციით, განსაკუთრებით იმ ფაქტიდან გამომდინარე, რომ ხელოვნების სამყარო ითვლება თავისუფლების ადგილად. ჩემი ნაშრომების წაკითხვის შემდეგ, მან ასეთი შეკითხვით მომმართა: „თუ რაღაც არ ითვლება ხელოვნების ნიმუშად, შეიძლება ეს განისაზღვროს იმ ტიპის ხელოვნების ტრადიციული კრიტერიუმით, რომელსაც ძალიან ბევრი ადამიანი თუ არა, უმეტესობა მაინც ჯერ კიდევ უპირატესობას ანიჭებს.“ ეს საკმაოდ მნიშვნელოვანი გზავნილი იყო, რომელზე პასუხსაც ვეძებდი, როგორც შემძლო და რომლის ირგვლივაც საკმაოდ ბევრი ვიფიქრე, რომ სურვილი გამჩენოდა, ჩემი ტექსტის ბოლო თავი ამის ირგვლივ ამეგო.

მოდი, ჯერ ამ ხელოვანის ეპიფანიამე შევჩერდეთ. მე სრული მშაობით ვეთანხმები მის განაცხადს რემბრანდტისეული გზავნილის შესახებ, სადაც ნახსენებია „ღირსეული, კეთილშობილი ჰუმანურობა, რომელიც მის და ჩვენს ეპოქებს აერთიანებს.“ ეს გზავნილი, მსგავსი რასკინის მიერ ვენეციიდან გამოგზავნილი წერილისა, სრულიად ვალიდურია. მისი ფერწერაში დანახვის მიზეზიც არ გვექნებოდა, ნამუშევარი რომ არ უკავშირდებოდეს ისეთ ტემპარატებებს, რომლებიც ღირებულია ჩვენი დროისთვის და ღირებული იყო ამ ნამუშევრის შექმნის დროსაც. ეს ჯერ მაინც არ ნიშნავს, რომ ფერწერა თავისთავად, როგორც ასეთი, „ჩვენი და თავის საკუთარი დროის მიღმა.“ რემბრანდტის ფერწერა, ისევე როგორც ვერმერისა, ძირითადად, თავისი ადგილისა და დროის გამოშხატველი იყო, მაშინაც კი, როდესაც მისი გზავნილი ისტორიულად ნაკლებად ინდექსირებული იყო და ისევე თავისუფლად საუბრობდა ჩვენთან, როგორც თავის თანამედროვეებთან. მე, რა თქმა

უნდა, არ უარვყოფ, რომ საშუალებები და გზავნილები, აქ, ერთმანეთთან დაკავშირებულია ისევე, როგორც ყველაფერი. რემბრანდტის დამძიმებული ჩამუქებები და იდუმალი განათებები, თითქმის, უდავოდ აძლიერებენ მისი გზავნილის ძალას. და მაინც, მისი სტილი ჯერ კიდევ ძალიან მჭდროდ არის იდენტიფიცირებული მასთან და მის დროსთან იმისთვის, რომ ჩვენთვის გამოსაყენებელი იყოს. გზავნილი მართლაც „გადაკვეთს მის საკუთარსა და ჩვენს დროს.“ მაგრამ ამ გზავნილის ჩვენზე გამომცემისთვის უნდა ვიპოვოთ სხვა საშუალებები, განსხვავებული მათგან, რომელსაც ის იყენებდა. ჩვენ შეგვიძლია მხოლოდ მისი მოხსენიება უსასრულო ისტორიული დისტანციიდან. ის ყოველთვის ღიაა ჩვენთვის გამოსახვის ხერხების საპოვნელად იმ ტიპის უწყებებისთვის, რომელთა მიღებაც ჩვენ რემბრანდტისაგან შეგვიძლია, ოღონდ ამისათვის ჩვენ უნდა ვიპოვოთ ჩვენი დროისთვის შესაბამისი ხერხები. სამწუხაროდ, რემბრანდტი აქ ვერ დაგვეხმარება, მაგრამ შეუძლია გვაჩვენოს, რომ ისტორიულად შემოსაზღვრულ ხელოვნებას აქვს უნარი, ისტორიულად ტრანსცენდენტური გზავნილები ჰქონდეს.

ხელოვნებაზე, რომელსაც „ძალიან ბევრი თუ არა, უმეტესობა მაინც ჯერ კიდევ უპირატესობას ანიჭებს,“ ბევრის თქმა შეუძლიათ პოსტისტორიულ ოსტატებს – ვიტალი კომარსა და ალექსანდრე მელამიდს, ნამუშევრით, რომელიც თვითონვე განსაზღვრეს, როგორც ჩვენი ეპოქის ხელოვნების ტრაგიკომედია. კომარი და მელამიდი ემიგრანტი მხატვრები არიან ქვეყნიდან, რომელსაც ერთ დროს საბჭოთა კავშირი ერქვა; ამ მხატვრებმა ნიუ-იორკში, 1980–იან წლებში, გარკვეულწილად, შესძლეს სახელი გაეთქვათ. სოციალისტური რეალიზმის ფერწერის კომიკური შესაძლებლობების გამოყენებით ისინი დასცინოდნენ ლენინისა და სტალინის ყალბ პეროიკას ნიუ-იორკული ხელოვნების შედარებით უსაფრთხო სცენიდან, სადაც ისინი დაფასებულები იყვნენ თავიანთი ნიჭით. იმ გიაზე, რომლის პიონერიც ენდი უორჰოლი იყო, მათაც იმავე პერიოდში მოიპოვეს აღიარება და წარმატებაც კრიტიკოსთა წრეებშიც. მათი ნამუშევრები გასაგებიც იყო და თანაც დაფასებული. მათი კომიკური ნამუშევრებიდან, მე სულ რამდენიმეს თუ გავისხენებდი უფრო მშვენიერს, ვიდრე „სოციალისტური რეალიზმის წარმოშობა“ (1982დ1983). რომელიც ასახავს ლეგენდარულ ეპიზოდს, სადაც კორინთოელი გოგონა დასაბამს აძლევს ხატვის ხელოვნებას, როცა კედელზე შემოხაზავს თავისი შეყვარებულის თავის ჩრდილს. ოღონდ შეყვარებული ამჯერად იოსებ სტალინია და სწორედ, მის პროფილს გამოსახავს ახალგაზრდა ქალი კლასიკურ სამოსში. თვითონ ფერწერული ნამუშევარი მაღალი სოციალისტური რეალიზმის მანერით არის შესრულებული. „ვერაჯი“ ჩანაფიქრი მხოლოდ იმ ნაწილში ჩანს, სადაც სოციალისტური რეალიზმი მისი საზარელი ინსპირატორის სატირისთვის არის გამოყენებული. საბჭოთა ხელოვნების კანონზღიჯის პროექტმა კულმინაციას მიაღწია სანა-ხაობრივ ინსტალაციაში, რომელიც მაისის დღესასწაულს წარმოადგენდა ნიუ-იორკის პალატიუმში 1987 წელს. მაგრამ „გლასნოსტისა“ და „პერესტროიკის“ სულის პირობებში და ასევე საბჭოთა კავშირის დაშლისა და ცივი ომის დასასრულის შემდეგ, კომარმა და მელამიდმა დაკარგეს თავიანთი საუკეთესო განმსაზღვრელი ობიექტი. ისტორიის ირონიაა, რომ კომუნისტების კოლაფსი დაემთხვა დასავლეთის ხელოვნების კოლაფსს. მთავარ კითხვად, ოთხმოციანების ყველაზე წარმატებული არტისტებისთვის, ის სათაური გამოიყენებოდა, რომელიც 1988 წელს მათ ისესხეს ლენინის მთავარი ტექსტიდან „რა ვაკეთოთ?“

კომარისა და მელამიდის ტემპარიტმა ნიჭმა თავი იჩინა, როცა მათივე მშობლიურ ქვეყანაში ხელოვნათა თავისუფლება აღდგა, მათ კი თავიანთ თემად აქციეს ბაზრის კონცეფტი, რომელიც ყოფილმა „აპარტიკებმა“ ისევე უპირობოდ მიიღეს, როგორც მათივე წინაპრებმა ბერძნული ორთოდოქსალობა თავისი რიტუალებით. The Nation Magazine–ის ასოციაციის მხარდაჭერით, მათ გადაწყვიტეს, განეხორციელებინათ აქტუალური ბაზრის კვლევა,

რომ ეპოვათ „ხალხის ხელოვნება,“ - როგორც ეს დაიწერა 14 მარტის გამოცემის გარეკანზე ანუ ეპოვნათ ხელოვნების ის სახეობა, რაც ნამდვილად სურდა ხალხს. თუ ეს ერთხელაც გაირკვეოდა, უზრუნველყოფა დარეგულირდებოდა იმ წინასწარ განსაზღვრული ჰარმონიის საჭიროებით, რაც კლასიკოსმა ეკონომისტებმა აღმოაჩინეს და სამოგადოება, ან „ხალხი“ მიიღებდა მისთვის სასურველ ხელოვნებას და ხელოვანებიც, რომელთაც ეცოდინებოდათ, რა უნდოდა ხალხს, ღირსეულად იცხოვრებდნენ. მე სრულიად ვერ წარმომიდგენია, რომ ეს ცოდნა შეიძლება ჩაიდოს ინდუსტრიულ პრაქტიკაში, რამდენადაც სრულიად შესაძლებელია, რომ ხალხს უნდოდეს ძველმოდურად შექმნილი ხელოვნება, რომელიც შექმნილია ერთჯერადად, ფუნჯით ტილოზე იმ მხატვრის მიერ, რომელსაც ბერეტი ახურავს და დგას მოლობერტის წინ. თუმცა ვინ იცის? არავის უცდია ამის გარკვევა. ამასთან, ამერიკული ბაზრისთვის შექმნილი ფერწერა უნდა ყოფილიყო მათი საკუთარი ტრანსფორმაციის მისაღწევი გზა, რუსი არტისტიდან ამერიკელ არტისტამდე.

ხელოვნების მდგომარეობა გამოყენებული იყო სოციალური მეცნიერების სახით. არსებობდნენ ფოკუს ჯგუფები და მიუკერძოებელი გამოკითხვები, რომლებზე- შიგ შემთხვევით შერჩეულ ამერიკულ ოჯახებს სთხოვეს, ეპასუხათ რიც შეკითხვებზე ესთეტიკური უპირატესობების შესახებ. შედეგები სერთიფიცირებული იყო როგორც სტატისტიკურად მუსტი „პლიუს-მინუს 3.2 % ცდომილების პირობებთან და 5% ნდობის ხარისხის პირობებთან.“ მოდელი დაყოფილი შრეებად, შტატების მიხედვით. დაცული იყო გენდერული კვობა. პასუხებმა, თავისთავად, შექმნეს ესთეტიკური სოციოლოგიის განსაკუთრებით საინტერესო ეგზემპლარი. ლურჯი, მაგალითად, არის ამერიკის საყვარელი ფერი (გამოკითხულთა 44 %) და განსაკუთრებით მიმზიდველი ცენტრალურ შტატებში მცხოვრები, ორმოცი-ორმოცდახუთი წლის მორალაოებისთვის და კონსერვატორი, თეთრკანიანი მამაკაცებისთვის, რომლებიც მუზეუმში საერთოდ არ დადიან. ანალოგიური გამოკითხვის საფუძველზე, რომელიც, ჩემი აზრით, განუზომლად მაღალ კაპიტალთან იყო დაკავშირებული, გადაწყვიტეს კანფეტი M&M- სთვის შეეცვალათ ფერადი გარეკანის სპექტრი და დაუმატეს ახალი ტონები, რომელიც, სავარაუდოდ, არავისთვის სიურპრიზი არ უნდა ყოფილიყო, რომ იყო ლურჯი. ლურჯის მიმზიდველობა მცირდება განათლების გაზრდასთან ერთად, ხოლო იყო თანდათან უფრო მიმზიდველი ხდება, როგორც კი კლებულობს შემოსავალი. ადამიანებიდან, 20000\$-ზე ნაკლები შემოსავლით, სამჯერ უფრო მეტი რიცხვი ამჯობინებს შავს, ვიდრე 75 000\$-ზე მეტი შემოსავლის მქონენი, რომელთაგან სამჯერ უფრო მეტი ამჯობინებენ მწვანეს, ვიდრე 20 000\$-ზე ნაკლები შემოსავლის პატრონები. მაგრამ M&M-ის მომხმარებლები, სავარაუდოდ, არ არიან 40 000\$-ზე მეტი შემოსავლის მქონე კლასიდან თუმცა, მთელი მათი შემოსავალი, ძიძობისა და სხვა მსგავსი საქმიანობიდან, სავარაუდოდ დისკრეციონალურია. მონაცემთა ამ დიდი რაოდენობის ბაიან კომარმა და მეღამიღმა შექმნეს „ამერიკაში ყველაზე სასურველი“ - ფერწერა, რომელიც მოიცავს იმდენ შერჩევით ჩართულ ელემენტს, რამდენიც შესაძლებელია ერთ ტილოზე მოთავსდეს.

ზუსტად ამ დროს, *The New York Times*-ის წიგნების მიმოხილვის ნაწილში, 1995 წლის 15 იანვარს რეკლამა იუწყებოდა „ახალი ბესტსელერის,“ დორის მორტმენის „ჭეშმარიტი ფერები“ - ის გამოსვლას, სადაც იყო „ყველაფერი, რასაც ისურვებდით რომანში.“ კერძოდ: „ოჯახი, სიყვარული, ღალატი, მეტოქეობა, ტალანტი, ტრიუმფი.“ ნათელია, რომ წიგნი ხელოვანს ეხებოდა და რეკლამა ერთ მთლიან გვერდზე აჩვენებდა ფუნჯებით სავსე ქილას და საღებავის დაჭყლელი ტუბებს, ეგზოტიკური ქსოვილის ფონზე. „ჭეშმარიტი ფერებით გადაეშვებით საერთაშორისო ხელოვნების სცენაზე, სადაც წარმატების მძლავრი გეწოლა უპირისპირდება გულის სიღრმისეულ მოთხოვნებს.“ ღირს დაფიქრება იმაზე, რომ ჩაუტარებინათ გამოკითხვა, თუ რას ისურვებდა ხალხი ყველაზე მეტად რომანებში. მაგრამ, ჩემი

აზრით, ბევრს სურს, რომ რომანები უფრო განსხვავებული წყაროებიდან მოდიოდეს, ვიდრე მეცნიერულად მდგრადი გამოკითხვებია. მათ უნდათ რომანები, რომლებიც გულიდან, ნაწლავებიდან მოდის, ან სულ ცოტა, რომანისტების ცხოვრებისეულ გამოცდილებებს მაინც აღწერს. რომლებიც უფრო ინტუიციას ეყრდნობიან, ვიდრე მეცნიერებას. თუ ვიცით, რომ „ყველაფერი, რაც გვინდა იყოს რომანში,“ არის რომანში მხოლოდ იმის გამო, რომ გვინდა ის იქ იყოს, მაშინვე დაკარგავთ ინტერესს მის მიმართ. ეს რა თქმა უნდა, უნდა განიმარტოს. ყოველ შემთხვევაში ორი ტიპის, რომანტიკული და პორნოგრაფიული რომანების მკითხველები, შესაძლოა, დაინტერესებულნი იყვნენ მხოლოდ ფორმულის შესაბამისი „მედეგით“ და არაფრად უღირდეთ შემოქმედებითობა. საინტერესოა რამდენად ეხება ეს ფერწერას. მხატვარი, რომლის ფუნჯები და საღებავის ტუბები „ყველაზე სასურველი რომანის“ გარეკანზეა გამოსახული, რეალობაში შეუძლებელია ის ხელოვანი იყოს, რომლის ნამუშევრებიც იმის გამოა ასეთი, რომ ხალხს უნდა ასეთი. „ყველაზე სასურველი რომანი“ ვერ იქნება ის, რომლის მთავარი გმირი, ხელოვანი ინსპირაციას გაცვლიდა შეხედულებათა შესახებ გამოკითხვებზე. არტიტული შთაგონება ხელიდან ხელში გადადის სულისშემხუთავი რომანტიკულობით და ნამდვილი სიყვარულის ძებნით.

ამგვარად, საინტერესო იქნებოდა ხალხისთვის ეკითხათ, ფერწერიდან რომელს ამჯობინებდნენ, – რომლებიც მათი სურვილის გათვალისწინების შედეგად შეიქმნებოდნენ, თუ მხატვრების შთაგონების შედეგად. მე კვლავ, ყოველგვარ მეცნიერულ საფუძველზე დაყრდნობის გარეშე ვიტყვი, რომ ხალხს სურს ისეთი ტიპის მხატვარი, როგორიც ბუჩქმოვია; ეს იყო კომარისა და მელამიდის მიერ მათი კარიერის დასაწყისში გამოგონილი ფიქტიური მხატვარი, რომლის სახელითაც მათ დახატეს მრავალი მთავარიანი პეიზაჟი და წერდნენ რომანტიკულ დღიურს. ჩემი აზრით, აქ ღირებულია ის ფაქტი, რომ ყველაზე სასურველი ფერწერა, შეუთავსებელია იმასთან, რაც ადამიანთა უმეტესობას უნდა ფერწერისგან.

მაგრამ ეს განსხვავდება იმისგან, თუ რა სურს უმეტესობას ფერწერაში. რაც არ უნდა იყოს, მე არასდროს მინახავს „ჭეშმარიტი ფერები“ *The New York Times*-ის საუკეთესო გაყიდვების სიაში. იმის თქმა მინდა, რომ შეიძლება არსებობდეს „ბესოსელური რომანი“ გაყიდვების გარეშეც. „რომანი-ბესოსელური“ ისეთი ტიპის რომანია, რომელიც განისაზღვრება თავისი შიგთავსით. ჩემი ინტუიციით ვამბობ, რომ შეიძლება არსებობდეს „ყველაზე სასურველი სურათი“ მაშინაც კი, თუ ის არავის უნდა.

მე საკმაოდ ცოცხლად მახსოვს ბროდვეიზე ალტერნატიული ხელოვნების მუზეუმის გამოფენის, „ყველაზე სასურველი სურათის,“ კარნავალური გახსნა. ერთგვარად ვმონაწილეობდი კიდევაც პროცესში, რადგან ეს *The Nation*-ის ხელშეწყობით მიმდინარეობდა, რაც პროექტის სოციალური კვლევის ნაწილის დაფინანსებაში გამოიხატებოდა. და მე საკმაოდ კარგად ინფორმირებული ვიყავი იმათგან, ვინც კომართან და მელამიდთან მუშაობდა; მაგრამ ხელოვნების სამყაროში ცოტა რამ რჩება საიდუმლოდ და ბრობსაც დიდი მნიშვნელობისა აქვს. ყველა წავიდა იმის სანახავად, თუ ყველაზე ძლიერად რა გვსურდა ამერიკელებს ჩვენი სულის ესთეტიკურ სიღრმეებში. რამდენად ზუსტიც არ უნდა ყოფილიყო მიმოხილვითი კვლევა, მეტიანმეტად რთული იუნებოდა იმის წარმოდგენა დასმული კითხვების გათვალისწინებით, რომ ამერიკაში ყველაზე სასურველ ფერწერულ სურათებად დასახელებულიყო ბარნეტ ნიუმანის „ვის ეშინია წითელის, ყვითელის და ლურჯის,“ რობერტ მაზერველის „ესპანური რესპუბლიკის ელევია,“ ან კიდევ როდკოს „ნომერი 16.“ სხვა სახის კვლევა დასჭირდებოდა იმის გამორკვევას, თუ რა ენდომებოდა ენახა ხელოვნების სამყაროს, ყველაზე სასურველი ფერწერის სახით. სტუმრები იმ დღეს ცისფერ არაყს სვამდნენ (ამით ლურჯის ტრიუმფი აღნიშნეს ქრომატულ ფსონებზე), ჭორაობდნენ და ენამახილობდნენ. ეს იყო აუდიტორია, რომელიც ალმაცერად უყურებდა მოსახლეობას, რომელთა მიმართებაშიც არა-

ფერს გრძნობდნენ, თუ არა უპირატესობას. მაგრამ რომელი ქალბატონი ან ბატონი შეს-  
ძახებდა – „ეს არის ის!“ – როცა მათი სასურველი საოცნებო სურათის წინ დადგებოდა? და  
საერთოდ, ოცნებობდა ვინმე მასზე?

ჩემი აზრით, კომარმა და მელამიდმა მათი მხატვრული ტერმინების ფარგლებში, მარ-  
თლაც, თითქმის განსაზღვრულად წარმოადგინეს ის, რაც მოსწონთ ადამიანებს, რომლებ-  
მაც „ბევრი არაფერი იციან ხელოვნების შესახებ, მაგრამ იციან რა მოსწონთ.“ სურათი შეს-  
რულებული იყო დაახლოებით იმგვარად, რაც ჰუდსონ რივერ ბაიდერმაიერის სტილად  
განისაზღვრებოდა, სადაც 44% ცისფერი იყო და აჩვენებდა ფიგურებს ლანდშაფტის ფონზე.  
ამის გარდა, კომარმა და მელამიდმა გამოკითხვებიც ჩაატარეს და „ყველაზე სასურველი  
ფერწერა“ ბევრ ქვეყანაში შექმნეს. დაწყებული რუსეთისა და სკანდინავიური ქვეყნებიდან,  
საფრანგეთსა და კენიამდე. შემდეგ კი, ჩინეთში, სადაც გამოკითხვებისთვის კარდაკარ  
დადიოდნენ, რადგან ჩინეთის ტელეფონების გავრცელების ფონი კარგად ვერ გამოავლენდა  
შედეგებს. შედეგები გასაოცრად ემთხვეოდა ერთმანეთს იმ მნიშვნელობით, რომ „ყველაზე  
სასურველი სურათი“ ნებისმიერი ქვეყნისთვის იყო მსგავსი, სხვადასხვა დეტალების მიმა-  
ტებით ან გამოკლებით. ცისფერი უფრო მეტად გავრცეებულია, მაგრამ ნაკლებ ფართობზე,  
რუსულ „ყველაზე სასურველი სურათის“ ვერსიაში. ვაურკვეველია, როგორი იქნებოდა  
ჩინური „ყველაზე სასურველი“, მაგრამ მე ძალიან გამოაცხებდა კომარსა და მელამიდს სუნის  
პერიოდის აკვარელის მსგავსი რაღაც რომ შეექმნათ. ამას, სავარაუდოდ, მოჰყვებოდა კო-  
მენტარები, რომ მთელი მსოფლიოდან შემთხვევით შერჩეული მოსახლეობისთვის „ყველაზე  
სასურველი“ სურათები შეიქმნა ზოგად უნივერსალურ რეალისტურ სტილში, რომელიც მხატ-  
ვრებმა გამოიგონეს ამერიკის ყველაზე სასურველი სურათისთვის. როცა მე აღვნიშნე, რომ  
სურათები ყველა ერთმანეთს ჰგავდა, ან ნიჭიერმა მხატვრებმა მაჩვენეს, რომ ეროვნული  
განსხვავებები ჩანდა ყველაზე „ნაკლებად სასურველ სურათში.“ უცვლელად აბსტრაქტული  
და მკვეთრი კუთხებით ის განსხვავდებოდა ფერებით. დაწყებული ოქროსფერიდან, ნარ-  
ინჯისფერით, ვარდისფერ – იისფერისა თუ ფუქსიათი ციანამდე. ასევე განსხვავდებოდა მათი  
ზომებით. ამერიკის „ნაკლებად სასურველი სურათი“ პატარა და ძუნწია, ფრანგული კი დიდი  
და უსახური. სტილი კი უცვლელი რჩება. ნაციონალური განსხვავებები დეტალებში ჩანს.  
ტრანსნაციონალურად რომ განვიხილოთ, ყველაზე სასურველი სურათი არის მეცხრამეტე  
საუკუნის პეიზაჟი, რომლის დეგრადირებულ შთამომავლებს გალამაზებული კაღენდრები  
წარმოადგენენ კალამაზოდან კენიამდე. 44% ცისფერი ლანდშაფტი წყლითა და ხეებით უნდა  
იყოს აპრიორი ესთეტიკურად უნივერსალური, რომლის წარმოდგენაც ყველას შეუძლია,  
ვინც ხელოვნებას იმგვარად განიხილავს, თითქოს, მოდერნიზმი საერთოდ არც ყოფილა. რა  
თქმა უნდა, შესაძლებელია, რომ ხელოვნების კონცეფტი ყველასთვის ჩამოყალიბდა კალენ-  
დრების მიხედვით, რაც დღეისთვის წარმოადგენს ერთგვარ პარადიგმას, თუ რას ფიქრობს  
თითოეული, როცა ხელოვნებაზე ფიქრობს. ფსიქოლოგმა ელვანორ როშმა და მისმა კო-  
ლეგებმა განავითარეს ფსიქოლოგიის განშტოება, რომელსაც კატეგორიის თეორია ეწოდე-  
ბა, დაფუძნებული იმ მეთოდზე, რომლითაც ინფორმაცია გროვდება. თუ შესთავაზებთ სა-  
ხელი დაარქვან ჩიტს, ბევრი დაასახელებს „მეუოლიას“, ხოლო ცხოველის დასახელებისას,  
ამბობენ „ძაღლს.“ ცოტა დაასახელებს „მელოტას“ – ჩიტის შემთხვევაში და „ჭიამიას“ მეორე  
შემთხვევაში. თუ შეკითხვა ძაღლების ჯიშს შეეხება, უმეტესობა დაასახელებს „მაძებარს,  
ვიდრე „ლჰასა აპსოს“. ამერიკელი, მაგრამ წარმოშობით არა ჩინელი, დაასახელებს ჯორჯ  
ვაშინგტონს, თუ მას სთხოვენ დაასახელოს რომელიმე ისტორიული პიროვნება. არავინ  
გაიხსენებს „ბეჰემოტს“, როცა „გარეული ცხოველის“ შესახებ ჰკითხავენ; ჩვეულებრივი  
პასუხი იქნება „სპილო“, „ლომი“, ან „ვეფხვი.“ მთლიანობაში, მსგავსი რამ აღმოაჩინეს  
კომარმა და მელამიდმა, როცა აჩვენეს, როგორ სურათს ამჯობინებს უმეტესობა. დარ-

წმუნებული ვარ, გამოფენის გახსნაზე არაწარმომადგენლობითი საზოგადოებაც გაიზიარებდა იგივე პარადიგმებს. ეს უნდა იყოს იმის მიზეზიც, რომ როცა ისტორიაში არსებითი ცისფერი ლანდშაფტიდან ერთგვარი გადახვევა მოხდება, მას სპონტანურად მოჰყვება პასუხი, რომ ეს არ არის ხელოვნება. სხვაგვარად არ მოხდებოდა, რომ კენიელეზიც იგივე სურათით გამოვლენილიყვნენ, როგორითაც ყველა სხვა დანარჩენი. მაშინაც კი, როცა ეკითხებიან ჩამონათვალიდან, რომელი ტიპის ხელოვნებას მიანიჭებდა უპირატესობას, მათგან 70% ამბობს, რომ „აფრიკული“ ხელოვნება ურჩევნია; ჩამონათვალში კი იყო აზიური, ამერიკული და ევროპული ხელოვნება. არაფერი აქვს აფრიკული, ჰუდონ რივერ ბაიდერ-მაიერის წყლიანი ლანდშაფტის სტილს, მაგრამ შეიძლება ის, მუსტად იმ გამოსახულებებს უკავშირდებოდეს, რომლებიდანაც კენიელეზმა ხელოვნების მნიშვნელობა ისწავლეს. შემთხვევითი არ არის, რომ კენიელთა გამოკითხვისას, თუ როგორი ტიპის ხელოვნება აქვთ მათ თავიანთ სახლებში, 91% უპასუხა, რომ ეს არის კალენდარი. (თუმცა, უნდა ითქვას, რომ 72%-მა ახსენა „პრინტი ან პოსტერი“).

განსხვავებები ჩნდება იქ, სადაც ფიგურებია განლაგებული ამ ლანდშაფტებზე და აქ კი კომარი და მელამიდი უკვე „ბოროტად“ ხუმრობენ. ადამიანებს ლანდშაფტები ურჩევნიათ ულანდშაფტო სურათებს. ისინი მასზე გამოსახულ გამოჩენილ ადამიანებს ანიჭებენ უპირატესობას, რადგან კომარი და მელამიდი მათ სთავაზობენ ამ ლანდშაფტების ფონზე გამოსახულ გამოჩენილ ადამიანებს. ნაკლებად სავარაუდოა, რომ რუსებს მოენდომებიანთ უოკუ ვაშინგტონი და ჩინელებს იესო ქრისტე, ან კენიელეებს ნაპოლეონი. სწორედ აქ იწყება ნაციონალური განსხვავებების გამოვლენა, ჩნდება ინტრიგა. მაგალითად, ადამიანები აღნიშნავენ, რომ ურჩევნიათ სურათი ცხოველების გამოსახულებით და რა თქმა უნდა, გარეული ცხოველების; ეს არ იყო მარტივად შესაძლებელი, რადგან თუ სურდათ ლანდშაფტი ცნობილი პიროვნებით და გარეული ცხოველით, მაშინ რაიმე სახის შინაგანი კავშირი უნდა ყოფილიყო ცნობილ ფიგურასა და ცხოველს შორის. როგორც, მაგალითად, სამსონსა და ლომს სორის, ან იონასა და ვეშაპს შორის. ჯორჯ ვაშინგტონსა და ბეჭემოტს, ერთმანეთთან ამგვარი კავშირი ვერ ექნებოდათ, ვერანაირად ვერ გაიზიარებდნენ ისინი პიქტორიალურ გარემოს, თუ ეს რეალისტური სურათი უნდა ყოფილიყო. ვერცერთი მათგანი ვერ მოხვდებოდა რომის სქემის ერთსა და იმავე დონეზე. რამდენადაც ვაშინგტონი კი იქნებოდა ცნობილი პიროვნების პარადიგმა, მაგრამ ბეჭემოტი დაშორდებოდა გარეული ცხოველის პარადიგმას (თუმცა, უდავოდ გარეული ცხოველია). ვაშინგტონი რომ დაესვათ ტიპური ამერიკული ოჯახის გვერდით, კემპინგის სამოსში, დაირღვეოდა შესაბამისობის სხვა კანონი – დროის კანონი.

ამერიკის ყველაზე სასურველის შემთხვევაში გასაოცარია, რომ მე ვერ წარმომიდგენია ვინმე, ვისაც ეს ენდომებოდა, როგორც ფერწერა, ყველაზე ნაკლებად კი ნებისმიერს იმ მოსახლეობიდან, რომლის გემოვნებაც მას უნდა აესახა. ვისაც სურს, გარეული ცხოველის გამოსახულება ან სურს ჯორჯ ვაშინგტონის სურათი, მას არ ენდომება ჯორჯ ვაშინგტონი გარეული ცხოველებთან ერთად. კომარმა და მელამიდმა ეს დაყოფები კომბინაციებად აქციეს, რაც უკმაყოფილებას იწვევდა მაშინაც კი, თუ ცალკე აღებული ეს კომბინაციები სასიამოვნოც კი იყო. პოლიტიკური პარალელი რომ გამოვიყენოთ, ყველას მოეწონება გადასახადების შემცირება, ეფექტური სამთავრობო მომსახურება სულ რამდენიმე სახელმწიფო რეგულაციით, მაგრამ წარმოდგენილია, რომ ეს ყველაფერი ერთად მოხდეს. სპიკერ ნიუტ გინგრეიჩის „კონტრაქტი ამერიკასთან, არის ყველაზე სასურველი სურათის პოლიტიკური ანალოგი. ამაში შეიძლება იყოს, ან არ იყოს პოლიტიკური ფილოსოფიის ქარაგმა. მაგრამ სურათი, რომლითაც განზრახულია, გამოსახოს საყოველთაო ესთეტიკური პრაქტიკული მახასიათებლები, ფაქტობრივად აღწერს არტისტულ პრაქტიკულ მახასიათებლებს, რომლებიც საერთოდ არავის ეკუთვნის. ნამუშევარს თითქოს თავსატეხი რიბუსის სტრუქტურა აქვს, სა-

დაც დანაწევრებული კომპონენტები მათთანვე შერწყმულ ჩარჩოში არიან მოქცეულნი. რეზუსსაგან განსხვავებით, აქ არ არსებობს საკითხის გადაჭრის გზა. არა აქვს ახსნა იმას, თუ რატომ არის აქ ყველაფერი განსხვავებული იმ ფაქტისგან, რაც პირველ კითხვად გაჩნდა კითხვარში. საზრისის ან შემთხვევითობის თვალსაზრისით აქ არაფერია გასაკეთებელი. მსგავსად „კონტრაქტისა ამერიკასთან“, ის შეიძლება საფუძველშივე არათანმიმდევრული იყოს. ზოგადად ვფიქრობ, რომ თუ ყველა ოდესმე დააფიქსირებს ფაქტს, რომ სტილი არის ის, რაც მათ ყველას მოსწონთ, სურათი მაშინვე საძულველი გახდება მისი არათანმიმდევრულობის გამო. მათთვის რომ ეკითხათ, თანმიმდევრულობას აირჩევდნენ სურათისთვის, თუ არათანმიმდევრულობას, ყველაზე სასურველი სურათი არასდროს არ შეიქმნებოდა.

ამერიკულ ინგლისურში, გამონათქვამი, „ყველაზე სასურველი“ (most wanted) გამოიყენება იმ კრიმინალთა მიმართ, რომელთა შეპყრობასაც გამოძიების ფედერალური ბიურო უდიდეს პრიორიტეტს ანიჭებს და არა ეროვნული გალერეის სურვილების ჩამონათვალის მიმართ. ნებისმიერ შემთხვევაში, „მეორე ყველაზე სასურველი“ სურათი იქნებოდა არა, მაგალითად, გენსბოროს „ცისფერი ბიჭი“ ან „მონა ლიზა“, არამედ კომარისა და მელამიდის სურათი, რომელშიც მათ გააერთიანეს მეორე ყველაზე შიდალი ღირებულების ესთეტიკური თვისებები. ფაქტიურად, „ამერიკის ყველაზე სასურველი“ მხოლოდ იმ სიას ეკუთვნის, სადაც კომარისა და მელამიდის იგივე მონაცემებით აგებული ფერწერული ნამუშევრები შედიან. მას, როგორც სურათს, ხელოვნების სამყაროში საერთოდ არ მოეძებნება ადგილი. ხელოვნების სამყაროში მისი ადგილი განისაზღვრება კომარისა და მელამიდის პერფორმანსის სახით, რომელიც შედგება აზრის გამოკითხვის, ფერწერის, გასაჯაროების და ა.შ. შემადგენლებისგან. ეს ნამუშევარი, სავარაუდოდ, შედევრია. ის ეხება ხალხის ხელოვნებას ისე, რომ ამავდროულად, თვითონ არ არის ხალხის ხელოვნება. როგორც ერთმა მიმოხილველმა თქვა, ნამუშევარი არის „პოსტმოდერნისტული, იუმორისტული და იკონური“, როგორც თვით გარდასახული „ყველაზე სასურველი სურათი.“ გამომსახველობის თვალსაზრისით, ნამუშევარი რომ უდავოდ ჰადსონ რივერ ბაიდერმაიერის ჰგავს, ერთგვარად მეტყველებს ამ საუცხოო მხატვრების ნოსტალგიაზე. მაგრამ იდენტობის თვალსაზრისით კი, იმ ჭეშმარიტებას ცხადჰყოფს, რომ ჩვენ სამუდამოდ გამოდევნილნი ვართ ესთეტიკური სამშობლოდან, სადაც მშვენიერი სურათის შექმნა არტისტულ იმპერატივს განსაზღვრავდა. ის ასევე აჩვენებს, რამდენად ახლოს შეუძლია ჩვენს თვალს, გვაპოვნინოს გზა პოსტმოდერნისტული დროის ხელოვნების სამყაროში; მაგრამ საბოლოოდ გვაჩვენებს, რამდენად დიდია დაშორება იმ მდგომარეობებს შორის, თუ სად არის ხელოვნება დღეს და სად იმყოფება მოსახლეობა, რამდენადაც სანამ ზიანის მიყენება დაიწყებოდა, მისი გემოვნება ხელში მოიგდო „ყველაზე სასურველმა სურათმა.“ დისონანსები ამ ფერწერულ ნამუშევარში სწორედ ამ დისტანციაზე მიუთითებს.

მე განვიხილე ორი ტიპის ტრაგიკული ხელოვანი და ორი ტიპის კომიკური ხელოვანი. ვენ მიიგერენი ტრაგიკულია იმიტომ, რომ მან გადაწყვიტა, რომ წარმატებას მხოლოდ ვერმეერის ფერწერის მსგავსის შექმნით მიაღწევდა, მაგრამ მომენტში, როცა ეს ჭეშმარიტება გამოავლინა, ის დამარცხდა, როგორც გამყალბებელი. მხატვარმა, რომელმაც ისწავლა რემბრანდტის მსგავსი ფერწერის შექმნა, აღმოაჩინა, რომ სამყაროში მისი ნიჭისთვის ადგილი არ იყო და ის სრულიად სხვა პერიოდს მიეკუთვნებოდა. ნებისმიერი შეიძლება იყოს თანამედროვე ხელოვნების სამყაროს წარმომადგენელი და თან, რემბრანდტის მსგავსი ფერწერა შექმნას მხოლოდ რასელ კონორის მსგავს შემოსვლაში, როცა ეს ხუმრობის კუთხით კეთდება და არა გამოყენების მიზნით. პოსტისტორიული პერიოდის ნამდვილ ხელოვანებს ისინი წარმოადგენენ, ვინც ყველანაირი სტილის ოსტატები არიან, ზოგადად, მხატვრული სტილის არქონის შემთხვევაში. კერძოდ, კომარი და მელამიდი, რომელთა ტემპერამენტი ჰეგელმა

განჭვრიტა კომედიამე მსჯელობისას: „ქვაკუთხედს შეადგენს -კარგი იუმორი, დაჯერებული და უზრუნველი მხიარულება, მიუხედავად ყველა მარცხისა და უბედობისა და ფუნდამენტურად ბედნიერი სიშლევის სიუხვე და კადნიერება, განუსჯელობა და იდიოსინკრაზია ზოგადად.“ ჩემი აზრით, ტრაგედიისა და კომედიის ეს არტისტული ფორმები განსაზღვრავენ ხელოვნების დასასრულს, რომელიც თავისთავად არ არის ტრაგედია, როგორც თითქოს, უნდა იყოს. მაგრამ უფრო კომედიის სახეობათა სცენაა, რომლის ხორცშესხმასაც ის წარმოადგენს. კონორის ან კომარისა და მელამიდის კომედია შეიძლება სასაცილოა, მაგრამ კომედიისთვის არსებითი არ არის, რომ ბედნიერება აუცილებლად სასაცილო იყოს. სრულიად ბუნებრივია, რომ კომედიის სახეობამ, რომელშიც ხელოვნების დასასრული მდგომარეობს, შესაძლებელია, თავისი თავი ტრაგედიაში გამოხატოს ტრაგიკულად, როგორც ამას გერჰარდ რისტერი აკეთებს თავის ფერწერაში, როცა შესაფერისად ბუნდოვან, ცუდ ფოტოებს იყენებს ბადერმანნჰოფის ლიდერების ძალადობრივი სიკვდილის აღწერის დროს.

„დღეისთვის კომედიის სახეობათა განვითარებასთან ერთად, მივალწიეთ ჩვენი ფილოსოფიური ძიების რეალურ დასასრულს,“ წერს ჰეგელი თავისი კოლოსალური ხელოვნების ფილოსოფიის, ბოლოდან მეორე პარაგრაფში. ეს მაძლევეს საბაბს, მეც დავასრულო ჩემი კვლევა. ხელოვნების ისტორია მართლაც ეპიკურია და ეპოსი, პოემის დასასრულში, მსგავსად, დანტეს „ღვთაებრივი კომედიისა“, გამოირჩევა მაქსიმალური ბრწყინვალეობით. რამდენ ფილოსოფიურ ნაშრომს ჰქონია არა უბრალოდ დასასრული, არამედ ბედნიერი დასასრული? მთელ ამ ბედნიერებასთან ერთად, კარგი იქნებოდა, რომ ეს ყოფილიყო ხელოვნების ოქროს ხანა. მაგრამ, სავარაუდოდ, კომედიის პირობები ტრაგედიის საწინდარია, თუ ეს უკანასკნელი გულისხმობს, რომ ჩვენი ხანა არ არის ოქროს ხანა. შეუძლებელია, თქვენ ფლობდეთ ყველაფერს!

## შენიშვნები

1. David Carrier. "Gombrich and Danto on Defining Art." *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 54, No. 3.279.
2. Morris R. Cohen and Ernest Nagel. *An Introduction to Logic and Scientific Method*. New York, Harcourt Brace, 1934. 31.
3. Gombrich, E.H. *The Story of Art*. Phaidon, London, 1995. 15.
4. Ernst H. Gombrich, *A lifelong interest: conversations on art and science with Didier Eribon*. London. 1993. 72
5. George Dickie. „Defining Art“ (*American Philosophical Quarterly*, 1969).253–56.
6. G. W. F. Hegel, *Aesthetics. Lectures on Fine Art*, trans. T. M. Knox, 2 vols. Oxford: Clarendon Press, 1975. II
7. Arthur. C. Danto. „The Art World Revisited.“ *Beyond the Brillo Box: The Visual Arts in Post-Historical Perspective*. New York: Farrar, Straus and Giroux, 1992.
8. Wolfllin. *Art and Illusion: A Study in the Psychology of Pictorial Representation*. Princeton University Press. 1972. 388

9. Ernst Gombrich. *Art and Illusion: A Study in the Psychology of Pictorial Representation*. Princeton University Press. 1972. 388.
10. KARL R. POPPER. *The Open Society and Its Enemies*. Princeton: Princeton University Press. 1950. Chap. 12.
11. Wolflin. *Principles of Art History*. viii-ix
12. *Ibid.* II
13. Rudolf Wittkower, *Art and Architecture in Italy, 1600 to 1750*. Penguin. 1958. 2.
14. Paul Feyerabend. *Killing Time: The Autobiography of Paul Feyerabend*. Univ of Chicago Pr. Chicago, Illinois, U.S.A.. 1995. 49. ფეიერაბენდის ციტატა მოყვანილია იმ პერიოდის ლექციიდან, როცა ის ჯარისკაცი იყო (1944წ.) და რთულია იმის გარკვევა, რამდენად ეთანხმებოდა ის თავის ადრეულ მოსაზრებებს, როცა მათ შესახებ წერდა თავისი ცხოვრების გვიანდელ პერიოდში.
15. ამგვარი გამოსაფხიზლებელი ჩამონათვალი იხ. Rose de Wolf. „Endpaper: Yesterday's Tomorrow”. *New York Times Magazine* .24 December. 1995. 46. ავტორს მოჰყავს სოციოლოგ დავიდ რაისმანის ციტატა (*Time*. 21.07.1967): „თუ რამე დარჩა ასე თუ ისე უცვლელად, ეს არის ქალის როლი.“
16. Ludwig Wittgenstein. *Philosophical investigations*. New York, Macmillan. 1953. ნაწ. 19.
17. ფოიერბახის მხატვრობის შესახებ შვეიცარი დისკუსია იხ. Heinrich Meier. *Einführung in das Thema des Abends*. Seth Benardete—ში, *On Plato's Symposium*. Munich. Carl Friedrich von Siemens Stiftung, 1994. 7–27
18. ამ განსხვავების შესახებ უფრო ნათელი დისკუსია იხ. Willard Van Orman Quine. *Methods of Logic*. New York: Holt, 1950. 37–38.
19. „Painting by Numbers: The Search for a 'People's Art.'” *The Nation* (March 14, 1994. მონაცემები წარმოდგენილია: American public attitudes towards the visual arts : summary report & tabular report. February, 1994. [Vitaly Komar. Aleksandr Melamid. Marttila & Kiley. The Nation Institute and Komar & Melamid. 1994.
20. Rosch, E. & Mervis, C.B., „Family Resemblances: Studies in the Internal Structure of Categories.” *Cognitive Psychology*. Vol. 7, No. 4. October 1975. 573–605; ასევე, Rosch, E.H.; Mervis, C.B.; Gray, W.D.; Johnson, D.M.; Boyes-Braem, P. . „Basic objects in natural categories.” *Cognitive Psychology* 8 (3). 1976. 382–439.
21. Taina Mecklin. „Contemporary Art in Kenya.” *Research International*. 16.05.1995.
22. Hegel. *Aesthetics*. 12:35.
23. *Ibid.* 12:36.

სტამბა შპს „გაზეთი „საქართველოს მაცნე“

ISEN 978-9941-0-6297-1



9 789941 062971 >