



Дефініція мистецтва як відкритого поняття

Поняття Моріса Вейца

Виконали студенти групи Р- 31
Смик Тетяна та Гундерук Юрій

Американська філософія

Мистецтва

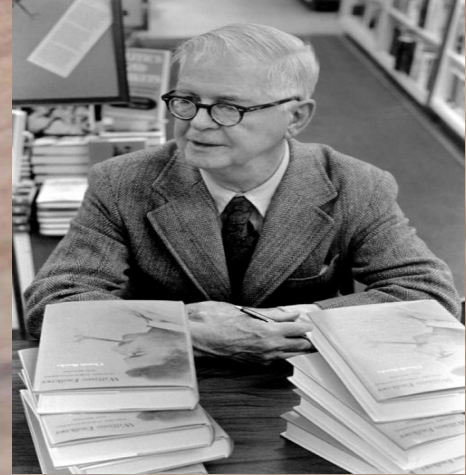
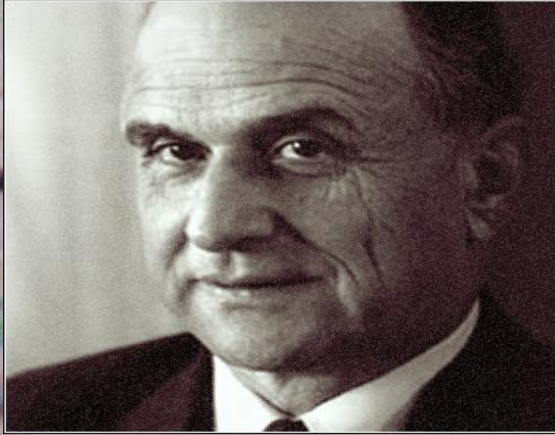
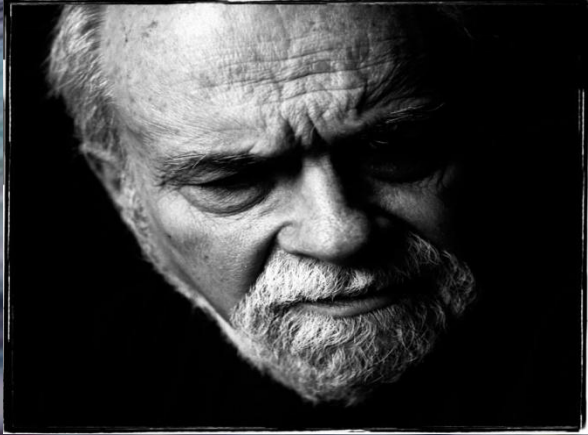
Сьогодні американська естетика претендує на роль лідера у світовій естетиці. Ряд відомих американських філософів, які спеціалізуються в основному на проблемах естетики, відверто заявляють про це.

Загальновідомо, що найбільш неординарні й суперечливі художні ремесла знаходять своє відбиття в сучасній музиці й образотворчому мистецтві, і тож, з певного часу, Європа перестає відігравати провідну роль в цьому відношенні. Центром художнього і музичного неоавангарду стає Нью-Йорк, який останнім часом посідає визначне становище в галузі театрального авангардного мистецтва, що, безперечно, відбилося в американській філософії мистецтва.

Відомий американський естетик Т. Манро у книзі “До наукової теорії естетики” стверджує, що після другої світової війни роль лідера у світовій естетиці переходить від німецької естетики до американської.

У 70-х роках ХХ століття американська естетика набуває неабиякої популярності на міжнародній арені, в результаті чого американська філософія почала домінувати в англomовних країнах і справляла дедалі більший вплив на американську естетику і філософію мистецтва інших країн Європи.

Аналітична естетика



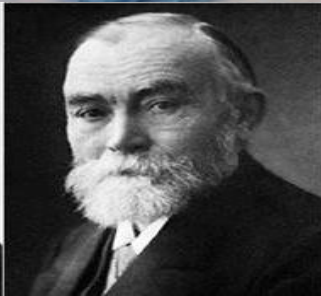
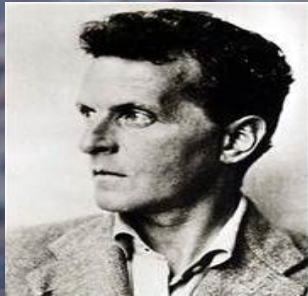
Есенціалізм

Есенціалізм як науково-теоретичний підхід ґрунтується на вірі в можливість досягнення та представлення абсолютної істини через виявлення у сутностях різного порядку незмінного набору якостей та властивостей. Есенціалізм у естетиці передбачав, що існує певна універсальна природа мистецтва, його абсолютна сутність. Розкриття й визначення цієї сутності, з'ясування основної та остаточної природи, яка йому начебто властива, й висування головного завдання естетики.



Антиесенціалізм

Джерелом аргументів для антиесенціалістів були три області: традиційна естетика, аналітична філософія і художній авангард.



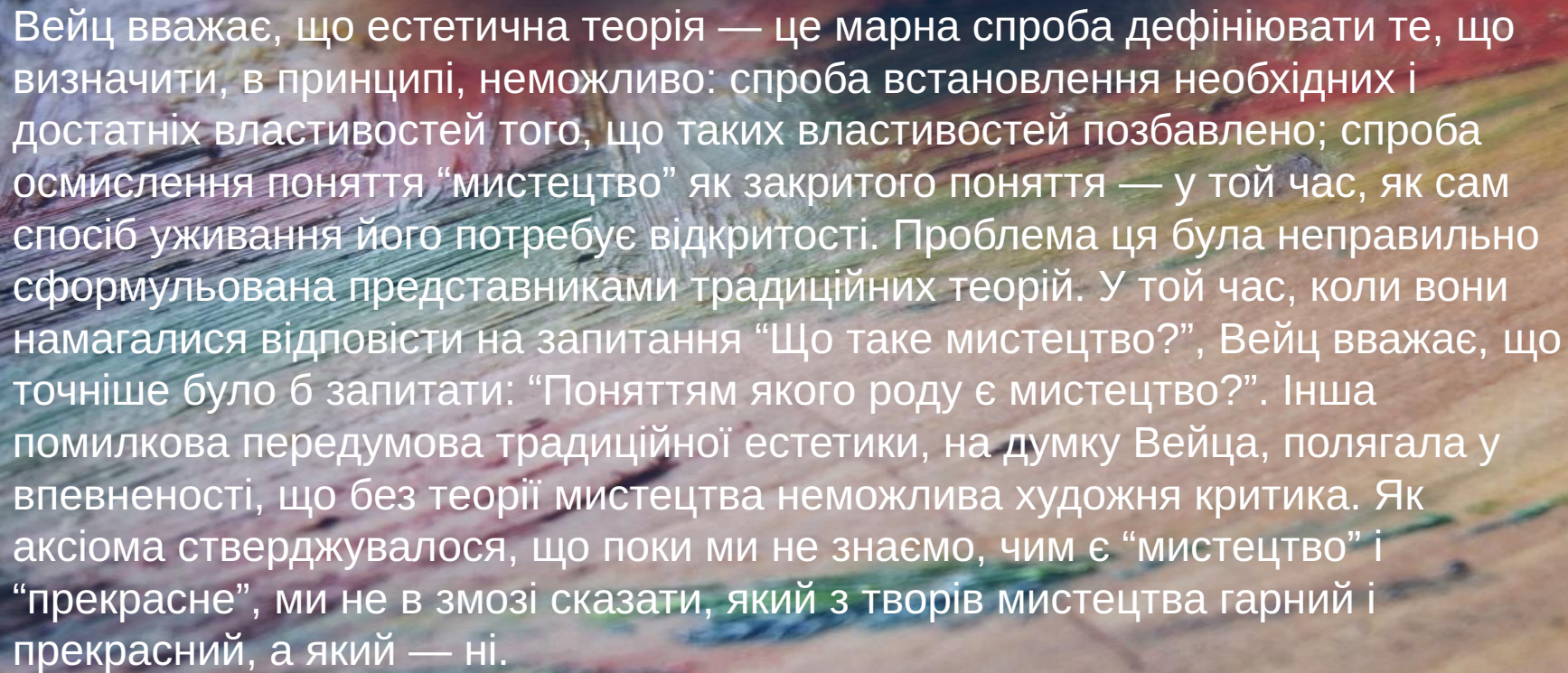
Тези Вейца

На думку Вейца, всі ці теорії ставили собі завдання запропонувати реальну дефініцію мистецтва за допомогою визначення необхідних і достатніх засобів. Творці та прихильники таких теорій, на думку філософа, вважали, що ці теорії не тільки потрібні, але й необхідні для розуміння мистецтва і належної оцінки витвору мистецтва.

Теорія була центром естетики, і досі залишається такою у філософії мистецтва. Її визнаний інтерес, як і раніше пов'язаний з визначенням природи мистецтва, яке може бути сформульоване у вигляді дефініції.

Тезу про цілковиту неспроможність цих теорій Вейц доводить через короткий критичний аналіз таких концепцій мистецтва, як формалізм (К. Белл, Р. Фрай), емоціоналізм (Л. Толстой, Д. Дюкасс), інтуїтивізм (Б. Кроче), органіцизм (А.С. Бредлі) і волюнтаризм (Д.У. Паркер).



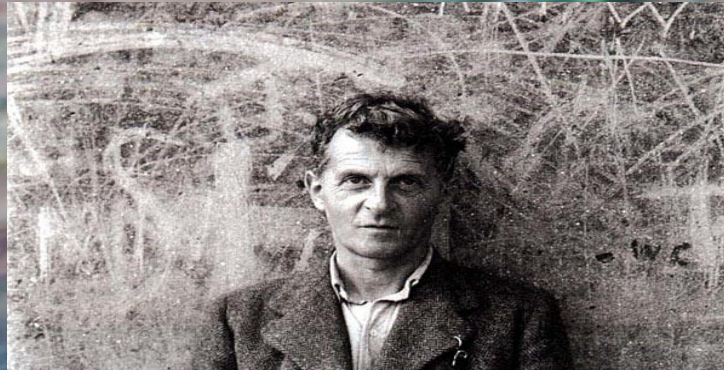


Вейц вважає, що естетична теорія — це марна спроба дефініювати те, що визначити, в принципі, неможливо: спроба встановлення необхідних і достатніх властивостей того, що таких властивостей позбавлено; спроба осмислення поняття “мистецтво” як закритого поняття — у той час, як сам спосіб уживання його потребує відкритості. Проблема ця була неправильно сформульована представниками традиційних теорій. У той час, коли вони намагалися відповісти на запитання “Що таке мистецтво?”, Вейц вважає, що точніше було б запитати: “Поняттям якого роду є мистецтво?”. Інша помилкова передумова традиційної естетики, на думку Вейца, полягала у впевненості, що без теорії мистецтва неможлива художня критика. Як аксіома стверджувалося, що поки ми не знаємо, чим є “мистецтво” і “прекрасне”, ми не в змозі сказати, який з творів мистецтва гарний і прекрасний, а який — ні.

Вейц твердить, що для того, щоб займатися мистецькою критикою, ми повинні мати у своєму розпорядженні набір ознак, принципів, канонів, стандартів, що впливають з природи мистецтва.

Вейц та концепція Вінгенштейна

Характеризуючи специфіку понять, якими користуються естетики, Вейц посилався на розроблену Вітгенштейном концепцію сімейних подібностей і на його міркування на тему невизначеності загальних понять, таких, наприклад, як "гра". Вітгенштейн зазначав, що ігри називаються настільки різні форми активності людини, що неможливо знайти жодної спільної риси, ні набору рис для всіх ігор. Можна лише помітити часткову сімейну подібність. Це, точніше кажучи, складна мережа подібностей, які частково накладаються і перетинаються. Про ігри можна сказати, що вони утворюють родину і що існують сімейні подібності між ними. Немає ніяких необхідних і достатніх рис, які б дозволили встановити обсяг поняття "гра" і визначити його. Усяка дефініція була б фактично введенням невиправданих обмежень, що не потрібні і не бажані. Коли ми користуємося поняттям "гра", ми можемо навіть дати приклад якоїсь гри і сказати, що саме це явище і йому подібні називаються іграми.



Вейц гадає, що дефініції понять “мистецтво” і “витвір мистецтва” не тільки неможливі, але і нікому непотрібні: ні критикам для інтерпретації й оцінки творів мистецтва, ні звичайним споживачам мистецтва, щоб відрізнити мистецтво від високомистецьких предметів. Потрібний лише сам термін.



Критики антиесенціалізму

Концепція антиесенціалістів, що проголосила невизначеність мистецтва (неможливість і марність дефініції), мала своїх послідовників. Але ще в шістдесяті роки в США почала розвиватися критика антиесенціалізму. Критиками антиесенціалізму були такі вчені, як М. Мандельбраум, М. Бердапі, А. Данто, Д.Дікі, Д. Марголіс і ін. Одні з них відкидали аргументацію Вейца, ступінь обґрунтованості його висновків чи спосіб інтерпретування висловлювань Вітгенштейна. Інші вказували на нові можливості пошуків дефініції і пропонували власні визначення мистецтва. У полеміці з Вейцем і в пошуках нових способів визначення мистецтва особливу роль відіграла праця Моріса Мандельбраума “Сімейні подібності та узагальнення, що стосуються мистецтва”.

Мандельбраум не був, звичайно, єдиним критиком антиесенціалізму серед американських філософів. Полеміку з Вейцем вели троє інших філософів, які будували свою критику не тільки на спростуванні висновків і аргументації антиесенціалізму, але також і на спробі вказати можливості інших способів визначення, що дають змогу уникнути помилок, допущених традиційними теоріями мистецтва. Плодом цих полемік були спроби здійснення нових способів дефінування. До найбільш відомих належать інституціональна дефініція Дж. Дікі і “альтернативна дефініція” В. Татаркевича.



Заслуговує на увагу і пропозиція канадського філософа Е. Бонда, що однаково ставиться до традиційних есенціалістських концепцій і до антиесенціалізму. Традиційні дефініції мистецтва не зуміли, на думку Бонда, уникнути трьох основних пасток.

По-перше, вони концентрувалися лише на одному з істотних аспектів мистецтва, тобто на творчому акті, або на творі мистецтва, або ж на його сприйнятті, хоча правильна дефініція має враховувати всі три аспекти.

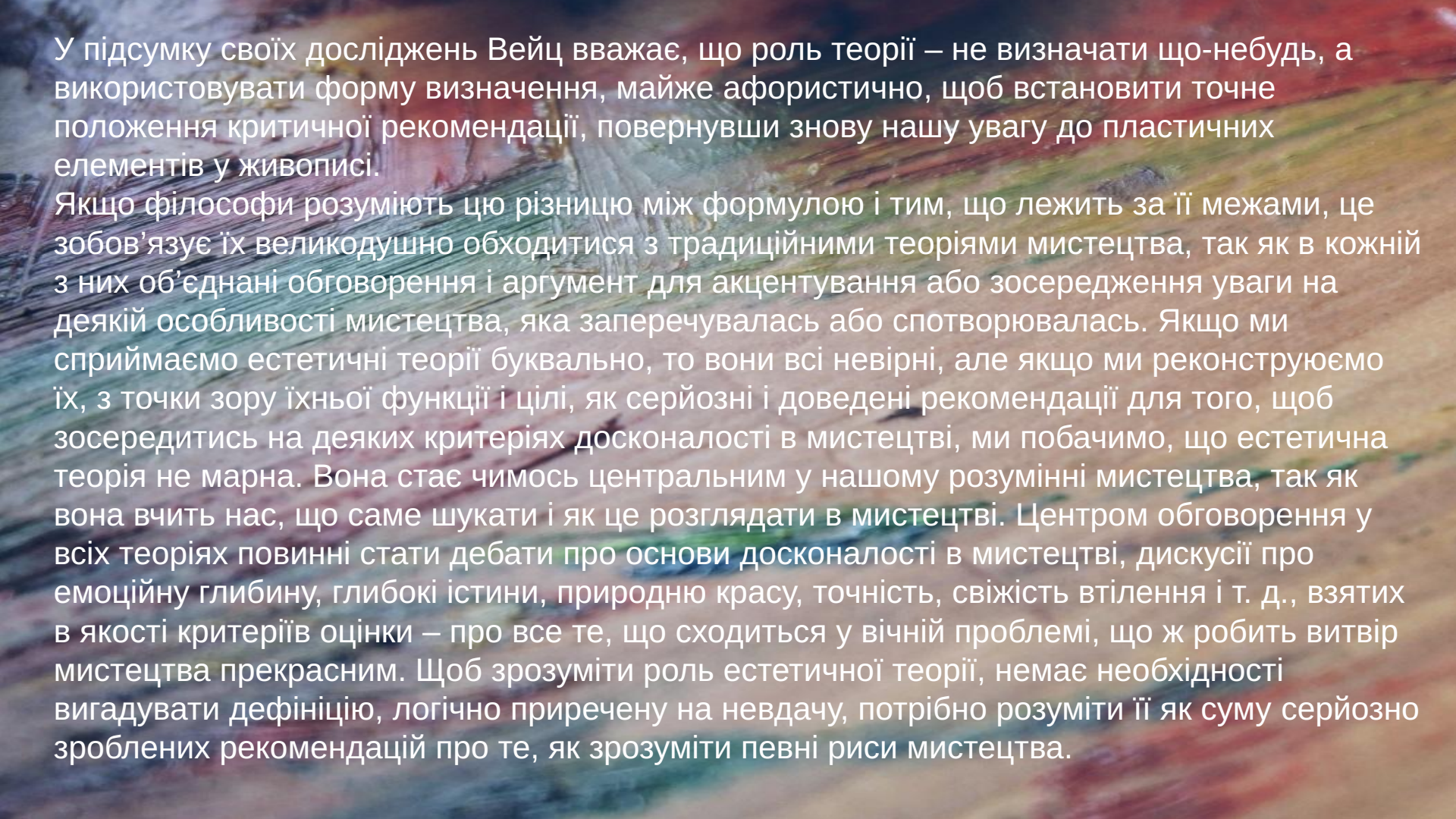
По-друге, теорії ці виходили звичайно з однієї галузі мистецтва (наприклад: літератури, музики, живопису) і не враховували достатнім чином всіх інших.

По-третє, дефініції ці мали оцінюючий характер, концентруючи увагу лише на високому мистецтві. В результаті поняття “погане мистецтво” чи “невдалий твір мистецтва” ставало внутрішньо суперечливим.

Підсумки

Підводячи підсумки, досягнення антиесенціалізму Вейца можна звести до наступного:

- Вейц чималою мірою обґрунтував критику традиційної філософської теорії мистецтва за спекулятивізм, зайву абстрактність, незрозумілість мови.
- Антиесенціалізм Вейца стимулював ряд дискусій, у результаті чого зростає логічна культура естетичних міркувань, а мова естетики стала більш точною і визначеною.
- Критика Вейцем абстрактності і позаісторизму, психологізму і натуралізму традиційних теорій мистецтва схилила західних теоретиків до розвитку історичного і соціологічного підходів у дослідженнях мистецтва.



У підсумку своїх досліджень Вейц вважає, що роль теорії – не визначати що-небудь, а використовувати форму визначення, майже афористично, щоб встановити точне положення критичної рекомендації, повернувши знову нашу увагу до пластичних елементів у живописі.

Якщо філософи розуміють цю різницю між формулою і тим, що лежить за її межами, це зобов'язує їх великодушно обходитися з традиційними теоріями мистецтва, так як в кожній з них об'єднані обговорення і аргумент для акцентування або зосередження уваги на деякій особливості мистецтва, яка заперечувалась або спотворювалась. Якщо ми сприймаємо естетичні теорії буквально, то вони всі невірні, але якщо ми реконструюємо їх, з точки зору їхньої функції і цілі, як серйозні і доведені рекомендації для того, щоб зосередитись на деяких критеріях досконалості в мистецтві, ми побачимо, що естетична теорія не марна. Вона стає чимось центральним у нашому розумінні мистецтва, так як вона вчить нас, що саме шукати і як це розглядати в мистецтві. Центром обговорення у всіх теоріях повинні стати дебати про основи досконалості в мистецтві, дискусії про емоційну глибину, глибокі істини, природню красу, точність, свіжість втілення і т. д., взятих в якості критеріїв оцінки – про все те, що сходиться у вічній проблемі, що ж робить витвір мистецтва прекрасним. Щоб зрозуміти роль естетичної теорії, немає необхідності вигадувати дефініцію, логічно приречену на невдачу, потрібно зрозуміти її як суму серйозно зроблених рекомендацій про те, як зрозуміти певні риси мистецтва.

An abstract painting with various colors including red, green, blue, and brown, applied in thick, textured brushstrokes. The colors are layered and blended, creating a complex, multi-colored surface.

Дякуємо за увагу!