



■ ТОМ 3/БРОЙ 1/2022

Златка Яръмова

ЛИПСАТА НА СМИСЪЛ¹, КОГАТО ТО Е САМОТО НАМЕРЕНИЕ НА АРТИСТА В ИЗКУСТВОТО

Консултант проф. г.ф.н. Правда Спасова

Когато през 1948 година Джордж Оруел пише теорията си за Новговор (Оруел 2021, с. 367–383, 379), той подобно на Бал разчита на идеята, че мисълта и смисълът са взаимосвързани. В антиутопичната действителност на романа му смисълът се проявява чрез връзката си с понятията в езика, това е и възможността за неговата липса. От това положение започва да изглежда и интуитивно вярно твърдението, че границите на мисълта се намират в границите на езика (Витгенщайн 1988а, § 5.61, § 4.024, § 4.003, § 4.461). Изключвайки дума от речника на един естествен език, би следвало с това да се унищожи и нейният смисъл, а оттук и възможността за мисловен анализ върху нея. Идеята на Оруел е за поток от реч, който е до голяма степен автоматичен и следователно възможно най-малко свързан с мисловния анализ, но по този начин той е и все повече лишен от смисъл. Това положение разчита на последователността между понятия като „значение“, „битие“, „предмет“, „аз“, „пропозиция“, „име“, която последователност би следвало да състави един образ на света и нашето отношение като познание в него (Ibid., § 116). Но това е цитат от вече късния Витгенщайн, който повече не вижда „в кристалната чистота на логиката“ отговорите за връзката между света и езика (Ibid., § 107).

Въпросът за липсата на смисъл, липсата на значение в дадено изразно средство, в даден език, намерение или заявление на автора в полето на изкуството е спорен момент, който може да получи своята легитимност само в контекста на конкретна теория. Преминавайки границите и рамките на своите изразни средства, произведениято от ХХ век се изправя пред парадокса да бъде разглеждано от теорията именно като артистично намерение или заявление, поставено в контекста на изкуството, докато то самото търси границата на самия израз на значение – неговата липса. Още в началото на този период въпросът за взаимовръзката между думата и смисъла в полето на визуалното изкуство е поставен и от Бал (Ball 1999, р. 246). Интересното обаче е, че нейното разхлабване, за което настоява Бал в своя манифест, не довежда до липсата на смисъл в Дадаистичното изкуство. Абсурдът е отново смисъл, но от друг порядък. Това е така,

тъй като мисълта е толкова тясно свързана със смисъла, че тя е способна да открива значения дори в на пръв поглед абсурдни изразни форми. В противен случай пиесите на Бекет не биха били възможни като художествено произведение. Това е и причината Дадаизмът да премине в пълно отрицание, отрицание дори и на самата Дада. Но отново резултатът от това отрицание не е нищо или липса на значение в изкуството на тези автори, резултатът е *нещо* и това е абсурдът.

Какво обаче се случва с *празнотата, тишината, нищото*, когато те са самото намерение на артиста в изкуството? През 1952 година Джон Кейдж представя своята композиция 4'33'', четири минути и тридесет и три секунди тишина, съставена от три действия за които и да е инструмент или комбинация от инструменти (Спасова 2007, с. 57–58). Десетилетие по-късно Анди Уорхол говори за унифицирано възприемие на поп изкуството за публиката на американската сцена, а Рой Лихтенщайн заявява вътрешната естетическа празнота на своите произведения (Lichtenstein 1999, р. 734). Тишината на Кейдж обаче, представена пред публика, не е точно тишина. Липсата на вътрешна чувствителност в произведенията на Лихтенщайн е по-скоро чувството за липса на чувствителност, отколкото буквалното отсъствие на такава. Отричането дори на самото отричане е отново отричане, отново намерението на артиста в изкуството, а не вътрешна празнота, тишина или нищо. Значението и съответно неговото възприемие изглежда е точно това, за което го представя Данто в неговия последен труд – неизменно присъстващо в изкуството (Danto 2013, pp. 35–38). Един вид трансисторическа категория, дефинираща самия предмет на изкуството.

И тук почти всяка една семиотична или лингвистична теория би потвърдила невъзможността за отсъствие на значение в едно произведение, схванато като намерението на артиста, поставено в контекста на изкуството. И това на пръв поглед е естествено предвид обвързаността на тези теории със семантиката. Изключението се намира не другаде, а в теорията на самата лингвистична

¹ В текста употребата на понятието „смисъл“ е като синоним на значение.

философия, във връзките между процесите на разбирането, мисълта и условията за истинност. Защото в полето на аналитичната теория често условията за истинност на езиковите пропозиции са взаимосвързани с условията за разбирането на значенията на тези пропозиции. „Да се разбере дадена пропозиция означава да се знае какво е налице, когато тя е вярна“ (Витгенщайн 1988а, § 4.024), е и мнението на Витгенщайн. Това, разбира се, не означава, че ние разбираме само истинните изрази в един език, но означава, че нашето разбиране е взаимосвързано с положенията на нещата в света. Ние разбираме и неистинните пропозиции, защото връзката между света и езика ни показва условията за тяхната вярност.

По този начин аналитичната пропозиция е всъщност тавтология, която се отнася към света на фактите като към свят, съставен като логическо пространство. В това се изразява и изключително сложната метафизична идея на Витгенщайн за същността на света като съвкупност от факти. Резултатът от аналитичния процес обаче или още мислимото в тези граници на мисълта се явява опозицията на метафизичното, именно заради условията за истинност и тяхната връзка с разбирането. Така изключително сложната метафизична идея на Витгенщайн отрича самата основа на метафизиката. *Метафизично* се превръща в нарицателно за безсмислие през ранния ХХ век. Но точно този тип безсмислие отново не е буквалната липса на смисъл. Значение в метафизичните пропозиции присъства, но то не следва логиката на езика, на света, на условията за истинност на пропозициите на мисълта. Подобно изречение е безсмислено и „ние изобщо не можем да отговорим на въпроси от този вид, а само да установим тяхната безсмисленост“ (Ibid., § 4.003). Защото, разбирайки принципа на тавтологията или съответно на противоречието с фактите от света, ние разбираме значението на конкретна пропозиция. Така самата концепция за истината попада в тавтологията между езика и света. Но тогава спорът за значението се измества върху самата тавтологична пропозиция, тъй като „Тавтологията няма условия за истинност“, казва Витгенщайн, „тя е безусловно вярна; противоречието не е вярно при никакви условия“. По този начин „Тавтологията и противоречието нямат смисъл“ (Ibid., § 4.461). И това е условието за буквалната липса на смисъл, идващо от теорията на лингвистичната философия.

Това изглежда е и условието към произведенията на Кейдж, Лихтенщайн, Бал, Дюшан и на множеството други автори от този период. Защото,

ако тяхната същност като произведения на изкуството би могла да се схване като аналитична пропозиция, като тавтология, то в тези произведения би могла да се разгледа и възможността за буквалното отсъствие на смисъл. И тук именно се явява теорията на Косут като теория от полето на изкуството, която в действителност разглежда произведенията на Дюшан и Лихтенщайн като аналитични пропозиции, като тавтологии в контекста на изкуството.

Произведенията на изкуството са аналитични пропозиции – казва Косут в Изкуство след философията – „Тъй като, ако се разгледат в техния контекст – като изкуство – те не представят никаква информация за каквото и да било. Произведението на изкуството е тавтология, тъй като представя намерението на артиста“ и именно това намерение като пропозиция на изкуството, която е безусловно вярна е и дефиниция на изкуството за Косут, което от този период е изкуство и нищо друго освен изкуство (Kosuth 1991, р. 20). Тази концепция обаче за Косут е приложима само към онези произведения в историята на изкуството след Дюшан. За него изкуството след Дюшан е чисто концептуално. Така самото творчество на Косут от 70-те години на ХХ век започва да ни показва символизма на тавтологията в системата и нейната липса на смисъл. Символизмът е отражателната, безусловна истина на тавтологията, а тя самата – коментар на изкуството, оставен в контекста на изкуството (Ibid., 1991, р. 20). „Един и три стола“, „Един и пет часовника“ са тези произведения – аналитични пропозиции, които би следвало да не означават нищо. И именно в намерението на артиста в изкуството, като дефинираща категория изкуството, се намира възможността за буквалното отсъствие на смисъл. Това е и намерението на Косут в изкуството.

В действителност такава е и до голяма степен намерението в изкуството на Лихтенщайн – липса на вътрешна чувствителност, липса на значенията от една подобна естетическа чувствителност в произведенията на попарта. Но не такава е намерението на Кейдж в неговото желание за *пустота*, *тишина* и *нищо*. В лекция върху нищото опитът на Кейдж е за назоваване на *нищото*, за поставянето на означаеми, по друг начин казано, които означават *нищото* (Cage 2002, р. 115). В аналитичната пропозиция на Косут смисъл липсва, но тя не означава *нищо*. Липсата на смисъл е характерът на тавтологията. Като да се каже, че „Мъжът е мъжът“, „Небето е небето“, „Двуплюсдобрата паткореч е двуплюсдобрата паткореч“ (Оруел 2021, с. 379) и така нататък.



One and Three Chairs, 1965, Joseph Kosuth. Авторска фотография (2018), Център „Жорж Помпиду“, Париж

БИБЛИОГРАФИЯ

BALL, Hugo, 1999. Dada Fragments. In: WOOD, Paul (ed.), *Art in Theory 1900–1990, An Anthology of Changing Ideas*. Oxford, UK: Blackwell Publishers Ltd.

CAGE, John, 2002. Lecture on Nothing. In: JURY, David, *About Face: Reviving the Rules of Typography*. London: Roto Vision.

DANTO, Arthur C., 2013. *What Art Is*. USA: Yale University Press. ISBN 978-0-300-17487-8.

KOSUTH, Joseph, 1993. *Art After Philosophy and After: Collected Writings 1966–1990*. London: The MIT Press. ISBN 978-0-262-61091-9.

LICHTENSTEIN, Roy, 1999. Lecture to the College Art Association. In: WOOD, Paul (ed.), *Art in Theory 1900–1990, An Anthology of Changing Ideas*. Oxford, UK: Blackwell Publishers Ltd.

ВИТГЕНЩАЙН, Лудвиг, 1988а. Логико-философски трактат. В: ПАНОВА, Елена (ред.), *Лудвиг Витгенщайн / Избрани съчинения*. Превод от немски език Николай МИЛКОВ. София: Наука и изкуство.

ВИТГЕНЩАЙН, Лудвиг, 1988b. Философски изследвания. В: ПАНОВА, Елена (ред.), *Лудвиг Витгенщайн / Избрани съчинения*. Превод от немски език Николай МИЛКОВ. София: Наука и изкуство.

ОРУЕЛ, Джордж, 2021. 1984. Превод от английски език Светлана КОМОГорова-КОМАТА. София: СИЕЛА. ISBN 978-954-28-3373-4.

СПАСОВА, Правда, 2007. *Американската аналитична естетика. Въпроси и пак въпроси около неконвенционалните произведения на изкуството*. София: УИ „Св. Климент Охридски“.