

**Приложение IV**  
**Автореферат**



## Съдържание

Автореферат .....	4
Библиография .....	30

## Автореферат

### Към тема: Концептуализация на визуалния език в графичното производство

Въпросите, възниквали около определението за концепция, са едни от въпросите, лежащи в основата на почти всяко едно разклонение на хуманитаристиката ката наука. Намиращи се във взаимовръзката възприятие и свят, идея и явление, тези въпроси могат да бъдат проследени в самата история на човешкото познание до днес: светът и възприятието ни за него, представени като категории на битието в тяхното езиково отношение<sup>1</sup>, инструментът на познанието, повторен в структурата на битието; или поставени като езиково отражение, изграждащо светът на фактите, състоянието на нещата, тавтологията, лежаща в понятието за истина<sup>2</sup>. Дали концепциите или човешкото отношение към света са в действителност надезикови категории, които в последствие получават своя езиков израз, или границата на мисълта е границата на езика<sup>3</sup>, е въпрос, който е без отношение към основната цел на това изследване. Но, когато става въпрос за концептуализация на един език, било то и визуален, дори без предварителна конвенция сме склонни да се съгласим, че концептуализацията се поставя като анализ на понятия. И от това априорно положение тя започва като изследване.

Доколко също понятието *визуален език* или *език на изкуството* е обект на дискусия, заменяем с понятието *структури от символи*, конотиращи дадени значения,<sup>4</sup> е второстепенен въпрос, заставащ на това място, поради причината, че понятието *визуален език* получава своето определение в контекста на разгледаните теории. Извън тях понятието няма конкретно значение. Поставянето на неговия контекст в графичното изкуство също така е поставяне на ударението върху понятието за тази медия в изкуството. Главният въпрос по този начин е отнесен към

---

<sup>1</sup> Аристотел, Категории.

<sup>2</sup> Витгенщайн, Л., Логико – философски трактат., § 6.12.

<sup>3</sup> Пак там, § 5.61.

<sup>4</sup> Goodman, N., Languages of Art, An Approach to a Theory of Symbols., New York, 1968, p. xii.

медията на графичното изкуство и придобива формата на проблема за медията като изразно средство. Така понятието за визуален език получава своите широки и различни определения от контекста на използваните теории в изследването, но винаги през призмата на въпроса за медията.

Това, че в медията се намира някакъв вид езиков еквивалент, подчиняващ се на нейните технологични параметри и предаван чрез тях, също така е априорно положение, което може да бъде проследено в историята на развитието на графичната медия, например. Графичните репродукции на живописни платна от времето на Класицизма, позволяват, макар и с уговорки, да се говори за вид „превод“ на дадена изобразителност от един вид медия в друг. Подобен е поводът, благодарение на който дворът на Луи XIV се снабдява с кабинет по графика, чиято работа цели да задоволи кралския архив с достатъчно репродукции на известни живописни произведения, педантично „преведени“ върху тиражен носител.<sup>5</sup> Защото „езикът“ на графиката е различен от този на живописата.

Това, разбира се, е едно от многото положения, които се променят в динамиката на XX век. Границите между диференциацията на различните видове медии се стопяват в това, което тази епоха ще нарече намерението на артиста в изкуството. Схващането за отпечатък чрез мастило от даден вид повърхност придобива друго значение в работи като тези на Клайн, Антропометрии. Медиите на живописата и скулптурата изживяват своите собствени кризи, отразени в настоящия модел към новаторство в текстовете на Грийнбърг<sup>6</sup> до обявяването на тяхната нерелевантност в модела на Модерното изкуство в текстовете на Косут.<sup>7</sup> Но смяната на темата в изкуството по времето на Постмодернизма от деконструкция към реконструкция позволява изследването от съвременна гледна точка на тези процеси на промяна на отношението на артистите към медията от един достатъчно отдалечен поглед, който схваща произведението както като намерението на артиста

---

<sup>5</sup> Томов, Е., Дълбокопечатни гравюри., С., 1974, с. 14.

<sup>6</sup> Greenberg, C., Avant-Garde and Kitsch., In: Greenberg. C., Art and Culture, Critical essays., Boston, 1984.

<sup>7</sup> Kosuth, J., Art After Philosophy., In: G. Guercio., Art After Philosophy and After, Collected Writings, 1966-1990., London, 1991.

в изкуството, така и като материалния израз на това изкуство. Сериграфиите на Консервите супа Кембъл на Уорхол отразяват неговата идея за Поп, лежаща до голяма степен в безбройното повторение на комерсиалния образ, което, от своя страна, е постигнато чрез особеностите на сериграфния печат. Това намерение на артиста в изкуството е поставено в нова и особена взаимовръзка с медията, чрез която се изразява същото това намерение на артиста в изкуството. Границите и възприятията за изкуство и медия са променени. Променя се не само функцията на графиката като медия, но и нейното понятие в контекста на изкуството. Понятието графика започва да означава нещо различно от значенията, които е имало то в предходни епохи.

И именно това негово различие е поставено тук като **предмет на изследване**. Концептуализацията на визуалния език в графичното произведение е анализ на понятието графика, анализ на неговите нови означаващи и употреби в контекста на изкуството на XX век, именно този контекст, който и довежда до промяната на неговите значения и употреби. Развитието на хуманитаристиката от същия този исторически период на свой ред предоставя изключително много възможности за анализ на промяната на понятията в изкуството – за една концептуализация. Така значенията в графичното изкуство на XX век биха могли да се изследват чрез анализите на Дилтай и Гадамер<sup>8</sup> върху херменевтичния кръг, описващ явленията на разбиране, например, или чрез разклонението на психологията от това време, наричащо себе си Гещалт. Когнитивната психология или дори методите на анализ от психологията също биха могли да дадат един добър поглед към представения предмет на изследване, поглед към разбирането на понятийните феномени. Сред тези науки семиотиката<sup>9</sup> или още структурализмът<sup>10</sup> отново биха могли да предоставят както метод на анализ, така и изчерпателна гледна точка към значенията на медията като изразно средство в изкуството от това време. Но онази наука, чийто предмет на изследване е именно анализ на понятията, анализ на езика, е, развиващата се по

---

<sup>8</sup> Гадамер, Х. Г., Истина и метод, Основни черти на една философска херменевтика., С., 2020.

<sup>9</sup> Еко, У., Семиотика и философия на езика., С., 1993.

<sup>10</sup> Барт, Р., Реторика на образа., В:- Знеполски, И., Ролан Барт, Въображението на знака., С., 1991., с. с. 521-539.

същото това време, аналитична философия или философия на езика. Промяната във философската парадигма, започваща още през XIX век с концептуалните изследвания върху езика на логици като Мил, Фреге и Ръсел, е доведена до своята кулминация през XX век с изследванията на Витгенщайн върху езиковите и разсъдъчни феномени. Като по този начин нито един клон на философията в това число най-вече естетиката, както и на самата хуманитаристика, не остава незасегнат от тези нови възгледи към езика и възприятията. Появява се нов вид критика в изкуството и поглед към естетическата наука, повлиян от излезлите посмъртно Лекции по естетика и Философски изследвания на Витгенщайн, вид критика и естетика, които са чисто аналитични.

Макар всички тези нови науки да биха могли да предоставят поле за анализ на предмета на настоящето изследване, едно концептуално изследване или анализ на понятията би следвало да избере онзи методологичен апарат, чиято първична гледна точка към тази неизследвана територия, би дала едно добро начало за други и бъдещи изследвания по темата. Затова изборът на **методология**, защото това е до голяма степен избор, макар и логичен в начертания контекст, за настоящето изследване е **аналитичният апарат на философията на езика, намерил своето приложение в естетическите теории и философии на изкуството**. Облягането върху този вид методи на анализ прави настоящето изследване **интердисциплинарно**, доколкото философията и философията на изкуството са дисциплини различни от изкуствознанието. Всяко научно изследване също така се обляга на свой собствен понятиен апарат, зададен от рамката на анализирания предмет и методите на изследване, но понятийният апарат в контекста на философията на езика заема друго и централно място. Затова Приложение II от настоящия труд представлява не просто Речник на използваните термини, но и специфика, представяща основата на понятийния апарат, използван в това изследване.

Целта е тази – анализ на промяната на понятието графика и графично произведение в контекста на изкуството от XX век, а оттук основните задачи на изследването са няколкото основни въпроса или гледни точки към предмета,

задаващи полето на анализ върху едно понятие. 1) Контекстът на изкуството, в който понятието за графика получава своя смисъл – анализ на предмета на теорията на изкуството като задаващ определение към понятието за графично произведение. 2) Анализ на взаимовръзката понятие на изкуството – понятие за графичното произведение. 3) Анализ на понятието за графика като конкретно означаващо в границите на дадена теория на изкуството. 4) Четвъртата гледна точка към предмета на анализ е опит за поставяне и изследване на една антитеза, тази, чрез която се твърди, че дадено произведение би могло също така и да не означава и съответно да няма конкретен смисъл в контекста на изкуството. А оттук и понятието графика и графично произведение отново да не означават и нямат конкретен смисъл.

5) Анализ на употребата като задаваща значението на понятието. Това е една различна гледна точка към значенията на един език, която се появява и в аналитичната теория. В контекста на избраната методология се изследва нейната легитимност в полето на изкуството и в частност на графичното произведение. Това е анализ на употребата на медията на графиката като задаваща значението в конкретно произведение. 6) Шестата гледна точка на анализ поставя въпроса за значенията на понятията в изкуството в рамките на конкретен исторически контекст. Това е и един от главните въпроси в изкуствознанието от този период, замяната на едни понятия с други или разширяването на значенията им, когато те биват отнесени към изкуството на XX век, въпросът за историите на изкуството, в които понятието за произведение има различни значения. 7) Седмият въпрос, поставен за анализ, от своя страна, е от полето на самата философия на езика и представлява един широко обсъждан и противоречив казус, който през различни анализи заема своето място и като проблем в теорията на изкуството, това е въпросът за самоопределянето на дадено значение, самоопределянето на едно понятие. Тук, разбира се, е невъзможно да се даде окончателен отговор на едно противоречиво положение, залегнало в историята на философията и езика още от Епименид и разглеждано в трудове на Ръсел<sup>11</sup>, Витгенщайн<sup>12</sup>, Хофстатър<sup>13</sup> и други философи, логици и математици.

---

<sup>11</sup> Whitehead, A. N., Bertrand Russell. Principia Mathematica., Vol. 1, Cambridge, 1910, p. 39.

<sup>12</sup> Витгенщайн, Л., Логико – философски трактат., § 6.127.

<sup>13</sup> Хофстатър, Д., Гьодел, Ешер, Бах, Една гирлянда към безкрайността., С., 2011, с. 87.



Анализът на този въпрос по-скоро представлява изследване на неговото проявление в изкуството през две различни гледни точки и резултатите от възникващото противоречие на тази територия.

Така според начертаните цел и задачи в структурата на това изследване се обособи възможността за провеждането на анализ в три основни глави. Първата, озаглавена Исторически предпоставки, изследва промяната и различието на понятията в изкуството и медията от периода на ранния ХХ век през погледа на самото проявление на произведението на сцената от този период, едно подобно изследване позволява последващият анализ да се проведе във вече общия контекст на изкуството от този период, а не в изолираните граници на конкретния проблем. Това е анализ на процесите, довели до обособяването на различни значения, предавани чрез медията на едно визуално произведение. И именно в тази глава през историческия поглед на промяната в изкуството от този период се набелязват седемте основни проблема за анализ в последващите две глави. Тук се изследва и тяхната възможност за концептуализация чрез различни теории, необходимостта е да се открият онези автори, чрез чиито теории набелязаните седем въпроса да бъдат изследвани най-пълно и аналитично. Тук всеки един автор от аналитичната теория на изкуството би бил полезен в изследването на основните въпроси, но онези двама, чрез които най-пълно биха могли да се изследват всички набелязани задачи за анализ, са Артър Данто и Йозеф Косут.

Така основното изследване, съсредоточено във втора и трета глава, анализира поставените седем въпроса в контекста на техните теории на изкуството, в границите на дефинициите за произведение и определенията на понятията, които те задават. Тези двама автори бяха избрани и заради различните си гледни точки към понятията за изкуство, макар и двамата намиращи се на територията на аналитичната традиция. Съпоставени, тези два различни възгледа дават една по-пълна картина на резултатите от изследването на поставения предмет. Данто, макар и поставящ себе си в контекста на аналитичния подход, е автор, използващ интердисциплинарни методи, които иначе други аналитични философи избягват. Смесването между понятия, идващи от онтологичната традиция на философията, с понятия от

лингвистичната и епистемологичната парадигма е нещо естествено за автор като Данто.<sup>14</sup> Основното ударение в неговия изследователски метод е поставено върху анализа на един проблем от много и различни гледни точки. Границите на изследването в изкуството при Косут вече са чисто аналитични като, отнесената от него теория на езика към изкуството, задава всеки един аспект от дефинициите до историческите граници на това изкуство.<sup>15</sup> Косут също така е и автор, работещ в течението на Концептуализма, облягащо се до голяма степен върху развиващите се аналитични теории от този период.

Това са и **границите**, които, предвид обема **на едно подобно изследване**, могат да бъдат обхванати. По този начин освен всичко останало изследването се съсредоточава в самия исторически план, върху самото събитие на промяна на определенията и понятията за изкуство и графично произведение, чрез зададените две конкретни теории на изкуството, тази на Артър Данто и Йозеф Косут. Така този вече ограничен контекст не позволява анализ на всички автори от XX век, творили някога чрез техниките на графиката, защото това само по себе си вече би образувало един мащабен и събирателен труд. Труд, поставящ ударение по-скоро върху артистичната практика на визуалния език на графичното изкуство, а не толкова върху неговата концептуализация. Докато целта тук е насочена именно към теоретичната концептуализация на понятията за медия, графика и изкуство от този период. Така в границите на настоящето изследване и там, където се налага анализ на понятията чрез употребата им в артистичната практика, ще бъдат разгледани като примери онези автори, които използват графичната медия като семантично ниво в изкуството си, тъй като поставената задача е анализ на понятията чрез тяхната конкретна употреба, а не анализ на творчеството на едни автори пред други.

Промяната и развитието, настъпващи в света от XX век както в науката и технологията, така и в изкуството и културата, са причината за отпадането на множество модели, които в периода предишен на този са притежавали своята легитимност. Днес „Целият свят е там, за да бъде видян и целият свят може да гледа

---

<sup>14</sup> Danto, A., *What Art Is.*, Yale, USA, 2013, p.p. 45-49.

<sup>15</sup> Kosuth, J., *Art After Philosophy.*, In: G. Guercio., *Art After Philosophy and After*, Collected Writings, 1966-1990.

от дневната си как човек ходи по Луната“<sup>16</sup>, отбелязва Косут и това няма как да не се отрази върху модели във философията, задоволяващи до този момент човешката нужда от познание. Информационните технологии и медиите, от друга страна, разширяват полето на човешкото познание, като поставят индивида в недостъпен до този момент контекст – контекстът на целия свят. Това прави неприспособилият се западен интелектуалец изпадащ от този нов и глобален модел на света според Маклуън.<sup>17</sup> Свят, в който медията е продължението на човека. Изкуството, от своя страна, реагира на тези процеси на промяна и развитие. Театърът на абсурда осмива драмата на изпадналия от този модел индивид. Но в полето на изкуството изобщо, където креативността реагира към всяка нова възможност за творчески акт, промяната и развитието са неминуеми.

Новата почва бива използвана като основата за нещо категорично ново – от първоначалното отричане на моделите на старото до отричането на самото отричане в изкуството на Дадаизма.<sup>18</sup> Така преминавайки границите и рамките на своите изразни средства, произведението от XX век се изправя пред парадокса да бъде разглеждано от теорията именно като артистичното намерение и заявление в полето на изкуството, докато то самото търси границата на самия израз на значение – неговата липса. В този динамичен контекст по един естествен начин всяка възможност за израз в изкуството започва да придобива нова употреба, нови значения. Графиката за Уорхол вече не е просто понятие, отнасящо се към технологичния инструментариум на една медия във визуалното изкуство. В контекста на неговите произведения медията на сериграфния печат започва да означава самите намерения на Уорхол в изкуството. Графиката се превръща в самото изразно средство на идеите и заявленията на авторите в изкуството.

Това разширяване на понятието за графика по един естествен начин се случва на фона на разширяването на самото понятие за изкуство. Изкуството от този век на

---

<sup>16</sup> Ibid, p. 23., преводът мой.

<sup>17</sup> McLuhan, M., *Understanding Media, The extensions of man.*, Canada, 1964, p. 4., преводът мой.

<sup>18</sup> Гечев, С., *Сюрреализмът – история, теория, практика, влияния.*, В:- Френски поети, сюрреалисти., С., 1997, с. 11.

промени е вече отворена концепция.<sup>19</sup> Категорично различните по между си произведения са отново изкуство, стига да бъде потърсена идеята за онази *семейна прилика*<sup>20</sup> измежду тях, която е събирателното единство на фона на общото различие. Този процес на преосмисляне на понятията, от своя страна, води началото си от самата философия, търсеща в този различен период от историята връзката между понятията на езика с цел да се постави един нов образ на света и човешкото познание в него. Докато изглежда същинската картина на света от XX век е картината на промяната и развитието, на отпадането на едни модели и концепции и замяната им с нови. Това показва и краткият анализ на историческите предпоставки, направен в първа глава.

Същинското изследване на концепциите и понятията във втора и трета глава дава и отговорите на поставените въпроси и задачи за анализ в това изследване. Резултатът от промяната и развитието през XX век довежда до неминуемата промяна на самия предмет на теорията, изследваща изкуството, в трудовете на двамата анализирани изследователи от аналитичната традиция Артър Данто и Йозеф Косут. Предмет на теорията на изкуството е вече самото изкуство, а не външни на него понятия като *красиво, идеал, възвишено* или някоя друга ценност, считана за такава в контекста на конкретната епохата. Изкуството следва да се разглежда като изкуство и нищо друго освен изкуство. Данто предлага една философия на изкуството, чиято основна задача е именно тази – да открие онези същности на изкуството, които го различават от всеки друг обект от действителността, който не е изкуство. И една подобна различаваща категория не би могла да бъде *красивото*. По този начин Данто поставя въпроса за неизбежната промяна в теорията на изкуството, който е: „ако естетиката не е смисълът на изкуството, то тогава какъв е смисълът от естетиката?“<sup>21</sup> Анализът на понятията и значенията в един визуален език на

---

<sup>19</sup> Danto, A., What Art Is., p. 35.

<sup>20</sup> Витгенщайн, Л., Философски изследвания., § 67.

<sup>21</sup> Danto, A., What Art Is., p. 150., преводът мой от английското *point* – смисъл, но тук понятието *смисъл* има по-широки граници от тези, поставени му в Приложение II Речник на използваните термини.

графичното произведение от този период не би могъл да бъде направен от контекста на естетиката като наука, както това е ставало в предишни епохи.<sup>22</sup>

Но, ако за Данто несъстоятелността на тази наука се дължи на развитието на изкуството, което е категорично различно от този период, то Косут изразява мнението, че естетиката никога не е била релевантна към моделите на изкуството от който и да било период на историята. За него естетиката, като клон на философията занимаващ се с предмета на красивото, неминуемо е изследвала и произведението на изкуството през годините. „И от този „навик“ сам по себе си израства идеята, че изкуството и естетиката са взаимосвързани, „което не е вярно“<sup>23</sup>, казва Косут. Но една теория, от своя страна, дори като предложението за нещо ново в контекста на новаторското изкуство, за Косут не е необходима към априорни положения. Защото за него това, че, едно произведение на изкуството е изкуство, е дефиниция на цялото изкуство и именно това е вярно априори. Произведението от този период е аналитична пропозиция, тавтология в контекста на изкуството, като изкуство, което е коментар на изкуството.<sup>24</sup> И тъкмо за анализа на едно подобно произведение не е нужна теория, защото самото то е теория. Това е изкуство след философията, което заема нейното място в историята след отпадането на нейните модели и обявяването ѝ за нерелевантна към промяната на света от XX век. Отговорите за новопоставените рамки на понятията и значенията за изкуство и графично произведение би следвало да се търсят в самото изкуство. Защото според автора на тази теория изкуството е изкуство и нищо друго, което не е изкуство.

И в двата случая това настояване изглежда като опита за поставяне на един вид автономна рамка около изкуството на този период, изкуство свободно от външни на него концепции. Но, ако такава е визията за изкуството от периода на XX век, за Данто такава е визията на цялото значимо изкуство през неговата история.<sup>25</sup> За повечето изследователи от този период изкуството е вече отворена концепция, но не

---

<sup>22</sup> Хегел, Г. В. Ф., Естетика., т. 2, С., 2004, с. с. 238-240.

<sup>23</sup> Kosuth, J., Art After Philosophy., In: G. Guercio., Art After Philosophy and After, Collected Writings, 1966-1990., p. 16., преводът мой.

<sup>24</sup> Ibid, p. 20.

<sup>25</sup> Danto, A., What Art Is., p. XII.

и във философията на изкуството на Данто. Онзи вид *семејни прилики*, които се съпоставят към понятията биха могли да се разгледат в неговата теория и като неизменните, трансисторически същности, които биха могли да се проследят в цялата история на изкуството. За Данто изкуството е изкуство и нищо друго освен изкуство, което винаги е било такова. Така онези трансисторически категории, неизменно присъстващи във всяко едно произведение на изкуството, Данто нарича *въплътен смисъл*<sup>26</sup> и *сън в будно състояние*.<sup>27</sup> Категориите на философския анализ са категории на философския анализ независимо от тяхната лингвистична форма и именно такива са тези две понятия за Данто.

Смисълът е авторовата идея в полето на изкуството, безкрайността на концептуалното мислене, отнесено към крайната реалност на медията на едно произведение и такова е отношението между двете неизменни понятия. Произведението е смисъл, въплътен в медията като материален обект. По този начин обаче понятието за графика от един вид подпонятие на понятието за изкуство се превръща в изграждащо понятието за изкуство. От друга страна, като въплътител на идеята, на смисъла в конкретно произведение понятието приема и значенията на намеренията или заявленията на артистите в изкуството. В контекста на конкретно произведение медията на графиката е изразното средство, чрез което се стига до идеите на артистите в изкуството. Каквато е и нейната роля като медия в творчеството на Уорхол и Лихтенщайн.

Сама по себе си идеята за Поп на Уорхол напомня на фантазия, разгръщаща се в своя собствена привидна действителност, основата на която е идеята за уеднаквеното възприятие. Защото върху тази водеща идея стъпва всяко едно отделно негово Поп произведение. От своя страна, идеята за уеднаквеното възприятие може да се проследи основно на три нива. Първото уеднаквяване е на нивото на самия социум, на който му се предлага произведение, чиято същност е уеднаквителят между култура и действителност. Това е фантазията на Уорхол за обща асоциация на фона на една хетерогенна обществена структура, произведението като възприятие

---

<sup>26</sup> Ibid., p. 37., преводът мой, от английското *meanings* – смисли, значения.

<sup>27</sup> Ibid., p. 48., преводът мой.

е уеднаквителят на тази структура. И това изравняване между култура и действителност за Уорхол се случва именно през медията на сериграфията, като медия използвана както за продуктите на популярния пазар и култура, така и за произведенията на високото изкуство. Медията съдържа идеята за уеднаквеното възприятие, за Уорхол тя е нейният носител, като изразяваща смисъла на фантазията му. Но също така е и онова привидение на действителността според Данто и неговото понятие за *сън в будно състояние*, което отделя медията и я поставя в свои собствени граници на действителност на изкуството.

Второто ниво на разгръщане на тази идея за уеднаквеното възприятие на Поп артиста се намира в идеята за уеднаквяването на отделния автор. Уорхол използва сериграфия, защото харесва идеята всички негови произведения да позволяват възможността да бъдат направени от друг автор. И възможността за едно подобно повторение на творчеството като акт се намира в технологичните възможности на самата медия на сериграфията. Значението на идеята за уеднаквения артист е поставено в медията, тя е отново външният носител на смисъла, в който той е въплътен. Третото ниво, заложено върху идеята за уеднаквяване в творчеството на Уорхол, се намира на нивото на самото произведение. От тази негова характеристика както машинната чувствителност, така и безкрайното харесване на един и същ продукт отново и отново могат да започнат. И носителят на тази идея е самата тиражна възможност на медията. Отново тя е носителят на вътрешния смисъл на Поп произведението в творчеството на Уорхол.

В действителност изглежда при Уорхол употребата на медията като сетивен изразител на една идея в полето на изкуството е комплексна. Тя е с оглед както на възможността за представянето на тази идея, така тя изглежда е и най-ясният носител на нейните значения. За Данто медията е привидението, в което се съдържа идеята на автора. Оттук употребата на сериграфия при Уорхол е онзи сън в будно състояние, който наподобява визуални категории, които за разлика от действителността не са истински. Действителният комерсиален пазар работи със сериграфия, но визуалните категории на сериграфния печат в полето на изкуството са привидения, те са външността като обвивка, в която се поставя фантазията на едно изкуство.

При Лихтенщайн изглежда сякаш означаването не се съдържа толкова в самия материален носител на произведението като медия, колкото в символа за нея, какъвто е Бен-Дай точката в неговото творчество. Но в своята философия на изкуството Данто не поставя конкретни граници на понятието за сетивен медиум на крайната реалност. За Лихтенщайн материята на предмета на това изкуство е популярното и комерсиалното, но самото изкуство не се превръща в своя предмет на материята, боравейки с него, то продължава да бъде изкуство. Материята на предмета за Лихтенщайн е авторовата идея в полето на изкуството, която представена чрез сетивен медиум, възплъщава тази идея в себе си, представяйки я в своя собствена привидна реалност – реалността на изкуството. Идеята за уеднаквеното възприятие в изкуството или идеята за античувствителност на произведението е означена от Бен-Дай точката като символ на сериграфния печат. Лихтенщайн я възвеличава и използва както в своите сериграфии, така и в своите живописни произведения. Знакът на сериграфията като медия е означителят на идеята за античувствителност. В полето на изкуството тази визуалност е привидението, чрез което идеята се изразява. Идеята е по-скоро притежание на визуалната форма в произведенията, отколкото на тяхната медия, която като значение се отнася към понятието за изкуство като самостоятелна привидна реалност. От тук произведенията на Уорхол и Лихтенщайн са онзи визуален език, който се отнася към смисъла на Попарта като течение в значимото изкуство. Понятието за изкуство и понятието за графиката като медия са взаимосвързани чрез идеята на артиста в изкуството.

Така в рамката на дефиницията на Данто изкуството започва да функционира като един вид понятиен език, където отделното произведение е понятие само по себе си, съставено от възплътения в него смисъл, в сетивната медия като трансисторическа същност на изкуството. „От тази моя позиция“, казва Данто, „естетиката изглежда не беше част от сцената на изкуството. Това означава, че моята роля като критик беше да обясня за какво едно произведение се отнасяше, какво означаваше и следователно как си заслужаваше да бъде обяснено на моите читатели.“<sup>28</sup> И тук

---

<sup>28</sup> Ibid., p. 139., преводът мой.



именно се явява парадоксът между теорията на изкуството и поведението на това изкуство от периода на XX век. Защото произведението от нито един друг период на историята не е било толкова устремено към липсата на смисъл, тишината, нищото, античувствителността като понятия и явления – към самата граница на изразните средства.

Още в началото на този период въпросът за взаимовръзката между думата и смисъла в полето на визуалното изкуство е поставен и от Бал.<sup>29</sup> 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? Тишината на Кейдж изглежда 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 възприятие изглежда е точно това, за което го представя Данто в неговия последен труд – неизменно присъстващо в изкуството. 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

---

<sup>29</sup> Ball, H. Dada Manifesto., In: Battich, L., Dada Manifesto., p. 3.

е естествено предвид обвързаността на тези теории със семантиката. Изключението се намира не другаде, а в теорията на самата лингвистична 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“<sup>30</sup>, 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 XX 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“<sup>31</sup>. 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

---

<sup>30</sup> Витгенщайн, Л., Логико – философски трактат., § 4.024.

<sup>31</sup> Пак там., § 4.003.

самата тавтологична пропозиция, тъй като „Тавтологията няма условия за истинност“, казва Витгенщайн, „тя е безусловно вярна“, такава, каквата е и тя за Косут. По този начин „Тавтологията и противоречието нямат смисъл“<sup>32</sup>. 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 към много други автори от този период. Възможността за буквално отсъствие на смисъл е легитимно само, когато тези произведения са аналитични пропозиции, тавтологии в контекста на изкуството. И именно такива са те за Косут, „Тъй като, ако се разгледат в техния контекст – като изкуство – те не представят никаква информация за каквото и да било“<sup>33</sup>. Тази концепция за изкуството обаче за Косут е приложима само към онези произведения в историята след Дюшан. За него изкуството след Дюшан е чисто концептуално. Така самото творчество на Косут от 70-те години на XX 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. Един и три стола, Един и пет часовника са тези произведения – аналитични пропозиции, които би следвало да не означават нищо. 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. Защото естетическата чувствителност или естетическото възприятие нямат отношение към произведението в контекста на изкуството за Косут. Изкуството би могло да притежава естетическа стойност, ако неговата функция е чисто декоративна, но изкуството в своя контекст на изкуство не се задължава да притежава подобна естетическа чувствителност, когато то е изкуство и нищо друго освен изкуство. Лихтенщайн я нарича античувствителност, отсъствие или отричане на подобна

---

<sup>32</sup> Пак там., § 4.461.

<sup>33</sup> Kosuth, J., *Art After Philosophy.*, In: G. Guercio., *Art After Philosophy and After, Collected Writings, 1966-1990.*, p. 20., преводът мой.

чувствителност в своите произведения и това негово настояване е съвсем легитимно в контекста на теорията на Косут. На второ място, отсъствието на значение в произведенията на изкуството като аналитични пропозиции само по себе си е още едно потвърждение на възможността за вътрешна празнота, за отсъствие на чувствителност, каквото е и намерението на Лихтенщайн в изкуството. 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*<sup>34</sup>. 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“, „Произведението на изкуството е произведението на изкуството“ и така нататък.

Изглежда все пак съществуват няколко произведения в историята на изкуството, в които като теоретично положение значение липсва, и това са тези в творчеството на Косут. Но спорният въпрос за отсъствието на смисъл и съответно на неговото възприятие може да получи своята легитимност само в контекста на конкретна теория. За Косут в цялото изкуство след Дюшан, като контекст съставен от аналитични пропозиции, значение липсва. За Данто вътрешното въплътено значение в произведението на изкуството е неизменно присъстващо и като такова то е част от самата дефиниция на изкуството.

Но за Косут в този новопоставен теоретичен контекст на изкуството като език отделното произведение не означава, но изкуството или неговата рамка, като съставена от аналитични пропозиции, е изкуство. Това на пръв поглед противоречие между значението на понятието изкуство и липсата на значение в произведенията на изкуството се обяснява от Косут чрез употребата на езика в контекста на изкуството. Защото за Косут, подобно като за вече късния Витгенщайн и развитието на аналитичната идея във втората половина на ХХ век, значението е употребата.<sup>35</sup> Това,

---

<sup>34</sup> Cage, J., Lecture on Nothing., In: Jury, D., About Face, Reviving the rules of typography., London, 2002, p. 115.

<sup>35</sup> Kosuth, J., Art After Philosophy., In: G. Guercio., Art After Philosophy and After, Collected Writings, 1966-1990., p. 15.

от своя страна, е една концепция за означаването на понятията в езика, чието начало би могло да се наблюдава още в ранната структуралистка теория на Фердинанд дьо Сосюр от края на предходния век. За Сосюр думата е знак, които отвежда през своите означаеми към възможните свои означаващи.<sup>36</sup> До значението се достига през лингвистичния знак в контекста на говоримата реч или на литературното произведение. По този начин контекстът като рамка на означаването в литературното произведение е от идеален вид, различен от този на говоримия език.

Идеята за значението на понятията, рамкирано от контекста на тяхната употреба, се превръща в една чисто аналитична концепция във вече късния труд на Витгенщайн *Философски изследвания*. Разликата със структуралистката теория както и причината за отделянето на тази нова парадигма във философията е в схващането за граници на мисълта. Теорията на Сосюр легитимира средновековната идея за един вид ментално слово и ментална пропозиция при Августин. Идея, която за Витгенщайн е невъзможна предвид езиковата основа, върху която той построява границата на мислимото, и която, макар и във вече променената му в много отношения философска позиция, остава тази – езикът.<sup>37</sup>

Но независимо от какво естество се разглежда основата на мисълта, развитието на теориите, изследващи семантични отношения, показва, че значението не е строго определена дефиниция на дадено понятие, значението се разкрива в контекста на употребата на езика. Различният контекст е различието в рамката на значенията. Това е и рамката на контекста на изкуството като значение при Косут – изкуство, което е изкуство и нищо друго освен изкуство. Употребата на обекта куб или кутия, което Косут наблюдава в контекста на изкуството от XX век, разкрива значенията им като изкуство в рамката на изкуството.<sup>38</sup> В аналитичната пропозиция на изкуството като безусловно вярна значение липсва, но обектът в контекста на изкуството е изкуство, защото това е намерението на артиста, той казва, че това произведение на изкуството е изкуство и това е дефиниция на цялото изкуство.

---

<sup>36</sup> Saussure, F., *Course in General Linguistics*, New York, 1959, p. 66.

<sup>37</sup> Витгенщайн, Л., *Философски изследвания*, § 32.

<sup>38</sup> Kosuth, J., *Art After Philosophy*, In: G. Guercio., *Art After Philosophy and After*, *Collected Writings*, 1966-1990., p. 23.

Но в концепцията за език на изкуството, съставен от аналитични пропозиции, контекстът следва да е и исторически. За Косут изкуството започва да се изразява по този логико – лингвистичен начин в момента от историята, когато езикът на изкуството променя формата си от въпрос за морфология на въпрос за функция. Това събитие е поставено от редимейд обекта на Дюшан. И от тогава насам цялото изкуство е концептуално в същността си, защото промяната е във фокуса на изкуството от формата на езика към това, което се изказва.<sup>39</sup> Функцията на изкуството е да поставя под съмнение същността на изкуството, като по този начин контекстът на изкуството прибавя нови пропозиции към рамката на изкуството. Изкуството съществува чрез влиянието си върху друго изкуство, такова е и намерението в изкуството на Дюшан. Но историческата връзка с това събитие се разкрива и по още един начин. Аналитичната пропозиция е възможността за съждение априори. Настояването на Дюшан в неговото творчество е за изкуство, което служи на мисълта. Тази функция, поставена като намек в началото на века, при Косут се превръща в самата същност на произведението като аналитична пропозиция.

Значението, като разкриващо се чрез употребата, е възможно за анализ и в теорията на Данто, но не в този изцяло аналитичен контекст. Една и съща медия, една и съща форма или обект в изкуството биха могли да означават различни идеи на артистите в изкуството, но според въплътения в тях смисъл. Идеята за безкрайността на концептуалното мислене в полето на изкуството<sup>40</sup> напомня на идеята за ментално слово или ментална пропозиция, които са надезикови явления, дори предхождащи го. Езикът на изкуството не е граница на концептуалното мислене в полето на изкуството, а негова дефиниция за Данто, негова трансисторическа същност, която е винаги на навсякъде една и съща. Исторически контекст, маркиращ това явление на изкуството подобно като при Косут, съществува, но той е поставен върху една философия на историята, анализираща истината на изкуството през движението към самото себе си.

---

<sup>39</sup> Ibid., p. 18.

<sup>40</sup> Danto, A., What Art Is., p. 123.

За Данто произведението като част от значимото изкуство разгръща своята истина в историята, като по този начин то определя нейната същност и завършеност.<sup>41</sup> Така историята е написана от разкриването на знанието на произведението за самото себе си, на своята вътрешна истина, като това обуславя и характера на историята като наратив за истината на това изкуство. Основата на това схващане за историчност се обляга върху теорията на Хегел за познанието на духа, разкриващо се в световната история.

Теорията за това феноменологично движение, достигащо до идеята за един завършек, за край на движението в точката на неговото начало, се развива в цялостната философия на Хегел за битието и познанието. Една от основните точки, на които тази идея се опира, е Хегеловото схващане за противоречие във философията. Това е именно и целта на философията като наука според Хегел – примирение на привидното противоречие. По този начин и разбирането за истина в контекста на едно привидно противоречие е разбиране за идея, която е много по-различна от идеята и концепцията за истина в която и да е друга философска теория. А именно идеята за тази *истина*, като разкриваща се в световната история, е това, което обуславя цикличното движение на самоопознаващия се дух.

Истината за Хегел е „цялото. А цялото е само същността, която се завършва чрез своето развитие“<sup>42</sup>. Защото същността на битието в хегелианския смисъл е идея, божествен дух, битието е процес като движение на едно възстановяващото се единство, поставило себе си като предмет на своята мисъл. „Истинното е ставането на самото себе си, кръгът, който предоставя своя край като своя цел и има този край за свое начало и е действителен само чрез осъществяването и чрез своя край“<sup>43</sup>. По този начин характерът на движението на субстанцията, което тя извършва в рефлексията на самата себе си, определя характера на това, което е истинно във феноменологично обясненото битие.

---

<sup>41</sup> Ibid., p. 23.

<sup>42</sup> Хегел, Г. В. Ф., Феноменология на духа, С., 2011, с. 101.

<sup>43</sup> Пак там, с. 101.

Историята на това битие, като произлизащо от духа, е наративът за разкриването на познанието като истината за самото себе си. И по подобен начин за Хегел произведенията на изкуството като отново произлезли и породени от този дух сами са от духовно естество, като така те притежават разкриващата се истина на божествения дух. „Защото в изкуството имаме пред себе си не една само приятна или полезна играчка, а освобождаването на духа от съдържанието и формите на крайния свят, присъствието и примирението на абсолютното в сетивното и проявяващото се, едно разгръщане на истината, което не се изчерпва като естествена история, а се разкрива в световната история.“<sup>44</sup> И като част от тази самоопознаваща се идея изкуството е и част от този цикъл на историята, завършващ в своето начало. „Движението, в което духът се стреми да разкрие формата на своето знание, е работата, която извършва той, като действителна история.“<sup>45</sup>

В това разбиране за историчност произведението, с което изкуството достига както до знанието за самото себе си, така и до края на своята история като цикъл, завършващ в своето начало, за Данто е инсталацията на Уорхол, представяща кутиите перилен препарат Брило. Произведението на Уорхол е точна имитация, подражание на действителните опаковки на прах за пране Брило от комерсиалния пазар, чиито дизайн е създаден от американския художник Дейвид Харви. Така, ако изкуството, разбрано чрез своята външна проява като подражание на действителността, се превърне в самата действителност, духът достига до знанието за себе си. Върху тази постановка за подражанието по линията изкуство – действителност Данто успява да постави и точния исторически момент и събитие от историята на изкуството, които бележат края на самото изкуство. Годината е 1964, мястото – галерия Стейнбъл, където Уорхол за първи път излага своите кутии Брило като произведение на изкуството.

И по време на своята тридесет и пет годишна работа като художествен критик Данто успява да докаже отново и отново непогрешимостта на този факт, настъпил през 1964 година. Промяната на тази негова гледна точка върху състоянието на

---

<sup>44</sup> Хегел, Г. В. Ф., Естетика., т. 2, с. 778.

<sup>45</sup> Хегел, Г. В. Ф., Феноменология на духа., с. 611.



изкуството настъпва с последния му труд от 2013 година, който излиза за печат няколко месеца преди неговата смърт. В него разликата по отношение на две теоретични отношения е огромна. Плуралистичният характер на изкуството от неговия постисторически период е отменен с едно изречение: „Не всичко може да бъде изкуство“<sup>46</sup>, казва Данто. Това е намек за наличието на определени характеристики на изкуството в произведенията днес, които съставляват значимото изкуство и неговата логика на историята. И, ако тези неизменни характеристики на изкуството могат да бъдат проследени дори и днес, то тогава изкуството не е достигнало до своя край, а този постисторически период за него все още не е настъпил.

Наличието на тези категории по отношение на изкуството е и втората теоретична разлика в неговия анализ, но също така и онази съществена разлика, която показва ново отношение във феноменологичното движение на произведението през неговата история. Защото „Абсолютният дух е [знанието] за нас, който дух е просто настояще в нещата, които изграждат нашия обективен дух.“, казва Данто, „Кутиите на Харви принадлежат към обективния дух на Съединените щати в годините около 1960. Така, както по един начин и тези на Уорхол. Но кутиите на Уорхол, бивайки обективен дух, са абсолютен: те довеждат обективния дух до знанието за себе си. Самосъзнанието е великият атрибут на абсолютния дух; към който Хегел поставя изящното изкуство, философията и религията, където те са главните и единствени моменти“.<sup>47</sup>

Не подобен резултат обаче би бил възможен за анализ при самоопределянето на произведението върху логико – лингвистичната основа на теорията, върху която го поставя Косут. Защото, когато не естетическият критерий, а функцията на изкуството да подлага под въпрос природата на изкуството, е дефиниращият критерий на едно произведение, това довежда до въпроса за самоопределянето на понятията в полето на изкуството. Дефиницията, която Косут поставя на изкуството, е самоопределяща се като понятие. В своята рамка като изкуство произведението е

---

<sup>46</sup> Danto, A., *What Art Is.*, p. 35.

<sup>47</sup> *Ibid*, p. 149.

изкуство и това е дефиниция на цялото изкуство. И тук в различния контекст на неговата теория от Хегеловия резултатът от това самоопределяне на понятията при Косут би следвало да е различен. Самоопределянето на изкуството в логико – лингвистичния контекст на теорията на Косут не довежда до края на това изкуство и все пак произтичащото следствие отново би могло да се разгледа като край, но вече не на самото изкуство, а на една теория пораждаща противоречие.

Проблемът подобно като в теорията на Данто възниква в опита за поставяне на автономна рамка на изкуството. Предметът на една теория, обясняваща това изкуство, би следвало да е самото изкуство, а не предмет от полето на философията като красота или идеал, например. Но, поставено върху тази теоретична основа, изкуството се определя чрез друго изкуство или по друг начин казано – чрез самото себе си. В своята теория Косут не стига само до тук в опита си за извеждане на автономността и самостоятелността на изкуството. За него произведението е самата теория на изкуството, самото негово обяснение, независимо от външни условия за своята валидност. Но освен независимо по този начин изкуството е и самоопределящо се, а теоретичната рамка – противоречива.

В края на своята теория, която извежда едно ново автономно определение на изкуството, последните думи, с които Косут завършва, са следните: „Единственото твърдение на изкуството е за изкуство. Изкуството е дефиницията на изкуството“.<sup>48</sup> Но за разлика от Хегеловия контекст, където движението и самоопознаването на духа довежда до абсолютното знание или до сферата на абсолютния дух, самоопределянето върху логико – лингвистичната основа на теорията на Косут довежда до парадокс. Защото, преведена на формалния език на логиката, дефиницията на Косут, където това, че едно произведение на изкуството е изкуство и това е дефиницията на цялото изкуство, би звучала по следния начин: произведението (или това  $x$ ) съставлява част от множеството на всички произведения (множеството на всички  $x$ ) и определя, дефинира това множество (множеството на всички  $x$ ). А това само по себе си е просто друг контекст, в който

---

<sup>48</sup> Kosuth, J., *Art After Philosophy.*, In: G. Guercio., *Art After Philosophy and After*, Collected Writings, 1966-1990., p. 24., преводът мой.

да се изкаже известният парадокс за множествата, които имат за членове самите себе си.<sup>49</sup>

Корените на този парадокс могат да бъдат открити и много по-назад в историята на философията и математиката. В своя труд, посветен на възникването на тези странни цикли, Хофстатър анализира съществуващия паралел между парадокса за множествата, който Ръсел описва, и този на Епименид, познат още като парадокс на лъжеца. „Епименид бил жител на Крит, който изказал едно безсмъртно изречение: „Всички критяни са лъжци““,<sup>50</sup> разказва Хофстатър. Паралелът е видим, критянинът Епименид дава определение за множеството от критяни, но самото определение не е нито истина, нито заблуда, то е онова противоречие в логиката и математиката, което отказва да се подчини на самата логика и математика, то е едновременно две крайни опозиции.

В началото на миналия век идеята на Ръсел и Уайтхед за математика, която е изцяло изведена от логиката, е новаторска и различна за схващане, подобно на идеята за съществуването на различни видове геометрия, чрез които би могло да се опише физическото пространство. Но след дълго обсъждане, основното мнение на математиците постулира, че, доколкото тяхната обяснителна сила като нови системи е чиста от противоречия, нищо не следва да спира паралелното им съществуване с други теории на математиката. Такова е и мнението на Косут по това отношение, за когото „няма смисъл“<sup>51</sup> да се питаме коя от различните геометрии, които познаваме, е невярна и коя вярна. Доколкото всички те са свободни от противоречия, всички те са верни“.<sup>52</sup> Не е подобно обаче това отношение в неговата теория на изкуството. Произведението не би могло да бъде изкуство, което е изкуство и по този начин дефиницията на цялото изкуство, не и по начина, по който то определя цялостната

---

<sup>49</sup> Whitehead, A. N., Bertrand Russell. Principia Mathematica., Vol. 1, p. 39.

<sup>50</sup> Хофстатър, Д., Гьодел, Ешер, Бах, Една гирлянда към безкрайността., с. 82.

<sup>51</sup> В този цитат понятието *смисъл* е употребено в по-широко значение от поставеното му в Приложение II Речник на използваните термини.

<sup>52</sup> Kosuth, J., Art After Philosophy., In: G. Guercio., Art After Philosophy and After, Collected Writings, 1966-1990., p. 24., преводът мой.

дефиниция на изкуството, дори и в историческите и концептуални граници, които Косут ѝ поставя.

Проблемът с формално неразрешимите твърдения по подобие на парадокса, който Ръсел описва, се корени в разбирането за противоречивост. Вероятно математическата логика не успява да задоволи изискването за непротиворечивост, защото самото то е формално недоказуемо. На природата на противоречието вероятно предстои да бъде даден отговор. Точно това е целта на философията според Хегел. И, ако съществува изобщо нещо общо в неговото философско схващане с философските възгледи на Витгенщайн, това е именно въпросът за противоречието. „Гражданското място на противоречието или неговото място в граждански свят: Това е философският проблем“<sup>53</sup>, за вече късния Витгенщайн.

Но, разбира се, отговорите не биха могли да дойдат от полето на теорията на изкуството, макар и последствията от този тип противоречие да се намират и там. Теорията на Данто и тази на Косут са онези теории на изкуството, които са събирателната точка, водеща до всички тези въпроси в изкуството, науката, философията, математиката. И именно в този контекст се разкрива значимостта на теорията, на идеята за изкуството, които Косут представя. За него производението от миналия период на историята не довежда до цикличното завръщане към въпроса за същността на изкуството. До това довежда производението от XX век, защото неговата функция е да поставя под въпрос същността на изкуството. И точно до това води следствието само по себе си от противоречието в теорията на Косут, до завръщането отново към въпроса за същността на изкуството.

С този анализ настоящето изследване не претендира за изчерпателност по една от значимите теми в изкуството на XX век, която може да бъде погледната от много и различни гледни точки. Не претендира дори за изчерпателност в контекста на аналитичната теория в полето на изкуството, която намира своите приложения в трудове на множество автори от този период. Претенцията е единствено в поставените цел и задачи за анализ в контекста на избраните две теории. И именно

---

<sup>53</sup> Витгенщайн, Л., Философски изследвания, § 125.

избраната методология показва нова гледна точка към познанието, смисъла, мисълта от XX век, която неизбежно се имплицира в теорията и практиката на изкуството. Но именно на въпроса за мисълта, познанието и езика отговор вероятно предстои да бъде даден. Защото, ако в действителност обяснението на Августин на феномена при научаването на естествен език от детето, който е вход към човешкото познание, е несъстоятелно, както го нарича Витгенщайн, то той самият не дава обяснение на този феномен в своите трудове върху философията на езика. Съществува едно древно източно поверие, което гласи, че „Мрежата ни служи да ловим риба. Когато уловим рибата, захвърляме мрежата. Думите ни служат, за да пренесат смисъла. Разбрали смисъла, ние забравяме думите.“<sup>54</sup> Да можех да намеря някой, който е забравил думите, за да си поговоря с него, казва Джуандзъ.

---

<sup>54</sup> Добаров, Х., Рисуване и рисунка., В:- Рисуването образователни и творчески аспекти., С., 2002, с. 61.

## Библиография

Аристотел, Категории

Барт, Р., Реторика на образа., В:- Знеполски, И., Ролан Барт, Въображението на знака., С., 1991

Витгенщайн, Л., Логико – философски трактат

Витгенщайн, Л., Философски изследвания

Гадамер, Х. Г., Истина и метод, Основни черти на една философска херменевтика., С., 2020

Гечев, С., Сюрреализмът – история, теория, практика, влияния., В:- Френски поети, сюрреалисти., С., 1997

Добаров, Х., Рисуване и рисунка., В:- Рисуването образователни и творчески аспекти., С., 2002

Еко, У., Семиотика и философия на езика., С., 1993

Томов, Е., Дълбокопечатни гравюри., С., 1974

Хегел, Г. В. Ф., Естетика., т. 2, С., 2004

Хегел, Г. В. Ф., Феноменология на духа, С., 2011

Хофстатър, Д., Гьодел, Ешер, Бах, Една гирлянда към безкрайността., С., 2011

Ball, H. Dada Manifesto., In: Battich, L., Dada Manifesto

Cage, J., Lecture on Nothing., In: Jury, D., About Face, Reviving the rules of typography., London, 2002

Goodman, N., Languages of Art, An Approach to a Theory of Symbols., New York, 1968

Greenberg, C., Avant-Garde and Kitsch., In: Greenberg. C., Art and Culture, Critical essays., Boston, 1984

Kosuth, J., Art After Philosophy., In: G. Guercio., Art After Philosophy and After, Collected Writings, 1966-1990., London, 1991

McLuhan, M., Understanding Media, The extensions of man., Canada, 1964

Saussure, F., Course in General Linguistics, New York, 1959

Whitehead, A. N., Bertrand Russell. Principia Mathematica., Vol. 1, Cambridge, 1910