

Красимир Делчев

ДЮШАН, МУЗИЛ И ХЕНРИ МУР

За творбата, любовта и скулптурата

София, 2025

© Издателство „Изток-Запад“, 2025

Всички права запазени. Нито една част от тази книга не може да бъде размножавана или предавана по какъвто и да било начин без изричното съгласие на автора и на издателство „Изток-Запад“.

© Красимир Делчев, автор, 2025

ISBN 978-619-01-1635-6

Красимир Делчев

ДЮШАН, МУЗИЛ И ХЕНРИ МУР

*За творбата, любовта
и скулптурата*



Съдържание

Марсел Дюшан	7
Философските разговори за любовта в романа на Музил „Човекът без качества“	69
Изкуството на Хенри Мур и Хенри Мур за изкуството	111

Марсел Дюшан

1. Херберт Молдеринг за редимейдите на Дюшан

През 2004 г. Молдеринг публикува статия върху творчество-то на Дюшан – „Естетика на възможното. Към историята на откриването на редимейдите от Марсел Дюшан“ (вж. 1, 103–135).

Никой друг художник-артист на XX в. не е разширил толкова много границите на естетическото разбиране както Дюшан: „Когато замести лепеното платно със стъкло като основа на картината, изготвяше рисунки с шевни конци, борови иглички, телесни косми и сперма, въведе случайността като средство за откриване на форма, използваше публични обяви за дирене и залавяне на престъпник и рекламни табелки като художествени изразни форми, поръча да се изградят изображения във формата на модели за прозорци, декорираше витрини, живописваше с шоколад и скулптираше марципанови зеленчуци – той промени из основи нашето съзнание за това какво е художествено възможно“, твърди Молдеринг (1, 103).

Дюшан е отговорен за почти всички разширявания на естетическите граници на изкуството на миналия век: „за асамбалажа и обектното изкуство, кинетиката и изкуството на инсталацията, изкуството на акцията и концептуалното изкуство, джандър-пърформанса, боди арт и апроприацио-арт.“ Ала най-богатото с последици нововъведение за съвременното понятие за изкуство са били редимейдите, чиято функция отчуждава индустриални предмети за ежедневна употреба, често снабдени със загадъчни заглавия, които от средата на тридесетте години са разглеждани в изложбите и публикациите като

творби на изкуството. Заедно с художествената канонизация на редимейда, съгласно Артур Данто свършва епохата на вкуса в изкуството. Започва една нова ера, в която художници-артисти, изкуствоведи и философи са конфронтирани със задачата да намерят дефиниция на изкуството, която да не се основава върху естетическото удоволствие. Категории като „красиво“ и „грозно“, „възвишено“ и „тривиално“, „високо“ и „ниско“, които векове наред са разчленявали областта на производство на изображения на отчетливи сектори, се оказват негодни за описанието на новите художествени дейности. Въпреки различията между множеството предложения за нова дефиниция на изкуството, общото помежду им е, че „създаването на красота вече не е задача на изкуството, а откриването на нови перспективи, които перманентно отместват хоризонта на човешката способност за представяне“. За тази цел са легитимни „всички материали и прийоми – както съвременните феномени на Траш Арт и Ебжект Арт настоятелно ни демонстрират пред очите“ (1, 104).

С последните два вида „арт“ се има предвид: 1) практиката за асамблиране на смет (боклук, останки) и „намерени предмети“, с които някой си е служил, например Арман от френските „нови реалисти“ – един от ярките „диадохи“ на Дюшан, доразвил прилагания от дадаиста Швитерс метод на „асамблажа“; 2) отвращаващият художествен прием, целящ чрез експониране на „отблъскващи обекти“ да предизвика в зрителите в психологичен план чувството за „отврата“.

„Естетическо ехо“ срещу „вкус“

Под това заглавие Молдеберг разглежда проблема за „естетиката“ на Дюшан. Въпреки твърденията, че това, което Дюшан предлага, е „анти-изкуство“ и „анти-естетика“, едва след 1949 г. вече възрастният Дюшан дава интервюта, включва се в конференции и приема разговори с изкуствоведи, в които предлага пояснения за своята нова и „по-висока естетика“, целяща да предизвика чувство за нещо извънредно, необичайно, рядко и дори „шок“. Нея

той противопоставя на старата „естетика на вкуса“, именувайки я „естетическо ехо“.

В плана на психология на изкуството „естетическо ехо“ Дюшан е наричал „езиково и рационално недоловимата привлекателна сила на една художествена творба“. Той сравнил структурата на преживяването на „естетическото ехо“ с психологията на влюбен човек или вярващ, който изоставя своето изискващо Аз и доброволно се подчинява на една тайнствена принуда. Това става по напълно друг начин спрямо афирмацията на основаващият се на социалните конвенции вкус, който за Дюшан не поражда никаква естетическа, а единствено сетивна емоция“. Също по напълно различен начин, отколкото красивото се извява, „естетическото ехо“ не интегрира и не единява съществуващото знание. То трансцендира (прекрачва) всички познати изживявания и се случва поради това като шок. Доколкото срещата с него временно отменя валидността (силата, действието) на разсъдъка и способността за съждение, това понятие по своеобразен начин наподобява естетическото понятие за възвишено, което Аполинер въвел в игра в периода 1911–1914, за да оправдае живописца на кубизма“ (1, 104). Бидейки антипатетик, Дюшан обаче си забранява употребата на това понятие (възвишеното), тъй като езикът на „естетическите екстатии“, към които спадал също Аполинер, му е бил противен. Може да се предполага, че той е изнамерил метафората на „естетическото ехо“ тъкмо затова, за да избегне категорията на Аполинер „възвишено“ (1, 104–105).

Доколкото предизвикването на „шок“ е психологически умишлено целено в акциите на дадаистите, на пръв поглед изглежда, че естетиката на Дюшан (1912–1917) е „протодадаистична“. Той и Ман Рей, явяващ се единственият негов пряк ученик, членуват сетне в Нюйоркската секция на дадаизма. В Хановер Курт Швитерс „сублимира дадаистката шокова терапия като естетизира и поетизира наследството на кубистичните колажи и конструкции и прокламираното от Бочони многообразие на „модерни“ материали“ (2, 458). Поетиката на Дюшан се родее с футуризма, но Молдеринг твърди, че естетиката на Дюшан е дълбоко вкоренена „във френската романтика“ (1, 105).