

ДЕДУКЦИЯ НА КАТЕГОРИИТЕ В ЕДНА ДЕФИНИЦИЯ ЗА ИЗКУСТВО

Доц. д-р Иван Колев

Софийски университет „Св. Климент Охридски“

Резюме. В съвременната литература най-авторитетна относно дефинирането на изкуството се явява институционалната теория, възникнала като отговор на радикализациите в модерното изкуство, свързани с ready-made, попарта, концептуализма и други течения. В познатите версии на институционалната теория участниците в т.нар. artworld (термин на Артър Данто) се изброяват „рапсодично“, ако използваме известния израз на Кант. В този контекст статията е опит за „дедукция на категориите“, с които се дефинира изкуството, използвайки категоризиращите позиции на участниците в този artworld. За обосноваване на подхода и за да бъде свързана проблематиката с традиционни философски проблеми, е направен кратък преглед на „учението за категориите“ (Kategorienlehre).

Ключови думи: изкуство; категории; дедукция; институционална теория

Въведение

Днес институционалната теория за изкуството се свързва най-вече с Джордж Дики (Defining Art 1969). В неговата версия „произведението на изкуството е артефакт, който е кандидат за оценка от страна на artworld“ (1969). Към участниците в този artworld обикновено се причисляват критици, теоретици, куратори. Тициана Андина справедливо отбелязва, че белезите на артсвeta не са строги и поради това и други институции могат да попаднат под това определение (Andina 2013, p. 50), но строго изброяване на участниците и ефектът от тяхното участие по отношение на дефиницията не се срещат.

За да изясним по-внимателно контурите на света на изкуството, ще подходим по феноменологичен път. Ще опитаме да видим как се конструира смисълът на този свят. За целта ще си помогнем с дефиницията на феномен, позната ни от *Битие и време* на Мартин Хайдегер. В §7 Хайдегер определя феномена като „самоявяващото се“ (*das-Sich-an-ihm-selbst-zeigende, das Offenbare*) (Heidegger 1927, p. 38), а феноменологията като метод, който дава достъп до това „самоявяване“. Логично е да приемем, че всеки от участниците в света на изкуството участва в него именно като „приносител на смисъл“. За целта

трябва първо да опишем фигурите, които участват в художествения свят. Тук можем да припомним едно позабравено, но много солидно изследване на историка на изкуството Paul Frankl (1878 – 1962), който днес е известен най-вече като голям познавач на готиката, но в ранните си години е бил най-изтъкнатият студент на знаменития Heinrich Wölflin. В своето монументално произведение *Das System der Kunstwissenschaft* (1938) Frankl представя оригинална система на история на изкуството, основана върху идеята за една „ноология на смисъла“ (Frankl 1998, pp. 840 – 856). В раздела *Психология на възприемане на изкуството* (*Die Psychologie der Kunstempfängliche*) Paul Frankl разглежда единадесет фигури, които в своята цялост образуват „художествената публика“ (*Kunstpublikum*): Любител на изкуството (*Kunstlieberhaber*), Поръчител (*Besteller*), Меценат (*Mäzen*), Колекционер (*Sammler*), Търговец на изкуство (*Kunsthändler*), Познавач (*Kenner*), Хранител на художествено наследство (*Kunsterbe*), Ръководител в сферата на художествената култура (*Kunstpolitiker*), Художествен критик (*Kunstkritiker*), Учител по изкуство (*Kunstpädagogen*) и Историк на изкуството (*Kunstwissenschaftler*).

Учението за категориите

Преди да пристъпим обаче към извличането на категории от позициите на фигурите, ще направим разглеждане на самия проблем за категориите, така както той присъства в историята на философската мисъл.

Предвестие на темата за категориите може да открием още в опитите на Сократ да дефинира понятия по време на майевтичното събеседване с представители на „категориалните региони“ – политик, занаятчия, поет. Майевтиката на Сократ предполага нещо, което бихме нарекли „трансценденталност в субективността“, която може да бъде експлицирана и артикулирана само интересубективно чрез диалог. При Платон разработката на тематиката е представена най-експлицитно в диалога *Софист* (254D – 257A). Платон първо заявява, че има съгласие относно това, че Големите родове (*meginta gene*) са три – Битие (*on auto*), Покой (*stasys*) и Движение (*kinesis*), но понеже последните две не могат да се смесват, за изясняване на съотношенията трябва да се добавят Същото (*tauton*) и Другото (*allo* – другото изобщо, *heteron* – конкретно друго). Без тези пет рода не можем да мислим и дори да говорим. Те се явяват трансцендентни първообрази (ейдоси, форми) за нашето мислене и говорене, но в същото време и трансцендентални условия за него. Според Паул Наторп в този диалог Платон показва, че категориите са „висши условия за свързване“ (Natorp 1921).

Очертаната от Платон топка за първите определения се разгръща при Аристотел в специален трактат – *Категории*, който се превръща в исторически най-влиятелното съчинение по тази тема. В *Критика на чистия разум* Кант специално критикува Аристотел, че не е посочил принципа, чрез който е стиг-

нал до списъка с десетте категории. Затова Кант смята, че Аристотел ни дава само „рапсодия“ от категории, а не система от категории (Kant 1998, p. 213). Наистина, Аристотел не обяснява откъде произлизат или на какво се основават тези категории и защо броят им е точно десет. Списъкът наброява десет категории на две места в неговите съчинения – в *Категории* (1b, pp. 26 – 28) и *Топика* (I, 9), като там те се изброяват така: субстанция (*ousia*), количество (*posotês*), качество (*poiotês*), отношение (*pros ti*), къде (*pou*), кога (*pote*), положение (*kheistai*), имам (*ekhein*), действие (*poiein*) и привързаност (*paskhein*). Аристотел говори за категориите като „онова, което се приписва без свързване“. Следователно категориите се мислят като примитивни относно свързването (създението). В античната теория отделните думи не се признават за изказване, докато съвременната граматика приема и еднословните изрази за изказвания. Според прочутото място от *Метафизика* „за битието (*to on*) се говори по различни начини“ и следователно в различен смисъл. В тези различни начини можем да открием неексплицирани подгрупи – в едната група се предицира субстанцията (*ousia*), а в другата група са предикациите на нейните модификации (останалите девет предиката). Можем да изразим изложеното така: битието има регистър от значения, в чиято артикулация участват категориите (*Метафизика*, V, 7). Категории са само онези значения от регистъра, които се отнасят до битието „без комбиниране“ (1b24 – 2a5). За Аристотел категориите са предикати, които изразяват най-общите разграничими и нередуцируеми смисли на битието.

Съвременното канонично място на *Категории* съвсем не е установено непосредствено и безпроблемно. Най-трудното препятствие пред канонизацията на текста е съпротивата от страна на „неоплатоническия платонизъм“ в лицето на Плотин. В първите три глави от шестата Енеада Плотин критикува доста темпераментно категоризациите както на Аристотел, така и на стоиците (*Енеада*, VI, 1 – 3). Най-същественият аргумент на Плотин се свежда до това, че категоризацията на Аристотел не отчита мястото и значението на формите и родовете. Според Плотин едни и същи категории не могат да имат едно и също значение за интелигибилното и сетивното.

Много важно значение за съдбата на трактата *Категории* имат късноантичните коментари. За промяна на негативното отношение към трактата в неоплатинизма има особен принос Дексип (IV в.н.е.). От неговия текст се вижда, че при него много от проблемите са особено ясно представени, защото авторът внимателно е проучил по-ранните критики. В началото на коментара, написан в жанра диалог, Дексип ни напомня, че на гръцки език думата „категория“ означава „съдебно обвинение“, а нейната противоположност е думата „оправдание“ (апология) (Dexippus 1990, p. 6, 1 – 5). Категориите са общи имена (родове и видове), които се приписват на едно или друго съществуващо като негови характеристики (предикати). Противоположен е случаят с небитието.

тието, което не попада под никаква категория (Dexippus 1990, р. 13, 15 – 20). Друг важен въпрос, свързан със списъка на категориите, е къде минава границата между отделните категории. Според тълкуването на Дексип „разликата е в качеството, което е съществено (*ousiôdes*) и конституира субстанцията (*ousia*)“ (Dexippus 1990, р. 49, 10– 12).

Коментарът и позицията на Дексип оказват решаващо влияние върху Порфирий (233 – 301), който написва три коментара към „Категории“, от които два са запазени – *Isagoge* и *Коментар към „Категории“ на Аристотел във въпроси и отговори*. Според Порфирий Аристотел наименова своя трактат *За категориите*, а не *За родовете и видовете*, защото за Аристотел категориите са думи (*phone*), а не реалности (*pragmata*). С оглед на критиките на Плотин Порфирий дипломатично приема становището, че *Категории* са трактат по логика, а не по метафизика и затова в него не се засягат темите за „висшите родове“. По тази причина на *Категории* трябва да се гледа като на логическа пропедевтика. По този начин Дексип парира метафизичните претенции към трактата и чрез това намалява напрежението в кръга на неоплатониците по отношение на трактата. Тази логическа легитимация става авторитетна и два века и половина по-късно Боеций признава, че „всеки, който се занимава с логика, започва с *Категории* на Аристотел“.

Друг от коментаторите, Амоний (435/445 – 517/526) формулира десет предварителни въпроса (*Prolegomena*), които имат значението на въпроси, бележещи етапите на приближаване към текста: 1) Откъде произлизат имената на философските школи? 2) Какви са частите в корпуса на съчиненията на Аристотел? 3) Откъде трябва да се започне изучаването на Аристотел? 4) С какво философията на Аристотел е полезна за нас? 5) Какво може да ни ръководи в нейното изучаване? 6) Как трябва да се подготви един слушател за философски лекции? 7) Каква е формата на представянето в тези лекции? 8) Защо философът е неясен? 9) Колко и какви предварителни условия има при изучаването на съчиненията на Аристотел? 10) Какъв трябва да бъде коментаторът на съчиненията на Аристотел? (Ammonius 1991, р. 9). Амоний приема, че категориите имат три аспекта: 1) израз (*phone*); 2) понятие; 3) обект. По отношение критиката на Плотин той отговаря, че трактатът е за ученици в по-ранен етап на обучение и затова не засяга основните метафизични теми, а се отнася до нещата, които възприемаме със сетивата. Амоний подкрепя и развива позицията, заета от Порфирий, според когото по същество има хармония между Платон и Аристотел, а не несъвместимост и конфликт.

Чрез легитимацията на коментаторите трактатът *Категории* достига до Кант и той го цитира в *Критика на чистия разум*. За да компенсира недостатъците (рапсодичността) в „списъка на Аристотел“, Кант в *Критика на чистия разум* си поставя задачата да направи „дедукция на категориите“. Кант използва термина „дедукция“ в смисъл на „доказване на правотата“, както

терминът „дедукция“ се използва в правото. В речника на Кант категориите са вид понятия, които са чисти (не емпирични) и първоначални (не производни). Според Кант категориите са в основата на нашето мислене и благодарение на тях извършваме „синтез на многообразното“. Във всяко съждение ние осъществяваме връзка между субект и предикат. За да свържем едното с другото, ни е необходима точка на единство. Тази точка на единство, необходима за всяко съждение, е единството на трансценденталната аперцепция, която се явява като трансцендентално условие за всяко съждение. Когато насочваме вниманието си към някаква „множественост в един наглед (*Anschauung*)“, ние подчиняваме тази множественост на единството на трансценденталната аперцепция. Категориите са именно производни от „функциите на съждението“ (Kant B:143). Всяка интуиция стои под условието на една категория. Кант я определя като „по необходимост подчинена на категориите“.

Трансценденталната дедукция на категориите показва „как субективното състояние на мисленето трябва да има обективна валидност“ (Kant, B:122). Но как категорията, като чисто понятие, може да се приложи към явления, които винаги са сетивни? Как могат да се свържат два толкова разнородни елемента на нашето познание? Отговорът на Кант се крие в учението за „схематизма на чистите понятия на разсъдъка (*Verstand*)“ (Кант A137/B176). Понятието, което посредничи между интелектуалното и сетивното, е „трансценденталната схема“ (Kant, A138/B177), а схемата е продукт на способността за въображение (Кант A140/B180). Когато мислим или възприемаме един триъгълник, схемата е продукт на априорното продуктивно въображение, а образът е продукт на емпиричното продуктивно въображение. Самите схеми са „априорни определения на времето“ и това е едно от най-оригиналните философски открития на Кант.

Скоро след епохата на Кант при Адолф Тренделенбург (1802 – 1872) срещаме първо голямо изследване върху историята на ученията за категориите (*Geschichte der Kategorienlehre*, 1846). Тренделенбург смята, че категориите на Аристотел произлизат от частите на речта. Според Тренделенбург съответствията са: „субстанция“/„субект“, „качество“/„неколичествено прилагателно“, „количество“/„количествено прилагателно“, „отношение“/„съпоставително“, „действие“/„активен глагол“, „страст“/„пасивен глагол“, „да бъдеш в положение“/„преходен глагол“, „да имаш“/„перфектно време“, „място“/„локативно наречие“ и „време“/„време“ (Trendelenburg 1846, pp. 1 – 33, Baumer 1993, p. 353). Според Тренделенбург модерният опит на Хегел да покаже „саморазвитието на мисълта“, не е чист, защото използва „тихомълком“ нагледни (1846, p. 361) и допускането на „чисто безобразно мислене“ е неоснователно. Тренделенбург настоява да се прави разлика между „реални категории“ (субстанция, количество) и „модални категории“. Според него в трактата си Аристотел е посочил само реални категории. Тезата за допускане на категориална

разнородност я срещнахме още при Плотин, но се повтаря и при философи след Тренделенбург – напр. при Николай Хартман. Като алтернатива на Кант и на Хегел самият Тренделенбург защитава идеята за *конструктивното движение* (die constructive Bewegung) като основа, от която могат да бъдат извлечени категориите. Според него това е резонно, защото само *движението* е общо между вътрешния и външния свят и само движението обединява природното и духовното (Trendelenburg 1846, p. 365). Конструктивното движение е духовна дейност и при нея чистото мислене не е безобразно, а е „принцип на всеки наглед“ (Trendelenburg 1846, p. 366). Затова този подход няма нужда от посредничеството на „схематизъм на категориите“. От конструктивното движение се извеждат категориите *причина* и *следствие*, *пространство* и *време*, *фигура* и *число*, *количество*, *единично* и *множествено*, *вещ* („успокоено движение“), *качество* и т.н.

Връзката между наглед и категории е разгледана оригинално също при Хусерл в неговите *Логически изследвания*, и по-специално в част VI, която, симптоматично, е била любимата на Мартин Хайдегер. Хусерл разглежда категориите като критерий за смислено и безсмислено – категориите служат за установяване „границата на смисъла“. Категориите и законите, които управляват тяхната връзка, съставляват обща основа на логиката и езика. Така, за разлика от Аристотел, при Хусерл категориите са обвързващи относно смислеността на изречението. В потока на съзнанието възприятието „плува“ от зона към зона. Ако обаче елемент от този поток стане фокус на нашето внимание, тогава потокът се структурира (категориална „кристализация“) в отношение преден план / заден план. Това структуриране е *категориална артикулация* на нашето възприятие. При прехода към категориален наглед ние „спираме“ потока на възприятието, защото отношението *цяло/част* не е последователно, а едновременно, структурно. Хусерл прокарва разликата сетивно/категориално по отношение на цял спектър от понятия: наглед, обект, абстракция, като всяко от тях може да бъде характеризирano като сетивно или категориално. Например във възприятието една къща е сетивно понятие, обаче в същото това възприятие *единство*, *множество* и *отношение* са категориални понятия (Husserl 1984, p. 711).

Може би най-богатата тематизация на проблема за категориите можем да срещнем при Николай Хартман (1882 – 1950). В книгата си *Aufbau der realen Welt. Grundriss der allgemeinen Kategorienlehre*. (1940) (цит. по-нататък по третото издание от 1964 г. като *Aufbau*), която е трета част на неговата систематична онтология (първата е *Zur Grundlegung der Ontologie*, 1835, а втората е *Möglichkeit und Wirklichkeit*, 1938), от своя по-късен период Хартман разработва усилено „учение за категориите“. Хартман се придържа към онтологично разбиране за категориите. Според него категориите не съвпадат с понятията, защото съдържат ирационален, метафизичен аспект (вж. Poli

2011). Категориите са надпонятийни и са независими от понятията подобно на независимостта на природните закони от знанието ни за тях. Категориите не са нито понятия, нито идеални същности, нито форми. Категориите нито са реални, нито идеални. Те са индиферентни относно делението „начин на битие“. Понятията могат да бъдат уточнявани и прецизирани, докато категориите са неизменни. Пълната таксономия на категориите не ни е дадена, така както не можем да твърдим, че знаем всички природни закони. Категориите не се създават от съзнанието, а те се откриват от съзнанието. Категориите са „ви-сши систематични принципи“ (Kleinere Schriften, III: 39). Всяка категория е както първоначална, така и зависима от останалите (Kleinere Schriften, III: 47).

Категориите не са идеални същности, макар да са близки до същностите, защото и двете са нещо общо и не съществуват във времето. Категориите не изчерпват реалното. Те са нещо общо и определящо. Характерът им на определящи ги прави *принципи*. Принципите нямат „битие в себе си“, а се отнасят до друго, до конкретното (*concretum*). Конкретното има битие във всяка от двете сфери – реалната и идеалната. Пълното определяне на конкретното означава пълна категориална определеност на конкретното, в което Хартман следва Хегел. Отношението принцип – конкретно не съвпада с общо – индивидуално. Принципите определят конкретното, но не като причина, основание или цел, а като част от него. Категориите не са „онова, което се казва поотделно“ (Аристотел), а зависят от отношенията помежду си (аналогично на систематиката при Хегел). Затова според Хартман една отделна категория е просто едно „нищо“ извън отношенията си с другите категории, при което „системата на категориите има примат спрямо отделната категория“ (Kleinere Schriften, III: 46).

От направения кратък преглед на *Kategorenlehre* се вижда, че преимущественото разбиране за категориите е онтологично, което приемаме и ние. Затова техният списък, дедукция и определеност са решаващи за съответната обща или регионална онтология.

Дедукция на категориите в дефиницията на изкуството

За целите на нашето изследване ще транспонираме учението за категориите в дедукция на художествените категории от перспективите на фигурите в света на изкуството, така както те са исторически конституирани. Ще тълкуваме тяхната позиция, хоризонт и жанр на изразяване като конституираща категориални предикации, чрез които се дефинира изкуството.

Автор. Онтологично първата перспектива е тази на автора. Авторската специфика на изкуството е безусловна и не може да бъде релативирана както от произведенията с неизвестен автор, така и тези с колективен автор (филм) или в случаите, когато авторът сам цели анонимност (Банкси) или е напълно безименен и неизвестен. Позицията автор не само дефинира изкуството като

„артефакт“, но и като „артефакт с интенционалност“, което го различава от случайното и от техническите артефакти. В третата *Критика* Кант дефинира творбата чрез три разлики – спрямо природата, занаята и науката (*Критика на способността за съждение*, § 43). Творбата се различава от природата, понеже е произведена чрез *свобода*. Различава се от продукта на занаятите, защото *не е полезен предмет* (инструмент). А от науката се различава, защото е произведение от *умение* на природен талант, а не произлиза от знание – така както начертаният правоъгълен триъгълник е точно копие на идеята за правоъгълен триъгълник.

Зрител. За разлика от природното явление, което е „реално битие-в-себе си“, и от единицата като математическата същност, която е „идеално-битие-в-себе си“, произведението на изкуството е винаги „за-някого“, то е „битие-за-възприятие“ (за комуникативния момент вж. Pantev 2020a). Рецепиентът е художествено отбелязан. За разлика от природния къс пентелийски мрамор, което е „в-себе си“, Партемонът е битие-за-зрител, което специално е подчертано чрез оптичните корекции, които „деформират“ геометричната правилност с оглед на зрителското възприятие. Аналогично картината е с хоризонт, съвпадащ с хоризонта на очите, поемата има заглавие, статуята – пиедестал, симфонията – въвеждаща диригентска пауза. Всички тези „знаци за художественост“ са не само адресирани към зрителя, но и посочват мястото на реципиента.

Меценат. Посоченото от Кант разграничение между произведението на изкуството и произведението на занаятите има аналогия в неговата етика с разграничението – достойнство и цена. Произведението на изкуството има самоценност, която се засвидетелства и от това, че често неговата „поява“ се дължи не на пазара, а на подкрепата от меценат. Меценатството е жест, който показва, че произведението на изкуството не е хомогенно на пазара и не е естествена част от него. Творбата „надвишава“ както функционалните резултати на професията като рутинна дейност, така и детерминацията от пазарното търсене. „Професия автор“ е оксиморон.

Колекционер. Казано отново в духа на Кант, произведението на изкуството е вещ, свободна спрямо природните процеси. Един от аспектите на тази свобода е стремежът на „художествената воля“ (понятие на Алоис Ригъл) творбата да бъде предпазена от влиянието на природата и историята и запазена за зрителя. За творбата като художествено битие важи метафизичната максима на Спиноза „всяко съществуващо се стреми да постоянства в своето битие“. Това различава творбата от другите „наличности“ (Хайдегер), което са употребими, следователно похабими и заменими. Фигурата, която олицетворява момента „съхраненост“ във феноменното битие на изкуството, е колекционерът – индивидуален или институционален. Колекционерът „изтръгва нещата от техните първични връзки“ (Бенямин) и като ги предпазва от природни и ис-

торически влияния, ги запазва в един друг ред, който е освободен от първичния контекст. Колекционерът може да бъде наречен „автор от втори ред“. Със своя вкус той създава „художествена метапредметност“ – ред, в който начало, последователността и целостта са изцяло *произведение* на колекционера.

Куратор. В колекцията могат да бъдат различени два модуса. Единият е музейният, в който водещ е елементът на битийната изолация, статика, неизменност. Вторият модус е динамичен, събитиеен, интенционален – колекцията като *експозиция* е „битие-за-другите“ (за аспекта „другост“ вж. Pantev 2020b). Колекционерът събира, а кураторът показва. Благодарение на него колекцията от битие-в-себе се превръща в битие-за-нас. Колекцията „сама по себе си“ има само един зрител – колекционера като неин „автор“. Като притежател, той има към нея „абсолютна гледна точка“, т.е. така както тя е „в себе си“. Кураторът обаче ориентира колекцията към зрителя и следователно „включва в нея“ *присъствието* на другите, *последователността* в наблюдението, неговия ритъм и „каденцата“ на ретроспективния поглед и реминисценция след края на разглеждането.

Познавач. Търговецът, колекционерът и кураторът имат нужда от фигура, която да удостовери *автентичността* на творбата. Задачата за потвърждението на автентичността се появява с възникването на пазара на творби на изкуството, когато се разпада непосредствеността на отношението поръчител – автор и ценителят на изкуството среща творбата като изолиран предмет в полето на пазара на изкуство. През 1666 г. Андре Филибиен (1619 – 1895) в съчинението си *Entretiens sur les vies et sur les ouvrages des plus excellents peintres anciens et modernes* пръв дефинира трите главни въпроса, от отговора на които зависи преценката за автентичността на творбата: 1) Кой е авторът? 2) Автентична ли е творбата? 3) Каква е нейната ценност? Познавачеството придобива строгост благодарение на Джовани Морели, който измисля оригинален метод, наречен от него „експериментален“ (Morelli). Според Морели всеки художник отрано формира модел, по който рисува второстепенни елементи на човешката фигура, и тези елементи не зависят както от етапа на неговата творческа биография, така и от изобразеното лице. Най-характерни според Морели са начините, по които художниците рисуват ухото и пръстите. *Opus magnum* за познавача и *автентичността* е съставянето на *catalogue raisonné*. Задачите на жанра, утвърдени с развитието на този жанр през XIX в., са няколко: 1) да бъдат представени всички произведения на един автор; 2) да се посочат всички притежатели на всяка творба, което е решаващо за сигурна атрибуция; 3) да се опишат физическите качества на произведенията; 4) да се опишат художествените качества на всяка творба.

Критик. Когато се преценява *ново произведение*, тогава между творбата и зрителя застава фигурата на критика. Тази фигура възниква благодарение на отварянето на художествените салони за непрофесионална публика (XVI – XVII в.) Жанрът „художествена критика“ е подпомогнат от появата

през XVII и XVIII в. на периодиката – *La Gazette* (1631), *Mercure de France* (1672), *Tatler* (1701), *The Spectator* (1711), чрез която кратки разсъждения за изкуството, отзиви за изложби и анализи на отделни произведения имат за цел да достигнат не до художника и учения, а до любителите на изкуство и най-широката публика. Затова жанрът на тази перспектива съчетава описание, анализ и задължително оценка за *новост* (Novum по Хартман).

Историк. Ако „познавачът е лаконичен историк“ (Ервин Панофски), тогава историкът е разточителен познавач. Историята на изкуството е един вид колекция, която обаче се подрежда не с оглед на личен вкус, а съобразно концепция за „изкуството в неговата история“. Критикът оценява новото, историкът – значимото. Критикът поема риск пръв да оцени, историкът поема риск да оцени запазеното от традицията. Фигурата на историка на изкуството получава самостоятелност, когато от сведения за материали и технологии (Плиний Стари, *Естествена история*, том. 33, Ченино Ченини, *Книга за изкуството*), автобиография (Гиберти, втората част от неговите *Коментари*) или поредица от биографии (Джорджо Вазари, *Животът на най-изтъкнатите архитекти, скулптори и художници*) в една естествена история биографии на автори се достигне до „биография на понятия“, т.е. история на *стиловете*. С Йохан Йонахим Винкелман и неговата *История на изкуството на древността* (1764) се появява история на изкуството в съвременното разбиране.

Типолог. Сходното между биографа и историка е придържането към необратима времева последователност. Обаче творбите и авторите могат не само да илюстрират стилове, но и да се разполагат заедно в цялости, за които е определяща не времевата последователност на стиловете, а „типът“. Примери за такива типологични групирания са категоризациите „наивно и сантиментално“ (Шилер), „органично и геометрично“ (Ворингер), „класическо и бароково“ (Хайнрих Вьолфлин).

Теоретик. Типологът е надисторичен, а теоретикът – аисторичен. Типологът се стреми да надхвърли делението на исторически епохи, а теоретикът се абстрахира от него. Може да се запитаме какво е общото в структурата на класическите книги по теория на изкуството. Ако направим сравнение, ще се уверим, че при много от тях може да установим сходство с *Елементи* на Евклид (323 – 283). Евклид започва с определения на първоелементите (точка, линия, повърхност, фигура), в останалите шест книги не изследва техните съотношения. Не е трудно да се открие същият подход при трактатите за изкуство (Аристотел – *Поетика*, Аристоксен – *Елементи на хармонията*, Витрувий – *За архитектурата*). Перспективата на теоретика е тази, в която са видими първоелементите, от които е съставена структурата на художественото произведение.

Естетик. Просвещението е епохата, в която се диференцират най-много от изброените перспективи и фигури. Но със сигурност най-важното от тези

събития е раждането на естетиката през 1750 г. благодарение на едноименната книга (*Aesthetica*) на Александър Баумгартен. Преди това в 1735 г. в последните два параграфа (CXVI – CXVII) на магистърската си теза (*Meditationes Philosophicae De Nonnullis Ad Poema Pertinentibus*) Баумгартен въвежда термина *естетика* чрез темата за „сетивното познание“, което познание според него е самостоятелно спрямо логическото. Според Баумгартен „естетиката е наука за сетивното познание“, а красотата е „съвършенство на сетивното познание“. Така благодарение на концепцията на Баумгартен, но също под влиянието на други теоретици от „века на вкуса“, сред които Joseph Addison (*The Spectator*, 1711 – 1712), Du Bos (*Réflexions critiques sur la poésie et la peinture*, 1719) и Едмънд Бърк (*Философско изследване относно произхода на нашите идеи за възвишено и красиво*, 1757) се оформя профилът на естетическата перспектива – еманципиращо описание и анализ на възприятието за красивото и неговите модификации и търсене на основанията, поради които *оценяваме* едно явление като красиво.

Метафизик. Къде е мястото на изкуството, ако го разгледаме в хоризонта на целия спектър от съществуващи неща? Отговор на този въпрос трябва да даде *метафизиката на изкуството*. Примери за такива концепции може да видим при Шелинг (*Философия на изкуството*, 1802), Хегел (*Vorlesungen über die Philosophie der Kunst*, 1818) и Хайдегер (*Der Ursprung der Kunstwerkes*, 1935). Тук, за разлика от естетиката, акцентът не е върху възприятието и оценката, а върху съотнасянето на изкуството с другите основни структури, разглеждани от метафизиката. Ако приемем за класическа структурата на метафизиката, представена в *Metaphysica* (1739) на Баумгартен, това означава, че изкуството трябва да бъде съотнесено с четирите големи теми – битие, природа, човек, Бог. В търсене на такава перспектива за Шелинг изкуството е „образ на абсолюта“, за Хегел – „първа форма на абсолютния дух“, а за Хайдегер – „спор между Земята и Света“ („der Streit zwischen Welt und Erde“). Хайдегеровата критика на естетиката и концентрирането върху онтологията на произведението е емблематичен пример за съвременно разглеждане на изкуството чрез големите структури на метафизиката.

Заклучение

Направихме кратко описание на 12-те фигури, формиращи „света на изкуството“ (artworld). Благодарение на смислопринасящата роля на техните позиции чрез съответните смислови перспективи и хоризонти можем да дефинираме изкуството като „феноменално битие, конституирано от категориите: 1) артефакт с интенционалност накъм 2) съзercание, защото този артефакт 3) има ценност, която изисква 4) битийно запазване с оглед 5) експониране с 6) автентичност и критически оценена 7) новост, спрямо 8) художествената история, но и с място в 9) типологична трансисторичност, 10) защото при-

тежава оригинална композиция от елементите, 11) оценима във възприятието чрез художествени категории (красивото и неговите модификации) и 12) разграничимо останалите метафизични структури (природа, инструментални артефакти, знание, вяра)“.

Тази „таблица“ на художествените категории не е „догматично твърда“ нито по отношение на „системата на изкуството“, нито спрямо историята на изкуството. По-скоро списъкът с категориални определения има статут на „семеино подобие“, ако използваме формулата на Лудвиг Витгенщайн, но независимо от тази смекчаваща формула все пак смятаме, че дефиницията има достатъчна „регулативна“ стойност, в смисъла на Кант, относно ориентирането ни в постоянно обновяващия се свят на изкуството.

ЛИТЕРАТУРА

АРИСТОТЕЛ, 2008. Категории. *Съчинения*. Том. 1. Органон. Част. I. Прев. Иван Христов. София: Захарий Стоянов. ISBN 978-954-739-907-5.

REFERENCES

- AMMONIUS, 1991. *On Aristotle Categories*. Transl. by S. Mark Cohen & Gareth Mathews. London/New Delhi/New York/Sidney: Bloomsbury. ISBN 978-0-7156-2253-7.
- ANDINA, T., 2013. *The Philosophy of Art: The Question of Definition*. From Hegel to Post-Dantian Theories. Bloomsbury Academic. ISBN 978-1-1411-4051-7.
- ARISTOTEL, Kategorii. *Sachinenia*. Tom. 1. Organon. Chast. I. Prev. Ivan Hristov. Sofia: Zahariy Stoyanov. ISBN 978-954-739-907-5. [In Bulgarian]
- BAUMER, M., 1993. Chasing Aristotle's Categories Down the Tree of Grammar. *Journal of Philosophical Research*, vol. 18, pp. 341 – 449.
- BAUMGARTEN, A. G., 1735. *Meditationes Philosophicae De Nonnvlis Ad Poema Pertinentibvs*. Halae Magdeburgicae.
- BAUMGARTEN, A. G., 2007. *Ästhetik*. Übersetzt, mit einer Einführung, Anmerkungen, Dagmar Mirbach. Band 1 – 2. Hamburg: Velix Meiner Verlag. ISBN 978-3-7873-1772-1.
- BENJAMIN, W., 1990. The Collector. In: *The Arkades Project*. Harvard: Belknap Press. ISBN 0-674-04326-X.
- DANTO, A., 1964. The Artworld. *The Journal of Philosophy*, vol. 61, no. 19, pp. 571 – 584
- DAVIES, S., 1991. *Definitions of Art*. Ithaca and London: Cornell University Press. ISBN 0-8014-2568-9.

- DEXIPPUS, 1990. *On Aristotle Categories*. Translated by John Dillon. London: Bloomsbury. ISBN 978-0-7156-2242-1.
- DICKIE, G., 1969. Defining Art. *American Philosophical Quarterly*, vol. 6, no. 3, pp. 253 – 256.
- FÉLIBIEN, A., 1666. *Entretiens sur les vies et sur les ouvrages des plus excellents peintres anciens et modernes*. Paris. Chez Pierre le Petit.
- FRANKL, P., 1998. *Das System der Kunstwissenschaft*. Berlin: Gebr. Mann Verlag. ISBN 3-7861-1993-7.
- HARTMANN, N., 1964. *Der Aufbau der realen Welt. Grundriss der allgemeinen Kategorienlehre*. Dritte Auflage. Berlin: Walter de Gruyter & Co.
- HARTMANN, N., Kleinere Schriften, I-III. Berlin: Walter de Gruyter.
- HEIDEGGER, M., 1927. *Sein und Zeit*. Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann.
- HUSSERL, E., 1984. *Logische Untersuchungen*. Bd. 2. New York: Springer. ISBN 978-94-009-6070-1.
- KANT, I., 2000. *Critique of the Power of Judgement*. Cambridge: Cambridge University Press.
- KANT, I., 1998. *Critique of Pure Reason*. Cambridge: Cambridge University Press. ISBN 0-521-35402-1.
- MORELLI, G., 1880. *Die Werke italienischer Meister in den Galerien von München, Dresden und Berlin: Ein kritischer Versuch*. Leipzig: Verlag von E. A. Seemann.
- NATORP, P., 1921. *Platos Ideenlehre. Eine Einführung in den Idealismus*. Leipzig: Felix Meiner.
- PANTEV, B., 2020a. *Husserl's Theory of Communication*. In: *Theory, Culture & Society*, vol. 37, no. 6, pp. 3 – 23.
- PANTEV, B., 2020b. *Universality, spectrality, proximity: the cinematic faces of Europe's other*. Northern Lights. Volume 18.
- PLATO, 1921. *Theaetetus. Sophist*. London: The Loeb Classical Library.
- POLI, R. 2011. Hartman's Theory of Categories: Introductory Remarks// Roberto Poli, Carlo Scognamiglio, Frederik Trambly (Editors). 2011. *The Philosophy of Nicolai Hartmann*. Berlin/Boston: Walter de Gruyter. ISBN 978-3-11-025417-4.
- SCHNELL, A., 2022. *Zeit, Einbildung, Ich. Phänomenologische Interpretation von Kants „Transzendentalen Kategorien-Deduktion“*. Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann. ISBN 1865-7095.
- SIMPLICIUS, 2003. *On Aristotle's „Categories I – 4“*. Transl. Ny Michael Chase. New York: Cornell University Press. ISBN 0-8214-4101-3.
- TRENDELENBURG, A., 1846. *Geschichte der Kategorienlehre. Zwei Abhandlungen*. Berlin: Verlag von G. Berthge.

DEDUCTION OF CATEGORIES IN A DEFINITION OF ART

Abstract. In the contemporary literature, the most authoritative on the definition of art is the institutional theory that emerged as a response to the radicalizations in modern art associated with ready-made, pop art, conceptualism and other movements. In familiar versions of institutional theory, the participants in the so-called “artworld” (Arthur Danto's term) are enumerated “rhapsodically”, to use Kant's famous expression. In this context, the article is an attempt to “deduce the categories” by which art is defined, using the categorizing positions of the participants in this “artworld”. In order to justify the approach and to relate the problematic to traditional philosophical issues, a brief overview of the “doctrine of categories” (Kategorienlehre) is given.

Keywords: art; categories; deduction; institutional theory

✉ **Dr. Ivan Kolev, Assoc. Prof.**
Sofia University „St Kliment Ohridski“
E-mail: ivangkolev@gmail.com