

Психологически подходи в изкуствознанието

Автор: Петер Цанев

19.11.2009

Независимо от големия брой текстове, които съдържат психологическа интерпретация на изкуството, към днешна дата съществуват много малко проучвания, които имат за цел да систематизират и проследят цялостната история на този вид изследвания.

В областта на изкуствознанието няма изследване, което да си поставя за цел цялостен исторически преглед и систематизация на литературата, свързана със съществуващите психологически подходи в полето на историята и теорията на изкуството. Отделни текстове като студията на Ернст Гомбрих от 1983 година с название "Историята на изкуството и психологията във Виена преди петдесет години" (Gombrich, 1983)[1] са по-скоро инцидентни и осветляват отделни моменти от многообразната и сложна взаимовръзка на изкуствознанието с психологическата наука.

В подобен контекст може да бъде спомената книгата на изкуствоведа Брадли Колинс "Леонардо, психоанализата и историята на изкуството: едно критическо изследване на психобиографичните подходи към Леонардо да Винчи", посветена на психоаналитичните интерпретации на изкуството и тяхната валидност по отношение на историята на изкуството като научна дисциплина, която съдържа богат историографски анализ на литературата, свързана с прочутата студия на Фройд за Леонардо от 1910 година (Collins, 1997).[2]

Най-често в сферата на изкуствознанието различните психологически подходи към изкуството се разглеждат във връзка с историческото развитие на определен теоретичен въпрос[3] или като част от изследването на специфичен културно-исторически контекст. Показателни примери в тази посока са книгата на Катрин Суслоф "Истинският художник. Историографията на една идея" (Soussloff, 1997)[4], която анализира мита за художника в западната култура и книгата на Луис Роуз "Оцеляването на образите. Историците на изкуството, психоаналитиците и древните" (Rose, 2001)[5], посветена на трансформирания потенциал, който се съдържа във взаимодействията между историята на изкуството и психологическите изследвания през първата половина на 20 век.

В подобен план, а именно като оригинален изкуствоведски опит за избягване на конвенционалната културна история, може да бъде разглеждана и книгата на британския професор по история на изкуството Джон Ониънс "Невроистория на изкуството. От Аристотел и Плиний до Баксанда и Зеки" (Oprians, 2007)[6], която предлага алтернативна история на историята на изкуството, базирана върху идеята за радикално психологическо завръщане - посредством възможностите на съвременната невронаука - към човешката природа като модел за изследване на изкуството.

Показателно е, че исторически позиции като тези на Гомбрих или Ониънс относно формирането и развитието на взаимовръзката между психологията и изкуствознанието, макар и силно предопределени от тяхната обвързаност към конкретна психологическа традиция или научна психологическа школа, в крайна сметка са винаги с фокус върху възможностите, които психологическата наука дава за разширяване на знанията в рамките на изкуствознанието като наука за изкуството.

В същото време съществуващите исторически прегледи на психологическите подходи към изкуството в сферата на психологическата естетика и психологията на изкуството, които са значително по всеобхватни по отношение на психологията като наука почти винаги остават изцяло извън контекста на изкуствознанието и начина, по който то конструира своя предмет на изследване като дисциплина.

Историческите въведения, които се съдържат в изследванията и книгите по психология на изкуството и психологическа естетика (Muller-Freienfels, 1923; Виготский, 1925/65; Ogden, 1938; Burt, 1945; Morgan, 1950; Munro, 1963; Frances, 1968; Hogg, 1969; Kreitler and Kreitler, 1972; Pickford, 1972; Berlyne, 1980; Rump, 1981; Winner, 1982; Allesch, 1987, 2006; Funch, 1997; Martindale, 2007)[7] традиционно изключват разглеждане на идеи и изследователски методи от областта на изкуствознанието.

[1] Статията представлява вариант на английски език на доклад с название "Изкуствознанието и психологията преди петдесет години" (*Kunstwissenschaft und Psychologie vor fünfzig Jahren*), изнесен от професор Ернст Гомбрих на XXV Международен конгрес по история на изкуството във Виена през септември 1983 година в тематична секция, посветена на "Виена и развитието на методологията в изкуствознанието". Гомбрих проследява отделни психологически теми и концепции, които могат да бъдат открити в творчеството на някои от представителите на Виенската школа в изкуствознанието като Юлиус фон Шлосер, Хайнрих Гомперц, Ханс Зедлмайр и Ернст Крус (Gombrich, E. *Art History and Psychology in Vienna Fifty Years Ago*, *Art Journal*, Summer, 1984).

[2] Collins, B. *Leonardo, Psychoanalysis and Art History: a Critical Study of Psychobiographical Approaches to Leonardo da Vinci*, Evanston: Northwestern University Press, 1997.

[3] Пример за това представлява изключително задълбочената студия «Върху границите на емпатията» на американската изследователка Джулиет Кос (професор по история на изкуството в Скрипс Колидж, Калифорния), посветена на ролята на понятието "вчувстване" (*Einfuhlung*), разработено в препокриващото се поле на философската естетика, перцептивната психология и изкуствознанието от края на 19 и началото на 20 век в Германия. (Koss, J. *On the limits of Empathy*. *Art Bulletin*, March, 2006).

[4] Книгата на американската изследователка Катрин Суслоф – професор по история на изкуството и визуална култура – разглежда начина, по който през различните епохи представата за художника се конструира чрез жанра на художествената биография, от Флоренция по времето на Ренесанса и Германия през 19 век, където възниква историята на изкуството като академична дисциплина, до наши дни. В предпоследната част на книгата, която носи названието "Художникът в мита: ранната психоанализа и историята на изкуството" Суслоф дискутира специфичния дискурс към фигурата на художника, който възниква във Виена през 1930-те години като резултат от взаимодействието между историята на изкуството и психоанализата. Soussloff, C. *The Absolute Artist. The Historiography of a Concept*. 1997.

[5] В своята книга Луис Роуз коментира психологическите подходи към изкуството на известни историци на изкуството от първата половина на 20 век като Аби Варбург, Емануел Льови, Ернст Крус и Фритц Заксл. (Rose, L. *The Survival of Images. Art Historians, Psychoanalysts, and the Ancients*. 2001).

[6] Книгата на Джон Ониънс проследява в исторически план основанията на една съвременна невронаучна история на изкуството като интерпретира идеите на двадесет и пет философи, художници, историци на изкуството и учени от древността до днес (Onians, J. *Neuroarthistory. From Aristotle and Pliny to Baxandall and Zeki*. New Haven and London: Yale University Press, 2007).

[7] Muller-Freienfels, R. *Psychologie der Kunst*, Leipzig: Teubner, 1923; Визомский, Л. *Психология искусства*. Москва, 1925\1965; Burt, C. *The Psychology of Art*. In. Ed. by Cyril Burt, *How the Mind Works*, London: George Allen & Unwin, 1945; Morgan, D. *Psychology and Art Today: A Summary and Critique*. *Journal of Aesthetic and Art Criticism*, 9, 1950; Munro, T. *The Psychology of Art: Past, Present, Future*. *Journal of Aesthetic and Art Criticism*, 21, 1963; Frances, R. *Psychologie de L'esthetique*. Paris: Presses Universitaires de France, 1968; Hogg, J. *Some Psychological Theories and the Visual Arts*. In: *Psychology and the Visual Arts*, Ed. by James Hogg, Harmondsworth: Penguin Books, 1969; Kreitler, H., Kreitler, S. *Psychology of the Arts*. Dunham: Duke University Press, 1972; Pickford, R. *Psychology and Visual Aesthetic*. London: Hutchinson Educational, 1972; Berlyne, D. *Psychological Aesthetics*. In: *Handbook of Cross-cultural Psychology*. Ed. By C. Triandis & W. Lonner, Boston: Allyn and Bacon, 1980; Rump, G. *Kunstpsychologie, Kunst und Psychoanalyse, Kunstwissenschaft*. Hildesheim: Georg Olms Verlag, 1981; Winner, E. *Invented Worlds: the Psychology of the Arts*, Cambridge: Harvard University Press, 1982; Allesch, C. *Geschichte der psychologischen Aesthetic*. Gottingen: Hogrefe, 1987; Allesch, C. *Einführung in die psychologische Ästhetik*. Wien: Facultas, 2006; Funch, B. *The Psychology of Art Appreciation*. Copenhagen: Museum Tusculanum Press, 1997; Martindale, C. *Recent Trends in the Psychological Study of Aesthetics, Creativity, and the Arts*, In: *Empirical Studies of the Arts*, Vol. 25, N. 2, 2007.

Методологически аспекти на взаимовръзката между психологията и изкуствознанието

Известно е, че изкуствознанието се формира като дисциплина през втората половина на 19 век. Формалното институционализиране на изкуствознанието започва с включването на историята на изкуството в университетското образование в Германия.[1] Академичната институционализация е съпътствана от постоянен стремеж историята на изкуството да се превърне в систематична научна дисциплина.

През 1840-1850 година се появяват първите универсални ръководства по история на изкуството на Франц Куглер (Kugler, 1842) [2], Карл Шнаазе (Schnaase, 1843-64) [3] и Антон Шпрингер (Springer, 1855) [4]

Интересно е, че още през този първоначален етап от формирането на новата наука основните намерения за еманципиране на историята на изкуството от естетиката и историческата наука се свързват не толкова с разграничаването на изследователските методи, колкото с разграничаването на самия предмет на изследване.[5]

Първите изследвания върху историята на изкуствознанието като дисциплина се появяват едва в началото на 20 век. През 1913 година излиза книгата на Ханс Тице "Методът в историята на изкуството. Един опит" [6], която предлага обща методологическа схема на историческото развитие на историята на изкуството с няколко различни еволюционни стадия, а през 1924 година Юлиус фон Шлосер публикува книгата "Литература за изкуството"[7], която представлява първи опит за създаване на история на изкуствознанието от Средновековието през Ренесанса и Барока до 18 век.[8] Според Тице първоначално историята на изкуството се заражда като прагматична и преразказваща дисциплина, която се ограничава до назоваването на художници и даването на кратки характеристики за тях и техните произведения. След това започва така нареченият "прагматично-генетичен" стадий, при който се търси връзка между отделните явления, но водещ все още остава принципът, акцентиращ върху значението на отделните художници. С Йохан Винкелман започва генетическият стадий, когато възниква понятието история на изкуството и се поставя началото на създаването на една свързана история на изкуството.

През 19 век изкуствознанието преминава през “естетико-догматически”, “историко-догматически” и “културно-исторически” стадии, които синтезират познания от областта на естетиката, историята и археологията като усъвършенстват културно-историческите, биографичните и атрибуционните методи.[9]

В контекста на художествено-историческите методи като иконографския анализ и особено стилистично-формалния анализ изкуствознанието постепенно започва да еманципира свой собствен научен предмет на изследване, който предвещава неизбежно противопоставяне както на историческата наука, така и на философската естетика.

Според някои изследователи модерното изкуствознание започва през 1893 година, когато са публикувани трактатът на немския скулптор и теоретик Адолф фон Хилдебранд “Проблемът за формата в изобразителното изкуство” (Hildebrand, 1893) [10] и книгата на австрийския историк на изкуството Алоис Ригл “Въпроси на стила. Основи на една история на орнамента” (Riegl, 1893) [11], които бележат нова ера в историята на науката за изкуството.[12]

Самото название “Изкуствознание” (Kunstwissenschaft) се появява в началото на 20 век в Германия [13], след което е възприето и в други страни като Русия и България.[14]

В началото на 20 век възниква силен интерес към методологическите проблеми на естетиката, които резонират върху нейния научен статус. Мислители като немския философ и теоретик на изкуството Макс Десоар предлагат да се направи разграничение между естетиката и общата наука за изкуството “Kunstwissenschaft” (Dessoir, 1906).[15] Според Десоар тези две дисциплини се пресичат, но не се припокриват, защото функциите на изкуството не могат да бъдат редуцирани само до естетически функции. Десоар твърди, че общата наука за изкуството се различава методологически от естетиката и трябва да се развива като самостоятелно направление извън философията.

През 1910 година немският изкуствовед Вилхелм Ворингер публикува текст с название “За трансцендентността и иманентността в изкуството”, в който заявява, че изкуствознанието и естетиката са и ще останат в бъдеще непримирими дисциплини.[16] Ворингер твърди, че изправен пред избора да изостави по-голямата част от своя материал и да се задоволи с една скроена *ad usum aethetici* история на изкуството или да се откаже от всякакви полети на естетическия размисъл, историкът на изкуството естествено решава в полза на второто. Истината е, продължава с непоколебима категоричност Ворингер, че съвкупността на художествените факти не може да бъде обхваната от естетиката, защото ако се постигне съгласие с думата изкуство да се означават само онези произведения, които отговарят на проблематиката на естетиката, би трябвало голяма част от разглеждания от историците на изкуството материал да бъде елиминиран като непринадлежащ към изкуството.

Ворингер смята, че в основата на неразбирателството между естетиката и изкуствознанието лежи суеверието пред понятието “изкуство”. В плен на това суеверие, според Ворингер, ние постоянно се заплитаме в едва ли не престъпни усилия да редуцираме многозначността на явленията до еднозначни понятия.

Почти век по-късно в предговора към “Изкуството на историята на изкуството: една критическа антология” американският професор Доналд Прециози посочва, че принципната цел на всички изследвания в полето на историята на изкуството се определя от техния стремеж да направят творбите на изкуството по-добре разбираеми и по-четливи в настоящето (Preziosi, 1998).[17]

Според Прециози академичният дискурс на историята на изкуството може да бъде дефиниран като опит за модерно систематично “съгласуване” на естетиката, етиката и социалната история като целта

на това съгласуване е да съдейства за утвърждаването на модерната индустрия и свързаните с нея модели на обществена употреба на обекти и образи.

Констатацията на Прециози е, че липсва единна институционална интегрираност между множеството дисциплинарни полета, в които съвременната история на изкуството е позиционирана. Същевременно той отбелязва, че това обстоятелство не пречи за утвърждаването на самата идея за изкуството като универсален човешки феномен. По този начин като формира обект на изследване историята на изкуството се превръща в мощен инструмент за въобразяване и написване на социалните, когнитивните и етическите истории на всички народи. Според Прециози историята на изкуството и философската естетика са едни от най-брилянтните модерни изобретения на западноевропейската култура. Историята на изкуството е идеалният хоризонт, който превръща изкуството едновременно в обект и инструмент. Ето защо заключението на Прециози е, че принципният продукт на историята на изкуството е самата модерност.

В своята студия върху историческите и методологически въпроси, отнасящи се до развитието на изкуствознанието като дисциплина, българският изкуствовед Чавдар Попов също констатира, че генезисът на изкуството като самостоятелен обект на научно дирене е свързан с неговото откъсване от контекста, защото кристализирането на изкуството като специфичен обект на проучване се осъществява паралелно с производството на изкуство именно като “изкуство”, т.е. “интенционално” (Попов, 2005).[18] Чавдар Попов отбелязва, че в духа на позитивизма в процесите на самоопределяне на новата “наука за изкуството” (Kunstwissenschaft) вниманието на изследователите се съсредоточава към проблемите на художествената форма, на “нагледа”, схващани като квинтесенция на точния “научен” дух на изкуствознанието, като *differentia specifica* на предмета. Така, от една страна, същината на научната парадигма е спецификацията, обособяването на обекта на изследване (“изкуството”), а от друга, убедеността в еволюционната идея, свързана с концепциите на историцизма, утвърдени в науките за обществото. Чавдар Попов припомня, че в немското изкуствознание на границата на 19 и 20 век терминът “Kunstwissenschaft” е свързан с климата на неокантианството и формалистичната насока в естетиката, утвърждаваща постулата за автономността на изкуството.

Ето защо няма нищо изненадващо във факта, че при тези обстоятелства не само на границата между 19 и 20 век, но и след това през целия 20 век психологическата наука не успява да предложи единен обект на изследване, който да бъде свързан по адекватен начин с изкристализиралата в модерното изкуствознание концепция за изкуството.

Може да се каже, че психологическите подходи навлизат в изкуствознанието преди всичко периферно като пояснителен контекст и неизбежна част от множество алтернативни психологически модели и експерименти, които съпътстват развитието на модерната психология и модерното изкуство през 20 век.

[1] Първият професор по история на изкуството в немски университет е немският художник и теоретик Йохан Фиорило, който започва да преподава от 1813 година в университета в Гьотинген история на изкуството като отделна академична дисциплина. През 1825 година е открита факултативна катедра по история на изкуството към университета в Кьонингсберг, а през 1844 година немският учен Густав Вааген става първият ръководител на катедра по история на изкуството в Берлинския университет. През 1873 година във Виена се провежда I Международен конгрес по история на изкуството, на който е взето решение преподаването по история на изкуството да обхване всички университети. През следващите няколко години катедри по история на изкуството се откриват към университетите в Лайпциг, Бон и Страсбург. На X Международен

конгрес по история на изкуството, проведен в Рим през 1912 година, немският професор Вилхелм Ветцолд заявява, че в 15 от всичките 21 университети в Германия съществуват катедри по история на изкуството. Във Виена още през 1853 година е основана университетска катедра по история на изкуството към Музея за декоративно изкуство, а през 1873 година е основана втора такава катедра към Института за изследвания по история на Австрия. Първата катедра по история на изкуството в Италия е основана в Римския университет през 1896 година, а две години по-късно през 1898 година е създадена катедра по история на изкуството към Лионския университет във Франция. Виж. Schwarzer, M. *Origins of the Art History Survey Text*, *Art Journal*, Fall, 1995; Kulterman, U. *The History of Art History*, New York: Abaris Books, 1994; Bazin, G. *Histoire de L'Histoire de L'Arte*. Paris: Albin Michel, 1986.

[2] Kugler, F. *Handbuch der Kunstgeschichte*. Stuttgart: Ebner und Seubert, 1842.

[3] Schnaase, K. *Geschichte dre bildenden Kunste*, 7 vols. Dusseldorf: Buddeus, 1843-64.

[4] Springer, A. *Handbuch der Kunstgeschichte*. 5 vols. Stuttgart: Ebner und Seubert, 1855.

[5] Още в средата на 19 век Антон Шпрингер вижда принципното различие на историята на изкуството от другите дисциплини преди всичко в специфичния предмет на изследване, а не в методите на изследване, които могат да бъдат използвани. Виж. Schwarzer, M. *Origins of the Art History Survey Text*, *Art Journal*, Fall, 1995.

[6] Hans Tietze *Die Methode der Kunstgeschichte. Ein Versuch*. Leipzig: E.A. Seeman, 1913.

[7] Schlosser, J. *Die Kunstliteratur*. Wien: Anton: Schroll, 1924.

[8] Освен споменатите по-горе две изследвания, които разглеждат развитието на изкуствознанието в исторически план, през периода 1963-1969 година в Москва излиза обширно изследване в четири тома с название "История на европейското изкуствознание", написано от колектив руски изкуствоведи с ръководител Борис Виппер (*История европейского искусствознания. От античности до конца 19 века, Москва, 1963. История европейского искусствознания. Первая половина 19 века. Москва, 1965. История европейского искусствознания. Вторая половина 19 века. Москва, 1966. История европейского искусствознания. Вторая половина 19 века – начало 20 века. Москва, 1969*). През 1966 година е публикувана книгата "История на историята на изкуството" на немския историк на изкуството Удо Култерман (*Kulterman, U. Geschichte der Kunstgeschichte, Vienna, Dusseldorf: Econ Verlag, 1966*), която получава широка популярност и претърпява множество издания на различни езици (*Kulterman, U. The History of Art History, New York: Abaris Books, 1994*). През 1979 година немският изследовател Хайнрих Дили публикува книгата "Историята на изкуството като институция. Изследване на историята на една дисциплина" (*Dilly, H. Kunstgeschichte als Institution: Studien zur Geschichte einer Disziplin, Frankfurt: Suhrkamp, 1979*). Други изследвания, посветени на историята и методологията на изкуствознанието, са: Bazin, G. *Histoire de L'Histoire de L'Arte*. Paris: Albin Michel, 1986; Fernie, E. (Ed.) *Art History and its Methods: a Critical Anthology*. London: Phaidon, 1995; Adams, L. *The Methodologies of Art: an Introduction*. New York: Icon, 1996; Preziosi, D. *The Art of Art History: A Critical Anthology*. Oxford: Oxford University Press, 1998; Арсланов, В. *Западное искусствознание XX века. Москва: Академический проект, 2005*. В България към днешна дата най-задълбочен системен анализ на историческите и методологически въпроси, свързани с развитието на изкуствознанието като дисциплина, съдържа студията на професор Чавдар Попов "Изкуствознание и постмодернизъм. Тезата за "Краят на историята на изкуството": мнения и полемики. (Попов, Ч. *Изкуствознание и постмодернизъм. Тезата за "Краят на историята на изкуството": мнения и полемики*. Сп. *Проблеми на изкуството*. Бр.1, 2005.)

[9] С цялата условност към днешна дата на цитираните стадии и методи е любопитно да се отбележи, че например Карл Шнаазе (1798-1875), който определя използвания от него метод като философско-исторически, за разлика от документално-историческия метод, нарича също така своя метод още и “физиогномично-поетически”, защото смята, че основната задача на историята на изкуството при анализиране на художествени произведения е да уловя духовните принципи, които лежат в основата на творбите като една своеобразна “физиогномика на стила” Виж. История европейското изкуствознание. Вторая половина 19 века. Москва, 1966.

[10] Hildebrand, A. *Das Problem der Form in der bildenden Kunst*. Strassburg, 1893.

[11] Riegl, A. *Stilfragen. Grundlegungen zu einer Geschichte der Ornamentik*. Berlin: George Siemens, 1893.

[12] Трактатът на Хилдебранд поставя въпроса за специфичното, присъстващо само в изобразителното изкуство съдържание на художественото зрение, а книгата на Ригл показва, че предметът на историята на изкуството не е даден сам по себе си, а е свързан с отделянето на изкуството от всички останали духовни и материални човешки дейности и разглеждането му като иманентна същност със свои собствени вътрешни закономерности Виж. Арсланов, В. Западно изкуствознание ХХ века. Москва: Академический проект, 2005.

[13] През 1905 година немският професор по история на изкуството Аугуст Шмарзо, който по това време е ръководител на катедрата по история на изкуството в университета в Лайпциг (пост, който той наследява от Антон Шпрингер през 1893 година, преборвайки се с именити конкуренти като Хайнрих Вьолфлин и Роберт Фишер), публикува книга с название “Основни понятия на изкуствознанието на прехода между античността и средновековието”, в която обстойно коментира идеите на Алоис Ригл. (Schmarsow, A. *Grundbegriffe der Kunstwissenschaft am Übergang vom Altertum zum Mittelalter*. Leipzig/Berlin: V.G. Teubner, 1905.)

[14] Виж. Бакалова, Е. Съветската изкуствоведска школа и българското изкуствознание, Проблеми на изкуството, Кн. 4, 1987.

[15] Dessoir, M. *Asthetic und allgemeine Kunstwissenschaft*. Stuttgart, 1906.

[16] Този текст на Вилхелм Ворингер е отпечатан за първи път в излизащото под редакцията на Макс Десоар “Списание за естетика и общо изкуствознание” (*Zeitschrift für Asthetic und allgemeine Kunstwissenschaft*), а после е включен като приложение в третото издание на книгата “Абстракция и вчувстване” на Ворингер от 1910 година (Worringer, W. *Abstraktion und Einfühlung. Ein Beitrag zur Stilpsychologie*, München: Piper & Co. Verlag, 1910).

[17] Preziosi, D. *The Art of Art History: A Critical Anthology*. Oxford: Oxford University Press, 1998).

[18] Попов, Ч. Изкуствознание и постмодернизъм. Тезата за “Край на историята на изкуството: мнения и полемики.” Сп. Проблеми на изкуството. Бр. 1, 2005.

Психологическата естетика

През 1871 година Густав Фехнер публикува изследване със заглавие “За една експериментална естетика”. [1] Този момент е исторически, защото за първи път психологията пресича пътя на естетиката като предлага да бъде поставено началото на нова експериментална методология в изследването на изкуството. Пет години по-късно Фехнер написва своята прочута книга “Въведение в естетиката” [2], в

която критикува нормативната система на немската идеалистична естетика. Той определя традиционната философска естетика като “колос върху глинени крака” и прокламира своята идея за “естетика отдолу нагоре”, която да бъде базирана върху емпирична и индуктивна основа.

Междувременно през 1874 година, а именно в периода между публикуването на двата текста на Фехнер, посветени на естетиката, излиза от печат книгата на Вилхелм Вунд “Основи на физиологичната психология”, която представлява първия учебник по експериментална психология. [3] През 1879 година е основана психологическата лаборатория на Вунд в Лайпциг – факт, който историците на науката приемат за официално обособяване на психологията като самостоятелна наука и институционално начало на научната психология.

Десет години след институционалното отделяне на философията и психологията през 1889 година ръководител на катедрата по Систематична философия в Мюнхенския университет за пръв път става учен, който приема психологията за емпирична наука, а именно Карл Штумпф (1848-1936). [4]

Пет години по-късно през 1894 година постът, заеман от Штумпф, е приет от професора по философия Теодор Липс (1851-1914), който разглежда психологията като фундаментална част от философията на познанието и защитава идеята, че философията постепенно ще бъде заместена от психологията като наука за съзнанието. В своята “Естетика: психология на прекрасното и изкуството”, публикувана през 1903 година, Липс заявява, че естетиката трябва да се развива като “психологическа дисциплина”. [5]

Така в самото начало на 20 век психологическата парадигма предявява претенции за доминиращ подход в полето на естетиката. Според австрийският психолог Кристиан Алеш за няколко години по време на първата декада на 20 век тази доминираща позиция става факт, след което естетиката се обръща към философията и свързаните с изкуството дисциплини. [6]

Алеш изтъква две основни причини, които според него предопределят съдбата на психологическата естетика. Първата причина е свързана с институционализацията на самата естетика. Тази институционализация започва през 1906 година с издаване на “Списание за естетика и обща наука за изкуството” и създаване на научна организация, която провежда първия “Конгрес по естетика и обща наука за изкуството” в Берлин през 1913 година. [7] Основната фигура, която инициира издаването на списанието и създаването на научната организация, е немският философ Макс Десоар, който е критик на психологическата естетика и подкрепя историческите и формални подходи към изкуството и естетическата проблематика.

Според Алеш втората причина, която предопределя съдбата на психологическата естетика, е свързана с развитието на експерименталната психология, която постепенно загубва интерес към изследване на сложни и комплексни естетически стимули. Идеята за развитие на психологическата естетика като една обща глобална дисциплина е заменена от развитието на отделни дисциплини като психология на изкуството и музикална психология.

След първите глобални и метафизични теории, характерни за края на 19 век, постепенно психологическата естетика се превръща в емпирична дисциплина в контекста на експерименталната психология, която през първата половина на 20 век е доминирана от идеите на бихевиоризма. Според американския психолог Колин Мартиндейл срещата на експерименталната естетика с бихевиоризма представлява катастрофална ера за психологическите изследвания на изкуството (Martindale, 2007). [8] През втората половина на 20 век развитието на психологическата естетика е свързано основно с психоаналитичните теории за изкуството и ранните когнитивни изследвания. Постепенно в полето на експерименталната естетика към края на 20 век се налага пълно доминиране на когнитивните подходи. Мартиндейл твърди, че началото на 21 век показва много ясна и категорична тенденция за

ориентиране на експерименталната естетика по посока на изследвания, базирани върху еволюционната психология и когнитивната невронаука.

По инициатива на канадския психолог Даниел Берлайн през 1965 година е основана Международна асоциация по емпирична естетика (IAEA), [9] която включва главно психолози, антрополози и философи, склонни към по-глобални тези за културата и изкуството. Характерно за дейността на тази организация, както и на учените, които членуват в нея, е, че техните изследвания се развиват паралелно и изцяло извън научната сфера на изкуствознанието.

Няма съмнение, че през втората половина на 20 век става много трудно и дори абсурдно с категориите на универсалното да бъдат наблюдавани и интерпретирани динамичните процеси, които се случват в една толкова разнородна и силно специализирана професионална област каквато е съвременното изкуство. Именно развитието на изкуството и необходимостта от неговото адекватно интерпретиране предопределят ниския статус на психологическата естетика в сферата на изкуствознанието през целия 20 век. [10]

[1] *Fechner, G. Zur experimentalen Aesthetik. Leipzig: Hirzel, 1871.*

[2] *Fechner, G. Vorschule der Aesthetic. Leipzig: Breitkopf und Hartel, 1876.*

[3] *Wundt, W. Grundrüge der physiologischen Psychologie. Leipzig: Wilhelm Engelmann, 1874.*

[4] *Карл Штумпф става известен със своите изследвания върху феномените на музикалното възприятие. Неговият труд с название "Психология на тона", който е публикуван в два тома съответно през 1883 и 1890 година (Stumpf, C. Tonpsychologie, Leipzig, 1883/1890), разглежда възприемането на акустичните стимули като феноменологична цялост, а не като сбор от отделни усещания. Штумпф става един от първите изследователи в областта на музикалната психология, а неговите възгледи го превръщат в предшественик на гещалтпсихологията, която ще бъде развита по-късно именно от неговите ученици в Берлинския университет Волганг Кьолер, Курт Кофка и Макс Вертхаймер.*

[5] *Lipps, T. Aesthetic: Psychologie des Schönen und der Kunst. Hamburg: Leopold Voss, 1903.*

[6] *Обстоятелствена информация, свързана с историческото възникване и по-късните трансформации на психологическата естетика съдържат книгите на Кристиан Алеш "История на психологическата естетика", 1978 и "Въведение в психологическата естетика", 2006; (Allesch, C. Geschichte der psychologischen Aesthetic. Gottingen: Hogrefe, 1987; Allesch, C. Einführung in die psychologische Ästhetik. Wien: Facultas, 2006).*

[7] *На конгреса през 1913 година в Берлин присъстват именити немски социолози и историци на изкуството като Георг Зимел, Вилхелм Ворингер, Аби Варбург, а също и 21-годишният историк на изкуството Ервин Пановски.*

[8] *Martindale, Colin. Recent Trends in the Psychological Study of Aesthetics, Creativity, and the Arts, Empirical Studies of the Arts, Vol. 25, N. 2, 2007.*

[9] *Първият конгрес на Международната асоциация по емпирична естетика IAEA (International Association of Empirical Aesthetics) се провежда през 1965 година в Париж, а през 2008 година в Чикаго се състоя поредния световен форум на тази международна организация.*

[10] Тази ситуация сякаш е на път да бъде преодоляна в самото начало на 21 век. Свидетелство за това са някои конкретни стратегии за взаимодействие с психологическата естетика през последните години от страна на световноизвестни историци на изкуството като Джон Онианс и Дейвид Фрийдберг. Виж. Onians, J. *Inside the Brain: Looking for the Foundations of Art History*. In: *Subjectivity and the Methodology of Art History*, Ed. by M. Rossholm Lagerlof, Stockholm, 2003. През 2007 година американският професор по история на изкуството от Колумбийския университет Дейвид Фрийдберг публикува съвместно с италианския невропсихолог Виторио Джалезе научна студия, която е резултат от общата им експериментална и изследователска работа в сферата на невропсихологическите аспекти при възприемането на изкуството. Виж. Freedberg, D., Gallese, V. *Motion, Emotion and Empathy in Artistic Experience*. In: *Trends in Cognitive Sciences*, 2007.

Съдбата на “психологизираната” история на изкуството

Обособяването и развитието на научната психология в Германия от края на 19 век съвпада с едновременния възход и развитие на физиологията и нео-кантианската естетика. В своя преднаучен стадий на отделяне от философията психологията се възприема преди всичко като същностен подход и метод, а не като самостоятелна наука. Ето защо съвсем закономерно интересът към психологическите теми и въпроси оказва влияние върху изследванията на много автори и става база за навлизане на различни психологически интерпретации в сферата на естетиката и историята на изкуството.

Така например книгата на Карл Шернер “Животът на съня” (Schnerer, 1861)[1], посветена на символните и физиологични аспекти на сънищата, оказва силно влияние върху такива значими фигури на класическата немска естетика като Фридрих Фишер[2] и Йоханес Фолкелт[3], които също пишат свои изследвания върху психологията на съня.

През 1875 година са публикувани книгата на Фридрих Фишер “За съня” (Vischer, 1875)[4] и книгата на Йоханес Фолкелт “Сънят-фантазия” (Volkelt, 1875).[5]

Интересно е, че Фридрих Фишер още през 1866 година в “Критика на моята естетика” (Vischer, 1866)[6] прави опит да приложи психологическите възгледи на Шернер, свързани с интерпретирането на сънищата, върху естетическата теория и разбиранията за изкуството. Според Шернер основният символ в съня е образът на къща, която представя човешкото тяло като частите на къщата отговарят на определени органи. Тази идея е доразвита от Фишер, който открива паралел между символиката на Шернер и архитектурната символика на храмовете в древен Египет и Индия, които според него са замислени като символно представяне на човешкото тяло.

Фишер смята, че архитектурният символизъм не се отнася към определени културни стадии, както предполага теорията на Хегел, а извира спонтанно от инстинктивното човешко поведение. Той разглежда анимирането на архитектурните и художествени форми като обединяващо чувство, което представлява пантеистичен импулс за сливане на част от индивида със сетивния свят.[7]

Няколко години по-късно, през 1872 година, тези идеи намират своя синтез в докторска дисертация с название “Върху оптичното чувство за форма: един принос към естетиката”, написана от сина на Фридрих Фишер Роберт Фишер, която е публикувана през следващата година под същото название като книга (Vischer, 1973).[8] За да даде физиологическо и психологическо обяснение на начина, по който хората успяват да разберат и вникнат в същността на неодушевени обекти като архитектурни форми и творби на изкуството, несъзнателно поставяйки се “вътре в тях,” Роберт Фишер изобретява термина “вчувстване” (Einfuhlung).[9]

Според Джон Онианс с изобретяването на “експресивния” термин “вчувстване” и със своята теория за “художествената емпатия” Роберт Фишер не само оказва влияние върху автори като Хайнрих Вьолфлин, Йоханес Фолкелт, Теодор Липс и Вилхелм Ворингер, но задава начало на много от съществените дебати в сферата на историята на изкуството през следващите петдесет години.[10]

Теоретичната концепция на Фишер представлява опит да се анализира изкуството като се използва подход, който е базиран едновременно върху психологията и естетиката.

Фишер смята, че посредством механизмите на вчувстване художественото въображение дава възможност на обектите да се възприемат в тяхната най-интензивна форма. Твърдението, че изкуството представлява форма на “интензификация на сетивността” предугажда със сто години откритията на съвременната невронаука, които доказват психологическите и физиологически механизми, които участват в процесите на емпатия.[11]

Като историк на изкуството Фишер се опитва да приложи своя психологически метод в някои от по-късните си книги. През 1904 година той пише монография върху творчеството на Рубенс, в която разглежда “бурния характер и стремителна енергия на рубенсовата техника”, предлагайки психологическа интерпретация на емоциите, които се съдържат в живописния стил, цвят и композиции на художника.[12]

Теоретичната концепция за естетическото вчувстване на Фишер оказва влияние върху швейцарския историк на изкуството Хайнрих Вьолфлин, който през 1886 година пише дисертация със заглавие «Въведение към една психология на архитектурата» (Wolfflin, 1886)[13], в която се опитва да отговори на въпроса как е възможно архитектурните форми да изразяват емоции и настроения. Физиологичното и психологическо обяснение на този въпрос Вьолфлин търси в начина, по който преживяваме усещанията, възприятията и импулсите на нашето тяло.

Според Вьолфлин начина, по който възприемаме основните елементи на архитектурата като материя, форма, тежест и сила, се определя от нашия телесен опит. В своята дисертация той твърди, че законите на формалната естетика не са нищо друго освен условията, при които ни изглежда възможно органичното усещане за добро здраве. Например правилността при редуването на отделните елементи ни доставя наслада, защото нашият организъм по вътрешно предразположение изисква правилност на своите функции. Според Вьолфлин изискването за симетрия се корени във вродените предразположения на нашето тяло, защото то е симетрично конструирано и ние несъзнателно изискваме същото от всяко архитектурно тяло. Вьолфин смята, че асиметрията ни смущава, защото когато се идентифицираме с асиметричен обект, ние изпитваме чувство, че не той, а сякаш хармонията на нашето тяло е нарушена и осакатена.[14] През 1888 година, две години след своята докторска дисертация, Вьолфлин публикува като хабилитационен труд книга със заглавие «Ренесанс и Барок» (Wolfflin, 1888)[15], която става много по-известна от амбициозното, но не публикувано «Въведение към една психология на архитектурата».[16] Според Джон Онианс успехът на книгата «Ренесанс и Барок» се дължи на нейния нетеоретичен дух, позволяващ чист, информативно богат и ясен достъп до италианската архитектура през 16 и 17 век.[17]

Интересно е, че именно във втората теоретична част на «Ренесанс и Барок», която е със заглавие «Основания на стилистичната трансформация» Вьолфлин отново се връща към някои от психологическите аргументи, изложени от него в предишния му труд, като се опитва да отговори на въпросите: защо Ренесансът се е изчерпил и е стигнал до своя край? И защо Барокът го е заменил?

Същевременно на Вьолфлин му се налага да дискутира теоретична концепция, предложена година по-рано от друг учен, който дава психологическо обяснение на стилистичните трансформации в

архитектурата. Става дума за немския архитект и теоретик Адолф Гьолер (1846-1902), който повлиян от психологическите модели на Херман Хелмхолц и Вилхелм Вунд, се опитва да приложи техните възгледи, свързани с механизмите на човешкото възприятие, към архитектурната теория. През 1887 година Гьолер публикува студия със заглавие «Каква е причината за постоянната промяна на стила в архитектурата»[18], в която обяснява стилистичните промени в архитектурата с психологическия закон за отслабване на силата на дразнителя.

Теорията на Гьолер се базира върху две основни понятия: съществуването на един култивиран “запаметен образ” и пагубния ефект на психологическото “притъпяване” на усещанията. Всяко поколение според Гьолер си създава един общ колективен образ от архитектурни форми, който му е познат и с течение на времето тези форми и пропорции започват да загубват своята привлекателност. Архитектите се уморяват да използват едни и същи форми и започват да преследват различни пропорционални отклонения (така например високият Ренесанс постепенно преминава в маниеризъм) като по този начин с течение на времето се създава нов “запаметен образ”. [19]

Вьолфлин не оспорва рационалната същност на предложената психологическа теория, но смята, че една стилистична форма се “износва” и загубва своето въздействие едва когато светуосещането на човека се е променило. Според Вьолфлин бароковата архитектура прибъгва до екстравагантни силни ефекти не защото се е уморила от ренесансовите форми, а защото епохата е загубила своята деликатна чувствителност и защото силните усещания са направили човека безчувствен към по-дискретни въздействия. Вьолфлин смята, че теорията на Гьолер за психологическото “притъпяване” на дразненията не може да обясни характера на новопоявили се стил и затова прибъгва до “теорията за вчувстването”, очертана вече в собствената му дисертация “Въведение към една психология на архитектурата”.

Вьолфлин смята, че един художествен стил може да бъде обяснен като бъде включен в общата история на епохата съобразно начините на изразяване, характерни за останалите прояви на епохата. Ето защо когато прилага своя психологически метод към произхода на барока, той не тръгва от общата историко-културна идея, че става дума за Ренесанс, който е в състояние на упадък, а се насочва към нещо непосредствено, каквото според него представляват телесните конфигурации в изобразителното изкуство, но не като изолирани мотиви, а като цялостно поведение.

За Вьолфлин начинът, по който хората преживяват своето тяло през дадена епоха, е ключ към анализирането на стилистичните форми от същата епоха, защото се базира върху непосредствения израз на техните психични състояния.

Много рядко в по-късното си творчество Вьолфлин се връща към психологията, но в увода към последната си книга “Мисли върху историята на изкуството” (Wolfflin, 1941) [20] заявява, че би било жалко, ако историкът на изкуството и психологът на изкуството бъдат постоянно две различни личности, защото по този начин би бил прекършен гръбнакът на историята на изкуството.

[1] Scherner, K. *Das Leben des Traums*. Berlin: Heinrich Schinder, 1861.

[2] Немският философ Фридрих Фишер е автор на монументалния труд “Естетика или наука за прекрасното”, който излиза в шест тома през периода 1846-57 година (Vischer. F. *Aesthetik, oder Wissenschaft des Schönen*, Munich: Meyer & Lessen, 1846-57).

[3] Йоханес Волкелт е немски философ, който през 1876 година се хабилитира като професор в Базелския университет с книгата "Понятието символ в най-новата естетика" (Volkelt, J. *Der Symbol-Begriff in derneunsten Aesthetik*. Jena, 1876).

[4] Vischer, F. *Der Traum*, 1875.

[5] Volkelt, J. *Die Traum-Phantasie*. Stuttgart; Meyer & Zeller, 1875.

[6] Friedrich Vischer, *Kritik meiner Asthetik*, Munich: Meyer & Jessen, 1866.

[7] Виж. Mallgrave, H. *Gucci or Goller? Architectural Theory Past and Present*. *Fabrications*, Vol. 10, 1999

[8] Vischer, R. *Über das optische Formgefühl. Beitrag zur Aesthetik*. Leipzig: Gredner, 1873.

[9] Роберт Фишер изобретява естетическия термин "вчувстване" (*Einführung*) за да обясни динамичния начин, по който една художествена творба може да въздейства мускулно и емоционално върху зрителя като го кара да преживява сходни емоции. Терминът навлиза в психологията благодарение на немския философ Теодор Липс, който разширява значението на понятието от изкуството към психологическото обяснение на оптичните илюзии и интерперсоналните отношения в своите книги "Естетика на пространството и геометрично-оптичните илюзии" (Lipps, T. *Raumästhetik und geometrisch-optische Täuschungen*. Leipzig: Johann Ambrosius Barth, 1897) и "Основи на естетиката" (Lipps, T. *Grundlegung der Aesthetik*. Bamberg: Engelmann, 1903). По-нататъшната психологическа съдба на термина е свързана с английската дума "емпатия" (*empathy*), която е въведена през 1909 година от психолога Едуард Титчнер като "превод" на понятието "вчувстване" *Einführung*. (Titchener, E. *Lectures on the Experimental Psychology of Thought Processes*. New York: Macmillan, 1909).

[10] Onians, J. *Neuroarthistory. From Aristotle and Pliny to Baxandall and Zeki*. New Haven and London: Yale University Press, 2007.

[11] Виж. Freedberg, D. Gallese, V. *Motion, Emotion and Empathy in Artistic Experience*. In: *Trends in Cognitive Sciences*, 2007.

[12] Vischer, R. *Peter Paul Rubens*. Berlin: Bruno Cassirer, 1904.

[13] Wolfflin, H. *Prolegomena zu einer Psychologie der Architektur*, 1886.

[14] Виж. Аврамов, Д. Как Вьолфлин стигна до своите «Основни понятия» (встъпителна студия). Вьолфлин, Х. *Основни понятия на историята на изкуството*. София: Български художник, 1985 г.

[15] Wolfflin, H. *Renaissance und Barock: Eine Untersuchung über Wesen und Entstehung des Barockstils in Italien*. Munich: T. Ackermann, 1888.

[16] Дисертацията на Хайнрих Вьолфлин «Въведение към една психология на архитектурата» е публикувана посмъртно за първи път едва през 1946 година. (Wolfflin, H. *Prolegomena zu einer Psychologie der Architektur*, Basel, 1946).

[17] Onians, J. *Neuroarthistory. From Aristotle and Pliny to Baxandall and Zeki*. New Haven and London: Yale University Press, 2007.

[18] Goller, A. *Was ist die Ursache der immerwährenden Stilveränderung in der Architektur?* Stuttgart: Technische Hochschule, 1887.

[19] Виж. Mallgrave, H. (Ed.), *Architectural Theory: An Anthology from 1871 to 2005, Volume II*. New York: Wiley-Blackwell, 2008.

[20] Wolfflin, H. *Gedanken zur Kunstgeschichte*. Basle: Schwabe & Co, 1941.

Друг съвременник на Вьолфлин немският историк на изкуството Аугуст Шмарзо през 1893 година дефинира архитектурата като пространствено, а не като структурно и формално изкуство, което според него е уникално по отношение да другите изкуства в способността си да предизвиква емпатия (Einfühlung).[1]

Шмарзо смята, че интуитивната форма на триизмерното пространство се възприема посредством нашето чувство за виждане, което е свързано с мускулните усещания, сетивността на нашата кожа и структурата на цялото тяло. Така той отново търси психологически паралел между тялото на зрителя и архитектурната форма, който е опосредстван чрез визията.[2] Подобно на Роберт Фишер и Хайнрих Вьолфлин Аугуст Шмарзо е историк на изкуството, който поставя архитектурата в центъра на своята изследователска дейност. Изкуствоведката Джулиет Кос смята, че Шмарзо успява да предложи “вчувстването” като приемлива концепция за разглеждане на пространственото възприятие, запазвайки неговата роля в дискурса на модерната архитектурна теория, което е в контраст със загубата на интерес към това понятие сред историците на изкуството през 20 век. Така според нея съдбата на понятието показва настъпилото дисциплинарно разграничение между архитектурната теория и историята на изкуството.[3]

Когато през 1893 година немският скулптор и теоретик Адолф фон Хилдебранд публикува своя трактат “Проблемът за формата в изобразителното изкуство”, [4] психологическият подход към изкуството за него има първостепенно значение и затова той с респектираща задълбоченост базира своите разсъждения върху различни понятия, които взема от експерименталната теория за зрението на немския психолог Херман фон Хелмхолц.[5]

Трактатът на Хилдебранд предизвиква толкова голям интерес и внимание, че по думите на Хайнрих Вьолфлин съчинение с подобно значение не се е появявало от времето на Албрехт Дюрер и теоретиците на Ренесанса.[6]

В своето изследване Хилдебранд се опитва да приложи психологическите възгледи за възприятието към универсалните закони на изобразяването в изкуството.

Централно място в концепцията на Хилдебранд за художествената форма има теорията на Хелмхолц за ролята на сетивните усещания и двигателния опит при изграждането на образните представи, както и идеите на философа Конрад Фидлер за мястото на “чистата видимост” в сферата на изкуството.[7]

Хилдебранд предлага серия от отделни двойки противостоящи концептуални термини като оптично и тактилно, близко и далечно, цялостно и фрагментарно, единно и последователно, двуизмерно и триизмерно като на базата на психологическото противопоставяне между тях се опитва да анализира разликата между “обективната форма на предмета” (Daseinform), която се възприема чрез практическия опит и «въздействащата форма» (Wirkungsform), която е специфична за художественото творчество.

Три години по-късно през 1899 година Хайнрих Вьолфлин в предговора към своята книга “Класическото изкуство” [8] отдава признание на категориите, въведени от Хилдебранд, не само като полезно средство за по-добро разбиране на отделните творби, но също така и като средство за анализ на различните начини на изобразяване. Въведеното от Хилдебранд използването на двойки от

противостоящи концептуални понятия намира своята кулминация във фундаменталния труд на Вьолфлин “Основни понятия на историята на изкуството”. [9] В тази своя знаменита книга Вьолфлин предлага универсална типология на стила на базата пет двойки понятия (линеарно и живописно, плоскост и дълбочина, затворена и отворена форма, множественост и единство, яснота и неяснота), чрез които според него може да бъде представена “историята на виждането” в изкуството.

Австрийският историк на изкуството Алоис Ригл (1858-1905) също подобно на Хинделбранд се опитва да достигне до същността на изкуството посредством психологическите закономерности на човешкото възприятие като стъпва върху теорията на Хелмхолц за физиологичното функциониране на зрението. В своите книги “Въпроси на стила” (Riegl, 1893)[10], “Късноримската художествена индустрия” (Riegl, 1901)[11], «Холандският групов портрет» (Riegl, 1902)[12] и издадената посмъртно книга «Възникването на бароковото изкуство в Рим» (Riegl, 1908)[13] той разглежда развитието на световното изкуство като движение от тактилно и осезаемо възприятие към оптическо възприятие.

Ригл смята, че изкуството на древните се стреми повече към предаване на отделни обекти, отколкото към предаване на безкрайното пространство. Според него египетското изкуство показва този подход в най-крайната му форма, защото на зрението е отредена подчинена роля. Нещата се изобразяват така, както се представят на осезанието като трайна форма независимо от менящата се гледна точка. Поради тази причина египтяните избягват дълбочината и ракурса, които биха внесли субективен елемент в изображението. След това в Древна Гърция изкуството преминава към триизмерното пространство и признава на омото дял във възприемането на пластичната моделировка, но едва в епохата на късната античност се развива един напълно визуален начин на изобразяване на обектите така, както изглеждат от разстояние.

Според Ернст Гомбрих има нещо наистина гениално в домогването на Ригл да обясни всички стилови промени в архитектурата, скулптурата, живописата и орнаментиката с помощта на един единствен принцип. [14]

В същото време Гомбрих вижда в теоретичния стремеж на Ригл израз на една романтично-митологична представа, която сравнява с възгледите на немския лекар и художник Карл Густав Карус [15], който половин век преди това прави опит да изтълкува историята на изкуството като развитие от осезанието към зрението.

В стремежа си да извоюва признание за пейзажната живопис като голямото изкуство на бъдещето Карус твърди, че както развитието на сетивата в органичното същество започва с усещането, с осезанието, а по-тънките сетива на слуха и зрението се появяват едва когато организъмът достигне съвършенство, така човекът става първо ваятел, а живописата, както и по-високото развитие на музиката винаги принадлежат към по-късни времена.

Първото зряло теоретично произведение на Ригл “Въпроси на стила” (1893) е посветено на орнамента, книгата “Късноримската художествена индустрия” (1901) разглежда основно скулптурата, архитектурата и занаятите, докато по-късните книги като «Възникването на бароковото изкуство в Рим» (1908) и особено обширното изследване «Холандският групов портрет» (1902) са концентрирани върху живописата. Когато анализира вътрешните особености на живописата, в различие от другите видове изобразителни изкуства, Ригл насочва своето внимание към въпросите, свързани с начина на представяне на вътрешния живот на личността, а именно към особеностите на психиката и нейното влияние върху определен тип художествени форми.

Тънките психологически наблюдения на Ригл се базират върху подозрително глобални теоретични обобщения. Атаката срещу него идва от страна на автори като немския историк на изкуството Паул

Франкл, които смятат че теорията на Ригл се гради върху неправилно смесване на психологически и физиологически аргументи. Според Франкл теорията на изобразителното изкуство не трябва да бъде свеждана нито към психологията, нито към физиологията на зрителните възприятия.[16]

[1] Schmarsow, A. *Das Wesen der architektonischen Schopfung*. Leipzig: Karl W. Hiersemann, 1893.

[2] Виж. Juliet Koss, *On the Limits of Empathy*. *Art Bulletin*, March, 2006.

[3] Koss, J., 2006.

[4] Adolf Hildebrand, *Das Problem der Form in der Bildenden Kunst*, Strasbourg: Heitz & Mündel, 1893.

[5] Хилдебранд поддържа възгледите на Херман фон Хелмхолц, изложени в третомното му съчинение "Ръководство по физиологическа оптика", публикувано в периода 1856-1866 година (Herman von Helmholtz, *Handbuch der physiological Optik*. Leipzig: Voss, 1867.) Убеден в научната коректност на своето изследване Хилдебранд пише на приятеля си Конрад Фидлер, че според него би намерил добър читател в лицето на Хелмхолц. Също така когато през 1891 година Хилдебранд прави скулптурен бюст на Хелмхолц, той описва тази поръчка "като добра възможност да се приближи по-близо до този човек". (Hildebrand, 1891 цит. по Koss, J., 2006).

[6] Wolfflin, H. *Kleine Schriften*, Basel, 1946.

[7] През 1887 година Конрад Фидлер в своята книга "За произхода на художествената дейност" (Konrad Fiedler, *Der Ursprung der kunstlerischen Thatigkeit*, 1887) заявява, "че основната цел на художествената дейност трябва да бъде открита в израза на чистата видимост на един обект" Виж. Koss, J., 2006.

[8] Wolfflin, H. *Die klassische Kunst*, Munich: F. Bruckmann, 1889.

[9] Wolfflin, H. *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe*, Munich: F. Bruckmann 1915. (Прев. на бълг. Вьолфлин, Х. Основни понятия на историята на изкуството. София: Издателство Български художник, 1985).

[10] Riegl, A. *Stilfragen*. Berlin: G. Siemens, 1893.

[11] Riegl, A. *Die spätrömische Kunstindustrie*. Vienna: K. K. Hof- und Staats-druckerei, 1901.

[12] Riegl, A. *Das holländische Gruppenporträt*. *Jahrbuch der allerhöchsten Kaiser hauses XXII*. Vienna, 1902.

[13] Riegl, A. *Die Entstehung der Barockkunst in Rom*. Vienna: Anton Schroll, 1908.

[14] Gombrich, E. *Art and Illusion*. London: Phaidon Press, 1960 (Прев. на бълг. Гомбрих, Е. Изкуство и илюзия. София: Издателство Български художник, 1988).

[15] Карл Густав Карус (1789-1869) става известен с изследванията си върху физиогномиката и зоопсихологията и с книгата си "Психика" (Karl Gustav Carus, *Psyche*. Pforzheim: Flammer und Hoffmann, 1846), която представлява един от първите опити за теория на несъзнавания психичен живот. Книгата на Карус оказва влияние върху философията на несъзнаваното на Едуард фон Хартман и психологическата теория за сънищата на Карл Шернер. Също така идеята на Карус за автономната, творческа функция на несъзнаваното намира отражение в аналитичната психология на Карл Густав Юнг.

[16] Frankl, P. *Das System der Kunstwissenschaft*. Leipzig, 1938.

Развитието на психологическата наука през първата половина на 20 век кара второто поколение представители на Виенската школа в изкуствознанието да се дистанцират от подобен модел «психологизирана» история на изкуството.

Постепенно отмира ситуацията, характерна за края на 19 век, когато теоретици и историци на изкуството създават текстове върху “психологията на художествените стилове” и въпросите на “вчувстването” като запазват известна автономия от психологическите изследвания, които след 1870 са зависими предимно от физиологичните анализи и лабораторните експерименти. Когато в началото на 20 век темата за “вчувстването” най-накрая навлиза за кратко и в сферата на психологическата наука, тя не получава голям отзвук.[1]

Интересно е, че именно в този момент се появява автор, който предизвиква бурна дискусия и съумява да даде ново измерение на идеите на Ригл, използвайки теорията на вчувстването.

Според изкуствоведката Джудит Кос [2] на фона на започналото в началото на 20 век оттегляне на философите и психолозите от въпроса за емпатията през 1908 година прозвучава сякаш последният “погребален звън” по темата с появата на книгата “Абстракция и вчувстване. Принос към психологията на стила” на немския историк на изкуството Вилхелм Ворингер[3], в която понятието “вчувстване” е използвано като основен инструмент.[4]

Още в началото на “Абстракция и вчувстване” Ворингер заявява, че модерната естетика е направила решаваща крачка от естетическия обективизъм към естетическия субективизъм като при своите изследвания вече не изхожда от формата на естетическия обект, а от поведението на съзречаващия субект. Върхната точка на това развитие Ворингер вижда в “теорията за вчувстването”. Той е категоричен, че най-ясна и всеобхватна формулировка на тази теория дава естетическата система на Теодор Липс, според когото “естетическото наслаждение е обективизирано себенаслаждение”.

Джудит Кос смята, че Ворингер използва в своя труд формулировката на Липс по един по-скоро реторичен начин, без да се ангажира със самата естетическа теория. Ворингер цитира формулировката за естетическото вчувстване на Липс пет последователни пъти, но всеки път с различен нюанс. Накрая, при петият път, вчувстването е свалено от неговия пиедестал и е заменено от теорията за абстракцията. По този начин според Кос Ворингер поставя психологическия дискомфорт в сърцето на естетическото преживяване.

Ворингер разглежда тежнението към вчувстване като естетическо преживяване, което намира своето удовлетворение в красотата на органичното, докато тежнението към абстракция намира своята красота в отричащото живота неорганично. Също така Ворингер пише, че тези две потребности са само степени на една обща потребност, която се разкрива като най-съкровената и последна същност на всяко естетическо преживяване, а именно потребността от себеотчуждение (Selbstentäuberung).

В тежнението към абстракция, твърди Ворингер, интензивността на стремежа към себеотчуждение е несравнимо по-голяма, защото не е свързана само с импулс към отчуждение от индивидуалното битие, както е при потребността от вчувстване, а с импулс към освобождаване от случайното в човешкото битие и от произвола на всеобщото органично съществуване.

Според Кос анализиранието на художественото възприятие от Ворингер в термините на “себеотчужденето” разкрива влияние от идеите на Ницше, който описва активността на зрителя като форма на своеобразна естетическа шизофрения, свързана със състояния, които съдържат

едновременно преживяване на освобождаващи и тягостни чувства, в които са комбинирани активно свързване с художествения обект и парализиращо усещане за загуба на собствената същност.

Същевременно подобно на Хилдебранд, който разглежда двуизмерността в изкуството като резултат от дистанцията на далечния поглед, Ворингер интерпретира двуизмерността във връзка с емоционалната дистанция, която се преживява вътре в тялото на зрителя. Ворингер цитира Хилдебранд, който пише за “неопределеното и тягостно състояние на зрителя пред лицето на триизмерността”, като вижда в това състояние остатък от неспокойството, което обладава човека пред нещата от външния свят.

За Ворингер тежнението към абстракцията стои в началото на всяко изкуство като “психическите предпоставки” на това тежнение са плод на голямото вътрешно безпокойство на човека пред явленията на външния свят и един “безмерен духовен страх от пространството”.

В своята книга Ворингер следва идеята на Ригл, че “художествената воля” (Kunstwollen), а не индивидуалните способности ръководят художественото творчество като подобно на своя австрийски предшественик приветства двуизмерността, орнамента и културните артефакти на извъневропейското изкуство, търсейки основания за това в контекста на един изцяло психологически дискурс към изкуството, основан върху инстинктивните импулси към абстракцията и вчувстване.

В своето следващо изследване “Проблеми на формата в готиката”, което е публикувано през 1911 година, Ворингер включва глава с название “Изкуствознанието като психология на човечеството”. [5] В тази глава той заявява, че за историята на изкуството не може да съществува човек изобщо, както не може да съществува и изкуство изобщо. Според него променливостта на психическите категории, които намират формален израз в развитието на стила, се проявяват в изменения, чиято закономерност се регулира от съдбоносното взаимодействие на човека и външния свят. Ворингер твърди, че непрекъснатите изменения на отношението на човека към околния свят представляват отправната точка на всяка по-широкомащабна психология и никое историческо, културно или художествено явление не може да бъде разбрано без да бъде в съответствие с тази решаваща гледна точка.

Когато през 1960 година в своята книга “Изкуство и илюзия” Гомбрих коментира трудовете на Ригл и работите на неговите ученици и тълкуватели като Ворингер и Зедлмайер, той без всякакво колебание обявява, че използваните от тях подходи са направили невъзможно постигането на главната им цел, а именно психологическото обяснение на промените в стила. [6]

Гомбрих е много предпазлив по отношение на средствата, с които модерната научна психология може да съдейства за развитието на изкуствознанието. В уводната част към “Изкуство и илюзия”, която е със заглавие “Психологията и загадката на стила”, Гомбрих пише, че когато искаме със средствата на психологията да изследваме кои фактори участват в процеса на образотворчеството и образотълкуването, трябва да сме наясно, че вече я няма онази психология, на която предишните изследователи доверчиво са се позовавали. “Съвременната психология - заявява Гомбрих - си е дала ясна сметка колко сложни и заплетени са процесите на възприятието и не претендира, че може да ги разбере напълно”. [7] Самият Гомбрих като историк и теоретик на изкуството се опитва да комбинира по приемлив начин културни, биологични, социологически и естетически обяснения на изкуството, като изпитва влияние през отделните периоди на своето творчество съответно от психоаналитичната, когнитивната и информационната теории.

[1] Психологическото развитие на идеята за “естетическото вчувстване” попада на прага на 20 век в контекста на динамично развиващата се експериментална психология. След 1900 година

експерименталната психология в Германия, Австрия и Русия е разделена в две основни направления, имащи своите основания в психофизиката на Фехнер. Първото направление, което се дефинира като “външна психофизика”, изследва връзката между физическите стимули и тяхната обективно проследима реакция. Русия става център на тази “външна психофизика”, която в лицето на физиолога Иван Павлов полага основите на бъдещата световна школа на психологията на поведението. Второто направление, дефинирано като “вътрешна психофизика”, изследва връзката между физическите стимули и субективната психологическа реакция. Германия е център на “вътрешната психофизика” в лицето на Теодор Липс и неговата все по-критикувана от философи и психолози “теория на естетическата емпатия”.

[2] Koss, J., 2006.

[3] Worringer, W. *Abstraktion und Einfuhlung. Ein Beitrag zur Stilpsychologie.* Munchen: Piper, 1908. (Прев. на бълг. Ворингер, В. Абстракция и вчувствуване. Принос към психологията на стила. София: Издателство Наука и изкуство, 1993).

[4] Основният източник на познания за Ворингер върху проблема за вчувстването е дисертацията “Вчувстване и асоциация в модерната естетика. Принос към психологическия анализ на естетическите представи” на Пол Штерн (приятел на Ворингер и студент на Теодор Липс), която е завършена през 1897 година в Мюнхен и публикувана година по-късно в Хамбург. (Paul Stern, *Einfuhlung und Association in der neueren Asthetik: Ein Beitrag zur Psychologischen Analyse der asthetischen Anschauung.* Hamburg, 1898).

[5] Worringer, W. *Formprobleme der Gotik.* Munchen: Piper, 1911. (Прев. на бълг. Ворингер, В. Проблеми на формата в готиката. Вкл. в книгата: Абстракция и вчувствуване. Принос към психологията на стила. София: Издателство Наука и изкуство, 1993)

[6] Gombrich, E. *Art and Illusion.* London: Phaidon Press, 1960 (Прев. на бълг. Гомбрих, Е. Изкуство и илюзия. София: Издателство Български художник, 1988).

[7] Gombrich, 1960.

През първата половина на 20 век изкуствознанието е доминирано от формалната теория и културно-историческите модели на интерпретация. Отдръпването от “психологизираната” история на изкуството е свързано преди всичко с промените в полето на научната психология, но също така и с появата на радикално нов психологически подход, който предлага свое обяснение за изкуството и човешката креативност. Този подход е свързан с името на виенския психиатър Зигмунд Фройд и влиза в историята с името “психоанализа”.

Психоанализата на Фройд повлиява върху изследователските интереси на историци на изкуството като Ханс Принцхорн (1886-1933), който през 1922 година написва книгата «Изкуството на душевноболните. Принос към психологията и психопатологията на формообразуването»[1] и на Ернст Крис (1900-1957), който става първия изкуствовед, опитал се да систематизира една цялостна психоаналитична теория на изкуството.[2] Когато през 1958 година Арнолд Хаузер публикува своята книга “Философия на историята на изкуството”[3] с намерение да предложи методология, която да защити основните цели на неговата предишна монументална книга “Социална история на изкуството”[4], той се чувства задължен да представи освен философските, социологическите и образователните подходи към изкуството и психологическия подход.

Третата част на книгата “Философия на историята на изкуството” е със заглавие “Психологическият подход: психоанализа и изкуство” и в нея Хаузер разглежда обстойно достойнствата и недостатъците, които психоанализата съдържа като психологически модел за интерпретация на изкуството.

Хаузер заявява, че всички психологически теории преди психоанализата се опитват да адаптират методи от естествените науки като редуцират психичните феномени до отделни усещания, възприятия и реакции. Според Хаузер историческото значение на Фройд се състои в това, че той пръв предлага систематичен начин за изследване на личните мотивации, мании и страсти – нещо, което преди психоанализата е било цел, преследвана само от писатели и драматурзи.

Хаузер смята, че съществуването на несъзнаван материал при създаването на една творба на изкуството е нещо, което не подлежи на съмнение. В същото време според него всяка полза от прилагането на категориите на несъзнаваното към интерпретирането на изкуството зависи от нашия успех да намерим метод, който да ни помогне да открием онези принципи на художествена техника, които са различни от съзнателното и преднамерено разработване на една формална схема.[5]

Показателно е, че Хаузер коментира потенциала на психологията на изкуството единствено през призмата на психоаналитичната теория на изкуството.

Тази тенденция ще се запази във всички обзорни изследвания и антологии върху историята и теорията на изкуството през цялата втора половина на 20 век.[6]

В тези антологии освен името на Ернст Крис единственото друго име, което се споменава, е това на Ернст Гомбрих. Това обстоятелство не е случайно, защото през втората половина на 20 век именно Гомбрих и неговите изследвания ще символизират в най-висша степен възможностите за взаимодействие между постиженията на модерната психологическа наука и академичното изкуствознание.

Не е пресилено да се каже, че Гомбрих успява да създаде, като използва своята висока осведоменост върху развитието на когнитивната психология и информационната теория, една софистицирана хибридна научна територия, която охранява с изключителна предпазливост и ерудиция, съумявайки да предпази историята на изкуството от всички възможни форми на “психологизация”.

Гомбрих е предпазлив към глобалните психологически обобщения, свързани с изкуството, но един друг историк на изкуството е настроен много по-радикално да използва постиженията на когнитивната психология като средство, което е способно да възкреси “психологизираната” история на изкуството и теоретичните модели на Ригл и Вьолфлин. През 1976 година излиза книгата “Прогресът в изкуството” на младата американска изкустводека Сузи Габлик, която представлява един от последните опити през 20 век за създаване на обща психологическа история на изкуството.[7]

Габлик предлага теория за развитието на изкуството, базирана върху психологическите идеи и експерименти на швейцарския психолог Жан Пиаже, който изследва когнитивното развитие при децата като демонстрира как логичното и рационално мислене се развива от един стадий на адаптация към следващ и как детските концепции за света се променят в съответствие със стадиите на това развитие.

Габлик се връща към основното противоречие между така наречените «вътрешни» и «външни» истории на изкуството, което е свързано с въпроса дали вътрешни или външни фактори имат по-голямо влияние върху развитието на изкуството. Известно е, че Ернст Гомбрих и Арнолд Хаузер акцентират върху социалния контекст, който влияе върху начина, по който се променят стиловете, докато Хайнрих Вьолфлин и Алоис Ригл разглеждат изкуството посредством неговата подчиненост на една вътрешна логика, която се разкрива спонтанно и автоматично, съобразно своите вътрешни закони на развитие.

Вьолфлин смята, че в изкуството съществува самоактивиращ се процес, който оперира вътре в художествените феномени и който е вътрешен на самата система и не се влияе отвън. Според него стилистичното развитие е предмет на естествен закон подобно на биологичния растеж като трансформацията се дължи на вътрешна необходимост и показва разгръщането на един рационален психологически процес. Така визията и перцепцията имат своя история и стадии, които се развиват, подчинени на свои иманентни закони, независимо от външните влияния. По подобен начин и за Ригл промяната на формата не е причинена от външните сили на обществото, а от импулс, който се съдържа в самите форми. За да обозначи този автономен живот на формите, той въвежда идеята за художествената воля, която представлява трансцендентна направляваща сила, чрез която творческата еволюция следва един свещен план.

За Гомбрих като представител на “външната история на изкуството”, който не вярва също така и в идеята за еволюцията в изкуството, изборът на определени формални възможности е свързан преди всичко със специфичните конвенции на времето. Гомбрих разглежда историята на изкуството като емпирична дисциплина, която се характеризира с интерес към специфичните събития, а не към обобщените генерализиращи закони. Той отхвърля грандиозните схеми за историята и избира функционалния подход (как се е случило), а не казуалния или причинен подход (защо се е случило).

С помощта на психологическата наука Габлик се опитва да реабилитира интуициите на Вьолфлин и Ригл. Според нея историята на изкуството илюстрира фундаментални принципни образци на психичен растеж, които предизвикват базовия механизъм на културно-историческа промяна. Габлик заявява, че по времето, когато Ригл и Вьолфлин излагат своите идеи, все още не съществува такава биологична концепция за епистемологичното развитие, каквато по-късно предлага психологът Жан Пиаже.

Според Габлик историята на изкуството може да бъде разбрана като еволюция на когнитивни структури без в това да има нещо мистериозно и свръхестествено. Еволюцията е свързана с развитие от по-прости към по-комплексни функции посредством все по-комплексни структури. Вътрешните закони на когнитивното развитие допълват механизмите на художествената еволюция. Превеждането на проблема за художественото развитие в термините на психологията на развитието избягва противоречието за независимата роля на вътрешните и външните фактори. Развитието на изкуството има и вътрешни, и външни измерения, които трябва да бъдат разбрани.

След модернизма, твърди Габлик, развитието в изкуството не се създава чрез акумулиране на знания в съществуващите категории, а чрез скок към нови категории или системи. Когнитивната психология обръща внимание на антиципиращата природа на когнитивната активност и на една постоянна тенденция на нашия ум да отива отвъд дадената информация. Според Габлик създаването на теории и стилове и селектирането според тяхната полезност е свързано със законите на когнитивното развитие, които управляват процеса на формиране на концепции и осигуряват историческата последователност на психичното развитие.

Габлик вижда значението на Пиаже за историята на изкуството в неговото откритие, че начинът, по който човешкият ум представя реалността и организира своя опит, преминава през фази на развитие – индивидуални и колективни – които са управлявани от законите на развитието.[8]

Според Габлик начинът на представяне на света е регулиран от когнитивни процеси с различна степен на еволюция като нивото на когнитивна организация, което се съдържа в художествените стилове, прави възможно постиженията на познанието, от една страна, и от друга предопределя и ограниченията на компетентност.

Изкуството отговаря на различни структури на съзнанието, промените в изкуството отразяват различни видове когнитивно-логични способности като историята на изкуството може да бъде разглеждана като еволюция на различни видове мисловни процеси

Габлик си поставя за цел да създаде една интегративна теория, която да разгледа изкуството в рамките на общите термини на структурна и интелектуална организация. Според тази теория етапите на развитие в изкуството отговарят на познавателните процеси и на трансформациите в концепциите на хората за самите тях и обществото, в което живеят.

В подобен контекст Габлик разглежда преминаването от “статична” към “динамична” образност и представянето на взаимовръзката “субект-обект”. Например докато в египетските фигури липсва синтез между профилния и фронталния изглед, при фигурите на Пикасо, де Кунинг и Бейкър формите се събират и разделят едновременно в едно пространство, в рамките на един перцептивен акт, а не в последователни, откъснати един от друг процеси. По този начин модерното изкуство достига до синтез на преживяването, движението и възприятието, което е непознато за по-ранното изкуство.

Това, което Пиаже установява в своите експерименти с деца, е разширяващата се способност на децата да правят разграничение между явленията и реалността, между това как нещата изглеждат и какви в действително са, като техните възприятия стават все по-активни и структурирани от мисловните процеси, които ръководят наблюдението.[9] При операционното мислене към перцептивните данни се добавят специфични конструкции с логически характер. При отсъствие на базиран върху заключения процес мисленето остава фигуративно, базирано изключително върху възприятията, осмисляйки само статични състояния и конфигурации, но не и трансформации

Разграничавайки различните типове взаимодействия между перцептивното и интелектуалното функциониране, Пиаже показва, че перцепцията не е огледален образ на света. Според него реалността зад възприятията никога не се възприема чрез сетивата, а чрез интелигентността.

Най-силно изразената характеристика на фигуративното или пред-операционното мислене е тенденцията да се центрира вниманието върху една особеност на обекта и да се подценяват останалите важни аспекти. Според Пиаже на този стадий на развитие децата са неспособни да децентрират. Децентрирането е координиращ процес, който подпомага възприятието, той допуска възможността от друга гледна точка. Това е координиращ процес, който води до конструирането на комплексни трансформационни системи и до по-комплексна картина на света.

Първоначално операциите са конкретни, което означава, че са свързани с манипулирането на конкретни обекти. По-късно те стават все по-схематични и абстрактни. В стадия, при който стават възможни обобщения с числа и символни системи – при отсъствие на конкретни обекти – става възможно формално-операционното мислене.

Габлик смята, че процесите в съвременното изкуство изискват да разгледаме въпроса за художественото развитие в термините на когнитивните трансформации, а не в термините на перцептивните гещалти. Според Габлик концептуалното изкуство не може да бъде обяснено с езика на перцептивната теория, а по-скоро трябва да бъде свързано с развитието на интелигентността.

За Габлик трансформационните елементи в мисленето са действителната основа за развитието на изкуството. В цялото изкуство преди Ренесанса организацията на пространството е доминирана от топологични отношения, а не от геометрични (тоест предлогични и предоперационни), така например гърците никога не достигат до геометрията на централното проектиране, защото геометричната проекция не може да има за своя основа обикновеното възприятие, а се явява като резултат на една интелектуална конструкция. Ето защо нито в детското изкуство, нито в примитивното изкуство могат да

бъдат открити форми на спонтанно подреждане на обектите в пространството на принципа на геометричната перспектива. До Ренесанса пространството се възприема като агрегат или композиция, съставена от пълнота и празнота, но не и като хомогенна система. Безкрайността не е визуално включена в живописа преди ренесансовото откритие на една единствена неподвижна гледна точка. Независимо от развитите си математически познания гърците не достигат до геометричното твърдение, че паралелните линии се срещат в безкрайността. Безкрайността е концепт, който е извън конкретното и видимото. Поради тази причина в античното изкуство не се развива систематична теория на перспективата. Според Габлик теорията на Пиаже ни помага да обясним как художниците преминават от проста интуитивна пространствена последователност към концептуална или операционална последователност на геометричната перспектива.

[1] Ханс Принцхорн завършва история на изкуството във Виенския университет, където защитава докторска дисертация през 1908 година върху естетическите възгледи на немския архитект и теоретик на изкуството Готфрид Земпер (1803-1879), която е публикувана през следващата година в Щутгарт (Prinzhorn, H. *Sempers Aethetische Grundanschauungen*. Stuttgart, 1909). По-късно Принцхорн изучава медицина и психиатрия, а през 1919 година постъпва на работа в психиатричната клиника в Хайделберг, където написва «Изкуството на душевно болните. Принос към психологията и психопатологията на формообразуването» (Prinzhorn, H., *Bildneri der Geisteskranken. Ein Beitrag zur Psychologie und Psychopathologie der Gestaltung*. Berlin: Springer, 1922)

[2] Ернст Крис завършва история на изкуството във Виенския университет, след което се посвещава на психоанализата. През периода 1932-1951 година Крис пише различни студии върху въпросите на психологията и психопатологията на изкуството, които са публикувани в книгата «Психоаналитични изследвания на изкуството», публикувана през 1952 година (Kris, E., *Psychoanalytic Exploration in Art*. New York: International University Press, 1952).

[3] Hauser, A. *Philosophie der Kunstgeschichte*. Munich: Oscar Beck, 1958.

[4] През 1951 година Арнолд Хаузер публикува книгата «Социална история на изкуството» (Hauser, A. *The Social History of Art*. London: Routledge, 1951), в която предлага безпрецедентен като формат социологически анализ на цялата световна история на изкуството от каменната ера до филмовата епоха. Хаузер получава много критики за това, че започва своя свръхамбициозен труд буквално още от първата страница с коментари върху праисторическото изкуство без всякакво въведение или описание на използваната от него методология.

[5] Тази пронизателна забележка на Хаузер ще запази и по-късно своята сила, защото съдържа един от основните проблеми, свързани с използването на психоанализата в контекста на историята на изкуството. През 1994 година американският професор по история на изкуството Джеймс Елкинс ще я преповтори (без да цитира Хаузер), задавайки въпроса как е възможно да решим кое съзнавано и кое несъзнавано в една творба на изкуството и с какви критерии можем да определим присъствието на несъзнаваните и на съзнателно контролираните елементи в произведенията на изкуството. (Elkins, J. *The Failed and the Inadvertent: Art History and the Concept of the Unconscious*. *International Journal of Psychoanalysis*, 1994).

[6] Виж. Kleinbauer, E. *Modern Perspectives in Western Art History*. New York: Holt & Winston, 1971; Scheider, A. *The Methodologies of Art*. Westview Press, 1996; Halt, M. and Klonk, C. *Art History: A Critical Introduction to its Methods*. Manchester University Press, 2006.

[7] Gablik, S. *Progress in Art*. London: Thames and Hudson, 1976.

[8] Жан Пиаже (1896-1980) е швейцарски психолог, който става световно известен със своите изследвания върху развитието на детския интелект. Пиаже идентифицира четири основни стадия в детското психично развитие: 1) сензомоторен стадий – от раждането до двегодишна възраст, концентриран върху двигателния контрол и умения; 2) предоперационен стадий – от двегодишна до седемгодишна възраст, свързан с вербалните умения; 3) стадий на конкретните операции – от седемгодишна до дванадесетгодишна възраст, когато се появяват абстрактните операции; 4) стадий на формалните операции – след дванадесетгодишна възраст, при който започва да се развива логичното и системно мислене.

[9] В един известен експеримент на Пиаже определено количество вода е прехвърлено от къс и широк съд в тесен и висок съд. Когато този процес е наблюдаван от деца на възраст до 5-6 години, те твърдят, че количеството на течността се увеличава, даже когато виждат, че никаква вода не е добавена. Обяснението на Пиаже е, че мисловният процес при тези деца е пред-операционен. Това означава, че още не е развит капацитет за логически заключения. Детските съждения са доминирани от това как нещата изглеждат – например в случая от височината на тесния съд – а не правят съждения, базирани на “операционната” връзка между височина и ширина или някаква взаимосвързана система на трансформация, която предполага релацията “по-висок, но по-тесен”. Трансформациите според Пиаже са тези аспекти на реалността, които се разбират от интелигентността, а не от това, което възприемаме. Също така ако десет камъчета се разположат в редица, децата от пред-операционния стадий смятат, че са повече на брой, отколкото ако са скупчени близо едно до друго. По този начин Пиаже разграничава фигуративното мислене – например редът от камъчета е по-дълъг, значи те са повече, от операционното мислене – базирано на умствени сравнения и абстрахиране на различни характеристики – например, че броят на камъчетата е винаги десет. При фигуративното мислене това, което е получено чрез възприятията, остава същностно и не води до дедуктивни реконструкции или системи на трансформация.

Също така Габлик смята, че историята на изкуството се развива не като субститутивна еволюция, при която един стил или подход замества друг, а като деривативен модел на развитие, при който по-ранните стадии са интегрирани в по-късните. Репрезентациите стават все по-обективни, когато психичното развитие преминава от стадий на относителна глобалност и липса на диференциация към стадий на увеличаваща се диференциация, артикулация и интеграция. Обективността на преживяването не е дадена от самото начало. Азът и обектите трябва да бъдат конструирани. Стадиите в развитието на изкуството установяват едно прогресивно отделяне на външния от вътрешния свят. За предлогичната психика видимият и невидимият свят формират едно цяло, което е флуидно, където категориите не са отделени и индивидът не възприема себе си отделно от групата. Еволюцията в изкуството в исторически план е свързана с динамиката и структурата на психичните процеси. Изкуството се развива посредством ред от когнитивни стадии и може да се разглежда като серия от трансформации в начините на мислене.

Според Габлик има една ясна линия на развитие в изкуството, която започва от геометричните схеми и идеи в изкуството на гръко-римската античност и средновековните схоластични традиции, през силно математизираното изкуство на Ренесанса и Класицизма, до пропозиционалната и дедуктивна логика, която характеризира концептуалните форми на модерното и съвременното изкуство.

Габлик разделя историята на изкуството на три мегапериода, които грубо кореспондират с очертаните от Пиаже стадии на когнитивно развитие като ключов фактор, който маркира тези стадии един от друг, е трансформацията в начините на представяне на пространството.

Книгата на Габлик получава много критики и остава като противоречив и изолиран опит за интегриране на актуални теоретични постулати от сферата на научната психология в контекста на изкуствознанието.

През втората половина на 20 век доминиращите модели в изследванията по история на изкуството са съобразени с установените стандарти в социалните науки. По думите на американския изкуствовед Дейвид Фрийдбърг всички останали подходи в изкуствознанието до края на 20 век продължават да бъдат анатемосвани.[1]

През 1989 година Фрийдбърг публикува книгата “Силата на образите: изследвания върху историята и теорията на реакцията”, в която отхвърля традиционната естетика и доминиращите социални модели на интерпретация на изкуството, свързани с отбягване на психологическата тематика и въпроси.[2] Според Фрийдбърг теорията на изкуството трябва да вземе за основа изследването на емоциите и различните форми на психологическа реакция.

В своята книга Фрийдбърг по-скоро описва, отколкото обяснява психологическата реакция към образите в изкуството, без да прибегва до директни позовавания върху когнитивната и невронаучната психология, които през този период са все още доста раздалечени в рамките на психологическата наука.

Едва през следващите години Фрийдбърг ще се насочи към системно психологическо изследване на емоционалните реакции в изкуството, базирано върху открита конвергенция на изкуствознанието и невронаучната психология.[3]

Фрийдбърг обяснява отхвърлянето на “психологизма” и изоставянето на психологическата тема за емоциите в сферата на историята и теорията на изкуството с наложилите се тенденции за отделяне на “чистото” естетическо познание от емоциите във формалистичната естетика, защитавана от автори като Робин Колингууд (Collingwood, 1938) и Климънт Грийнбърг (Greenberg, 1961), а също и в информационния естетически модел на Нелсън Гудман, според когото при “естетическото преживяване емоциите функционират когнитивно” (Goodman, 1976; цит. по Freedberg, 2007).[4]

Критично отношение към ограниченията, които се съдържат в традиционната история на изкуството, защитава в своето творчество и световно известният английски теоретик на изкуството Ричард Уолхайм, който е противник на подходите, които редуцират изкуството до мрежа от социални и исторически функции и отношения. Според Уолхайм тези подходи, както и информационните и семиотични подходи, лишават изкуството от по-дълбока интерпретация, основана на човешката психология.

През 1987 година в своята книга «Живописата като изкуство» Ричард Уолхайм подлага на задълбочена критика доминиращите теоретични модели и принципи в изкуствознанието през втората половина на 20 век, като предлага алтернативен психологически подход.[5]

Независимо от усилията на редица автори през 20 век да интегрират постиженията на психологическата наука към науката за изкуството, безспорен факт е, че в своята досегашна история академичното изкуствознание отрежда изцяло спомагателна и маргинална роля на психологическите подходи към изкуството като придава много по-голямо значение на историческите, културно-антропологичните и социалните дискурси.

Същевременно методологическата изолираност на психологията от историята на изкуството дава основания на радикално настроената художествена критика и теория на изкуството да прибегва до

обяснителния потенциал на отделни психологически термини и идеи. Така например художествени критици и теоретици като Розалинд Краус[6], Хал Фостър[7] и Доналд Къспит[8] през последните три десетилетия на 20 век с успех комбинират отделни психоаналитични идеи в контекста на една критична постмодерна теория на изкуството, като се противопоставят на традиционните исторически възгледи за развитието на модерното и съвременното изкуство.

Може да се каже, че през 20 век “психологизираната” история на изкуството е подложена на критика по две основни линии. Първо, че се базира върху “остарели” психологически теории и второ, че не може да обхване сложната многопланова същност на изкуството. Едното обвинение е директно обвинение в научна неадекватност, а другото обвинение е свързано със самия предмет на изследване, който се оказва извън фокуса на модерното изкуствознание.

Така през 20 век психологическите подходи в изкуствознанието като цяло са принудени да се развиват извън академичните параметри на изкуствознанието под формата на алтернативни психологически теории в сферата на психологията на изкуството.

[1] Freedberg, D. *Empathy, Motion and Emotion in the History of Art. Lecture, Stanford University, December 10, 2004.*

[2] Freedberg, D. *The Power of Images: Studies in the History and Theory of Response. Chicago and London: Chicago University Press, 1989.*

[3] Виж. Freedberg, D., Gallese, V. *Motion, Emotion and Empathy in Artistic Experience. In: Trends in Cognitive Sciences, 2007.*

[4] Freedberg, 2007.

[5] Wollheim, R., *Painting as an Art. London: Thames and Hudson, 1987.*

[6] Розалинд Краус е съосновател на едно от най-влиятелните списания за съвременно изкуство, теория и критика *October*, което започва да излиза през 1976 година. Нейните статии “Видеото: естетиката на нарцисизма” (Krauss, R. *Video: The Aesthetics of Narcissism. October, 1., 1976*) и “Скулптура в разширеното поле” (Krauss, R. *Sculpture in the Expanded Field, October, 8., 1979*), както и книгите “Оригиналността на авангарда и други модернистични митове” (Krauss, R. *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myth. Cambridge, Mass.: MIT Press, 1985*) и “Оптическото несъзнавано” (Krauss, R. *The Optical Unconscious. Cambridge, Mass.: MIT Press, 1993*), интерпретират различни явления в изкуството на 20 век през призмата на определени психоаналитични категории и идеи.

[7] Хал Фостър е американски теоретик на изкуството, който става известен с книгите “Антиестетиката: есега върху постмодерната култура” (Foster, H. *The Anti-Aesthetic: Essays on Postmodern Culture. Seattle, WA: Bay Press, 1983*) и «Завръщането на реалното: авангардът в края на века» (Foster, H. *The Return of the Real. The Avant-Garde at the End of the Century. Cambridge, Mass.: MIT Press, 1996*). През 1993 година Фостър публикува книгата «Компулсивна красота», в която изследва сюрреалистичното изкуство от гледна точка на психоаналитичната теория (Foster, H., *Compulsive Beauty. Cambridge, Mass.: MIT Press, 1993*).

[8] Американският професор по история на изкуството и философия Доналд Къспит заема уникална позиция в полето на съвременната художествена критика и теория. Забележителното при него е, че защитава докторски степени по история на изкуството и философия, съответно в Мичиганския

университет в САЩ и във Франкфуртския университет в Германия. Също така Къспит завършва Психоаналитичния институт на Нюйоркския медицински университет. Изключителните познания на Къспит в областта на историята и теорията на изкуството и културата, както и в областта на клиничната психология и психиатрия му позволяват да извежда оригинални тези на границата между психологията и изкуството. Сред по-известните му книги в тази област са “Знаци на психиката в модерното и постмодерното изкуство” (Kuspit, D., *Signs of Psyche in Modern and Postmodern Art*. New York: Cambridge University Press, 1996) и “Психостратегии на авангардното изкуство” (Kuspit, D., *Psychostrategies of Avant Garde Art*. New York: Cambridge University Press, 2000).

Дисциплинарни параметри на психологията на изкуството

Много изследователи слагат знак на равенство между психологическата естетика и психологията на изкуството. Така например във въведението на своята книга “Психология на художественото възприятие” датският психолог Бьорн Функ пише, че: “психологическата естетика, наричана още психология на изкуството, представлява академична дисциплина, която има за цел да изследва изкуството и неговото влияние върху човешкото съществуване.” (Funch, 1997). [1]

Една подобна заменяемост има своята логика от гледна точка на общия произход и общия предмет на изследване на тези две дисциплини. В исторически план експерименталната естетика, замислена от Фехнер като емпирична наука, се развива в края на 19 век едновременно в контекста на експерименталната психология и на една неокантианска естетика, изкушена от различни психологически подходи и методи. [2]

Същевременно други автори като например австрийският психолог Кристиан Алеш смятат, че изследователското поле на психологическата естетика е по-широко от това на психологията на изкуството (Allesch, 2001).[3]

Както изяснихме вече в Глава 1.2. на настоящето изследване, в исторически план психологическата естетика остава обвързана с развитието на експерименталната психология и с едно по-глобално разбиране за човешката творческа дейност. По този начин психологическата естетика остава в контекста, зададен от класическата философска традиция, която анализира човешкия естетически опит с помощта на естетически категории.

Също така характерна особеност на психологическата естетика е, че предпочита да разглежда изкуството като универсален, а не като исторически феномен, докато под влияние на процесите, протичащи в областта на общите науки за изкуството и еманципирането на отделните психологически школи, част от противоречивото и нехомогенно поле на психологическата естетика започва постепенно да се специализира и диференцира в отделни дисциплини като психология на изкуството и психология на музиката, които развиват свой предмет на изследване.

Така психологията на изкуството като дисциплина започва да се свързва по-тясно с опита на тези теории, които са извън експерименталната психология.

Една от основните характеристики на психологията на изкуството като дисциплина е, че се развива като сбор от алтернативни психологически подходи към изкуството, които се явяват част от различни, враждуващи по между си психологически школи.[4]

Изкуствознанието като обща наука за изкуството не влиза в ролята на арбитър, защото методологически се разграничава от всички възможни форми на “психологизъм”. Така психологията

на изкуството остава извън изкуствознанието. Позиция, която позволява на отделните психологически школи да предлагат свои психологически теории за изкуството, голяма част от които остават “невидими” за самото изкуствознание, а друга част успяват да проникват в неговата същност под формата на определени теми, термини и идеи.

През целия 20 век съдбата на психологията на изкуството се оказва много по-обвързана с историята на модерната психология и процесите в модерното и съвременното изкуство, отколкото с теоретичното развитие на самото изкуствознание.

Може да се каже, че психологията на изкуството се развива като специфична психологическа област, която се намира на границата между естетиката и теорията на изкуството. Именно тази граничност се оказва едновременно както недостатък, така и предимство за формирането на психологията на изкуството като дисциплина.

Психологията на изкуството остава извън дисциплинарния център на историята на изкуството, което съдейства за нейното противоречиво взаимодействие с останалите две основни области на изкуствознанието: художествената критика и теорията на изкуството.

Същевременно не е пресилено да се каже, че академичната психология от първата половина на 20 век не оказва абсолютно никакво влияние върху теоретичното развитие на изкуствознанието. Ситуация, която не се променя през целия 20 век, независимо от дейността на учени като Рудолф Арнхайм,[5] написал през 1954 година книгата «Изкуство и визуално възприятие. Психология на креативното око» (Arnheim, 1954).[6]

«Изкуство и визуално възприятие» на Арнхайм безспорно е книгата, която има най-голяма заслуга за обособяването на психологията на изкуството като самостоятелна дисциплина в рамките на теорията на изкуството. Това обаче не пречи на Ернст Гомбрих в своята книга «Изкуство и илюзия.» да заяви, че независимо от своите качества и полезност книгата на Арнхайм дава малко на историка на изкуството (Gombrich, 1960).[7]

Психологията на изкуството не успява да получи статут на основополагаща дисциплина, каквато да речем е историческата наука, в рамките на академичното изкуствознание.

Също така безспорен факт е обстоятелството, че психологията на изкуството никога не става равнопоставена академична дисциплина и в рамките на научната психология.[8]

През 1994 година в предговора към своята книга «Познание и визуални изкуства» американският когнитивен психолог Робърт Солсо констатира, че независимо от бурното развитие на когнитивната психология през втората половина на 20 век почти нищо от откритията в тази област не е приложено към сферата на изкуството (Solso, 1994).[9] Солсо отбелязва с голяма степен на съжаление, че към началото на 1990-те години литературата по психология на изкуството съдържа единствено психоаналитични текстове и отделни психофизически изследвания.

Без съмнение систематизирането на една цялостна и интегрална психология на изкуството остава проект на бъдещето, като основната причина за това се съдържа в развитието на самата психология.

Формирането на психологията като научна дисциплина е свързано с влиянието на различни философски школи, сред които най-голямо значение има философският позитивизъм на Огюст Конт (1798-1857). Интересно е, че самият Конт изключва психологията от своята йерархична система на науките. Според него основа на науката е физиката, на която се базира химията, която служи за фундамент на биологията, която е в основата на новата наука – социология. Конт смята, че

биологическата наука за мозъка дава знанията за човешката природа, които са необходими на социологията.

От своя страна немските идеалисти също се съмняват, че е възможно количествено да се оценява съзнателният опит и прогнозираят, че психологията никога няма да стане наука, защото е невъзможно психичните процеси да се измерват експериментално. В Германия философът Имануел Кант (1724-1804) предлага да се създаде наука за човешкото поведение под название антропология, а в Англия Джон Мил (1806-1873) издига идея за сходна наука – етология, която да бъде посветена на факторите, които влияят върху развитието на човешката личност. Идеята за психологията като хуманитарна наука е свързана с името на философа Вилхелм Дилтай (1833-1911), който се противопоставя на идеята на позитивистите, че за всяка наука като модел трябва да служи физиката и предлага модела на историята. Според него психологията не принадлежи към естествените, а към хуманитарните науки.

Според американския психолог Майкъл Коул причината за изключването на изкуството и културата от обсега на психологията е, че когато психологията се институционализира като наука, съставлящите разума процеси се разделят между няколко науки – културата отива към антропологията, социалният живот към социологията, езикът към лингвистиката, миналото към историята и т.н., като всяка от тези дисциплини разработва методи и теории, подходящи за нейната област (Cole, 1996).[10]

В психологията основните методи зависят от използването на стандартизирани процедури, които позволяват приложение на линейни статистически модели за определяне на значимостта на резултатите, докато обратно в антропологията основните методи зависят от участието заедно с хората в техните всекидневни дейности и интервюирането им по гъвкав и приемлив начин. Според Коул, който се опитва да комбинира психологията и антропологията, методите, използвани в двете научни области, са диаметрално противоположни.

Подобно разделение на науките за човека показва защо изкуството като предмет на изследване се оказва маргинална сфера в областта на научната психология, която се опитва да използва изкуствени експерименти по модела на природните науки.

Също така интересна тенденция в историята на психологията на изкуството представлява фактът, че по-голямо развитие като самостоятелно обособена сфера на психологическо изследване и влияние върху общото развитие на самото изкуство имат психологическите модели, които се оказват по-близки до хуманитарните, отколкото до естествените науки.

Самата психология като наука според мнението на специалистите, навлиза в 21 век в състояние на теоретична криза. Появата на различни школи и последвалият им упадък и замяна с други е впечатляваща характеристика на историята на психологията. Този етап от развитието на дадена наука, когато все още е разделена на школи на мисълта, се определя като “предпарадигмален”, докато по-зрелият и напреднал етап в развитието на науката се достига, когато тя вече не се характеризира с конкуриращи се школи на мисълта, т.е. когато мнозинството от учените са съгласни по основните теоретични и методологически въпроси. Според психолозите Дуюейн Шулц и Сидни Шулц психологията още не е достигнала до своя парадигмален етап, защото нито една школа или гледна точка не е успяла да обедини съществуващите разнообразни позиции (Schultz & Schultz, 2007).[11]

[1] Funch, B. *The Psychology of Art Appreciation*. Copenhagen: Museum Tusulanum Press, 1997.

[2] В този контекст не е случайно, че още през 1793 година швейцарският писател Йохан Хайнрих Зоке публикува книга със заглавие "Идеи за една психологическа естетика", повлиян от идеите на Кант. (Johann Heinrich Zschokke, *Ideen zur einer psychologischen aesthetik*. 1793.)

[3] Виж. Allesch, C. *Aesthetics as a Human Science*. 20th Annual Conference of the European Society for the History of Human Sciences, Amsterdam, 2001.

[4] Виж. Цанев, П. *Психология на изкуството*. София: Национална художествена академия, 2008.

[5] Рудолф Арнхайм (1904-2007) получава образование едновременно в областта на психологията и историята на изкуството в Берлинския университет, където негов учител е един от основателите на гещалтпсихологията Макс Вертхаймер. След емигрирането си през 1940 година в САЩ Арнхайм оглавява първата катедра по психология на изкуството в света, основана през 1943 година в Сара Лоуренс колеж в Ню Йорк (Sarah Lawrence College, New York).

[6] Arnheim, R. *Art and Visual Perception: A Psychology of the Creative Eye*. Berkeley: University of California Press, 1954.

[7] Gombrich, 1960.

[8] Интересно потвърждение на това твърдение представлява фактът, че много от авторите, които пишат в полето на психологията на изкуството, нямат академично психологическо образование. Така например големият руски учен Лев Виготски (1896-1934), който през 1925 година написва докторска дисертация с название «Психология на изкуството» и английският изследовател Антон Еренцвайг (1908-1966), автор на световно известната книга «Скритият ред в изкуството. Изследване върху психологията на художественото въображение» (Ehrenzweig, A. *The Hidden Order of Art. A Study in the Psychology of Artistic Imagination*. Berkeley: University of California Press.), завършват право и придобиват своите знания в областта на психологията без академична подготовка.

[9] Solso, R. *Cognition and the Visual Arts*. Cambridge, MA: MIT Press, 1994.

[10] Cole, M. *Cultural Psychology: A Once and Future Discipline*. Cambridge, MA: Belknap-Harvard, 1996.

[11] Schultz D., Schultz, S. *A History of Modern Psychology*. Belmont, CA: Wadsworth Publishing Company, 2007.

Според историците на науката областта на съвременната психология е напреднала по пътя на фрагментацията и дезинтеграцията с множество независими психологии, които са неспособни да общуват помежду си. В началото на 21 век психологията е по-фрагментирана, отколкото когато и да било в своята история като всяка фракция се придържа към своята теоретична и методологическа ориентация, подхождайки към изследването на човешката природа с различни техники и налагайки своя специализирана терминология.

В своята книга «Съвременни системи в психологията» американският психолог и историк на науката Ноел Смит разглежда шестнадесет психологически системи в съвременната научна психология (Smit, 2001).[1] Според него психоанализата и интербихевиоралната психология са най-ранните, а социалният конструктивизъм, прекият реализъм и еволюционната психология най-новите, като той определя когнитивната психология като най-влиятелната за момента система.

Смит разпределя актуалните в съвременната научна психология системи в четири основни групи според заложените в тях четири основни хипотези за причинност в психологията: организъм, среда, социална група, взаимнозависими отношения. Така психологическите системи се делят на четири основни групи: органоцентрични, инвайроцентрични, социоцентрични и нецентрични. Органоцентричните психологически системи приемат за основна причина или условие в психологията така наречения “среден елемент” – разум, мозък, обработка на информацията или някакъв друг конструкт. При инвайроцентричните психологически системи поведението се явява функция на средата, която е основно условие на психологията, която изследва събитията, породени от средата, а не конструктите. Социоцентричните психологически системи приемат за основна причина в психологията познанието на социалната група. Нецентричните психологически системи приемат, че причинността не е линейна, а е резултат от взаимозависими събития.

Може да бъде направен опит това групиране да стане още по-разширено, ако разгледаме базовите теоретични постулати на описаните по-горе четири основни групи. Органоцентричните психологически системи приемат като метапостулат идеята, че психологията се базира на биологията, а инвайроцентричните психологически системи - идеята, че поведението е сводимо към биологията и в крайна сметка към химията и физиката. От своя страна социоцентричните психологически системи приемат за метапостулат идеята, че социалният дискурс е единствената форма на знания като тези знания не излизат извън рамките на социалната група, за която е характерен даденият вид дискурс. Метапостулат за нецентричните психологически системи е идеята, че психологическите системи не са сводими към други области на научното познание.

Така в крайна сметка можем да определим органоцентричните и инвайроцентричните психологически системи като позиционирани в близост до биологията и естествените науки, а социоцентричните и нецентричните психологически системи – съответно до социологията и хуманитарните дисциплини.

Изказаното твърдение е доста крайно, но то показва, че ако съвременната психология е силно фрагментирана, то донякъде причина за това е стесняването на нейното поле. Човешкото поведение като биологичен организъм се изучава от биологията, а човешкото поведение като социално явление се изучава от социологията. Какво е бъдещето на психологията между тези две мощни научни дисциплини подсказва съвременното развитие на психобиологията и на социалната психология, при които трудно в момента може да се открие обединяваща гледна точка или интегрален модел, който да е свързан например с една обща психология на изкуството.

Доколкото всяка дисциплина има свой предмет на изучаване, е логично да бъде поставен въпросът какво изучава психологията на изкуството. Един от възможните отговори е, че психологията на изкуството изучава психологическите процеси, свързани с изкуството, като например възприемането на изкуството. Същевременно подобен отговор поражда въпроса каква е разликата например между психологията на изкуството и психологията на възприятието. Много книги по психология на изкуството се занимават с общите феномени на вниманието, усещанията, зрителното възприятие, паметта и мисленето като ги отнасят към различни страни на изкуството. Така психологията на изкуството намира своето предназначение като психология на художественото възприятие, независимо от това колко общо и неопределено изглежда всяко психологическо дефиниране на понятието «художествено» от гледна точка на изкуствознанието като наука.[2] Още повече когато под категорията художествено възприятие се разглеждат различни перцептивни, емоционални, познавателни, оценъчни, духовни и други взаимодействия между човека и творбите на изкуството.

В действителност не съществува психологическа система или теория, която е специално създадена, за да бъде използвана в областта на изкуството. Най-често психологическите системи и теории прилагат различни свои теоретични постулати и хипотези като обяснение към отделни аспекти на изкуството.

Така например датският психолог Бьорн Функ в своята книга “Психология на художественото възприятие”, публикувана през 1997 година, предлага обзор на пет психологически подхода към художественото възприятие (Funch, 1997).[3] Според Функ, могат да бъдат разграничени пет основни психологически направления в изучаването на художественото възприятие: психофизически подход; психоаналитичен подход; подход, който е базиран върху гещалт психологията; когнитивен подход; екзистенциално-феноменологична психология на изкуството.

В исторически план развитието на психологията на изкуството се определя от съществуващото разграничаване и противопоставяне между отделните психологически школи и направления. Така например през 1925 година в своето изследване «Психология на изкуството» Лев Виготски подлага на критика три психологически школи: психофизиката, асоциативната психология и психоанализата.[4] В своето предисловие към «Психология на изкуството» Виготски заявява, че целта на неговото изследване не е цялостна система, а програма. Предложеният от Виготски социо-културен модел за психологическо изучаване на изкуството е предвесник на някои тенденции в развитието на когнитивните и социалнопсихологическите подходи към изкуството през втората половина на 20 век, но не оказва влияние върху развитието на психологията на изкуството.[5]

Развитието на психологията през първата половина на 20 век е доминирано от психоанализата и бихевиоризма, което от своя страна през 1950-те и 1960-те години поражда като реакция развитието на нови психологически системи, а именно школите на хуманистичната психология и когнитивната психология. Това обстоятелство може да обясни защо когато през 1972 година израелските психолози Ханс Крайтлер и Суламит Крайтлер в своята книга «Психология на изкуствата» правят обзор на основните психологически подходи към изкуството, смятат, че бъдещото развитие на психологията на изкуството е свързано с разширяването на когнитивната ориентация (Kreitler & Kreithler, 1972).[6] Подобен възглед можем да открием в книгата «Измислени светове. Психология на изкуствата» на американската психоложка Елен Уинър, публикувана през 1982 година (Winner, 1982).[7] както и в книгата на Хауърд Гарднър «Изкуство, Ум и Мозък. Когнитивен подход към креативността», издадена също през 1982 година (Gardner, 1982).[8]

В книгата на Уинър са разгледани някои от най-значимите психологически подходи към изкуството, развити на базата на психоанализата, психобиологията, гещалтпсихологията и когнитивната психология, съответно свързани с имената на Ернст Крис, Даниел Берлайн, Рудолф Арнхайм и Ернст Гомбрих.

Интересно е, че автори като Майкъл Парсънс (Parsons, 1987)[9] и Дейвид Пъркинс (Perkins, 1994)[10], които през следващото десетилетие предлагат оригинални идеи, свързани с психологията на изкуството в когнитивното направление, не проявяват никакъв интерес към постиженията на другите психологически школи. Същият извод се отнася и до Робърт Солсо, който през 2003 година публикува книгата “Психологията на изкуството и еволюцията на съзнателния мозък”, в която се опитва да приложи постиженията на когнитивната невронаука към психологията на изкуството (Solso, 2003).[11]

Известно е, че представителите на психоаналитичния подход към изкуството традиционно изключват всякакво възможно взаимодействие с останалите психологически подходи. Ето защо е любопитна тенденцията при някои психолози от други школи, като Павел Махотка, да използват класическата психоанализа на изкуството в съчетание с психометрични модели, близки до експерименталната психология.[12]

Има достатъчно основания да се каже, че в началото на 21 век психологията на изкуството е не по-малко фрагментирана от самата научна психология. Всеки психологически подход към изкуството се придържа към своя теоретична и методологическа ориентация, прилага различни техники и своя специализирана терминология, която изключва възможността за активен диалог с останалите психологически подходи към изкуството.

В това отношение интересно изключение представлява книгата на датския психолог Бьорн Функ «Психология на художественото възприятие», публикувана в самия край на 20 век, която представлява най-пълния исторически обзор на психологията на изкуството, който е правен до този момент.[13]

Книгата на Функ дава коректна представа за основните теоретични подходи и твърдения в областта на психологията на изкуството от позициите на екзистенциално-феноменологичната психологическа школа, към която самият Функ принадлежи.

В своето изследване Функ достига до извода, че разгледаните от него пет основни психологически подхода не само имат различен предмет на психологическо изследване, което е концентрирано върху различни аспекти на възприемането на изкуството, но също така представляват и различен вид художествено възприятие. Например според психофизическия подход възприемането на изкуството е базирано върху специална личностна диспозиция, наречена естетическо удоволствие, която помага на индивида да прави диференциация между красиво и грозно и която според този подход, се явява основна психологическа характеристика на изкуството. Според когнитивния подход възприемането на художествени произведения е базирано върху общите когнитивни способности, като удоволствието при възприемането на изкуството не е свързано с естетическото удоволствие, а се поражда от самата познавателна активност и разбиране на изкуството. Психологическият подход, базиран върху гещалт психологията и теориите за експресията, разглежда емоционалното възприятие като специфичен вид естетическа диспозиция. Психоаналитичният подход се концентрира върху психобиографията на художника и динамичната същност и роля на несъзнаваното в творческия процес. Основна психологическа характеристика на изкуството за този подход е така наречената от Функ «естетическа фасцинация», която показва обвързаността на определени характеристики на художествената творба към психичната структура на личността. Екзистенциално-феноменологичният подход към възприемането на изкуството приема за основна психологическа характеристика на изкуството естетическото преживяване, което се явява форма на екзистенциална актуализация, свързана с нов и различен тип състояние на личността.

Едно от най-ценните достойнства в изследването на Функ е, че разкрива оригиналните приноси и потенциал на всеки един от разгледаните психологически подходи към изкуството.

Същевременно Функ предлага твърде стеснен вид на най-влиятелния подход в историческото развитие на психологията на изкуството през 20 век, а именно психоаналитичния. В книгата на Функ в рамките на психоаналитичния подход освен Фройд са разгледани още само идеите на Роланд Феарбърн и Ернст Крис, като частично са споменати и цитирани Хана Сигал и Питър Фулър. Функ не представя двама от най-значимите автори на британската психоаналитична естетика, а именно Антон Еренцвайг и Ричард Уолхайм. Липсва представяне на аналитичната и архетипната психология на изкуството, свързани с имената на Карл Густав Юнг, Джоузеф Хендерсон и Джеймс Хилман. От юнгианската психология на изкуството Функ разглежда обстоятелствено само творчеството на Ерик Нойман

Също така независимо че акцентира върху творчеството на американския психолог Роло Мей, Функ не представя хуманистичната и трансперсоналната психология на изкуството. Най-голямата празнина в изследването е свързана с това, че Функ изобщо не споменава и не разглежда нито един социалнопсихологически подход към изкуството. Отсъствието на еволюционната психология на

изкуството и на невронаучната психология на изкуството може обективно да се обясни с факта, че тези два най-нови психологически подхода към изкуството се формират и развиват в края на 20-ти и началото на 21-ви век. Тяхното влияние през последните години е свързано с бурното развитие на модерната еволюционна теория и съвременната невронаука, които разкриват напълно нови и неизследвани до този момент аспекти, свързани с психологията на изкуството.

[1] Smit, N. *Current Systems in Psychology*. Belmont, CA: Wadsworth Thomson Learning, 2001.

[2] От друга страна съществуват психологически изследвания върху изкуството, посветени на въпроси, които изглеждат твърде общо и неопределено от гледна точка на психологията като наука. Показателен пример в това отношение е книгата на българския художник Димитър Арнаудов «Художникът и творбата. Психология на творческия процес», която е базирана не толкова върху психологически изследвания и психологическа литература, колкото върху «психолого-естетически постановки относно специфичната дейност на художника», «материали от различни научни сфери», «мемоарно-творчески материали от майстори в областта на изкуството» и «наблюдения върху личен творчески опит». (Арнаудов, Д. *Художникът и творбата. Психология на творческия процес*. София: Български художник, 1981.)

[3] Funch, B. *The Psychology of Art Appreciation*. Copenhagen: Museum Tusculanum Press, 1997.

[4] Лев Виготски написва своя труд «Психология на изкуството» през 1925 година, но той е публикуван за първи път едва през 1965 година. (Виготский, Л. *Психология искусства*. Москва, 1965).

[5] Виготски предлага подход към всички изкуства, но концентрира своето внимание преди всичко върху психологията на литературното творчество. (Виготский, Л. *Психология искусства*. Москва, 1965).

[6] Kreidler, H., Kreidler, S. *Psychology of the Arts*. Dunham, N.C.: Duke University Press, 1972.

[7] Winner, E. *Invented Worlds: The Psychology of the Arts*. Cambridge: Harvard University Press, 1982.

[8] Gardner, H. *Art, Mind and Brain: A Cognitive Approach to Creativity*. New York: Basic Books, 1982.

[9] Parsons, M. *How We Understand Art: A Cognitive Developmental Account of Aesthetic Experience*. Cambridge: Cambridge University Press, 1987.

[10] Perkins, D. *The Intelligent Eye: Learning to Think by Looking at Art*. Santa Monica, CA: Getty Center for Education in the Arts, 1994.

[11] Solso, R. *The Psychology of Art and the Evolution of the Conscious Brain*. Cambridge, MA: MIT Press, 2003.

[12] В случая става въпрос за книгите на Павел Махотка «Голото тяло: възприятие и личност» (Machotka, P. *The Nude: Perception and Personality*. New York: Irvington Publishers, 1979.) и «Живописца и нашият вътрешен свят. Психология на изобразяването» (Machotka, P. *Painting and Our Inner World: The Psychology of Image Making*. New York: Plenum Publishers, 2003).

[13] Funch, B. *The Psychology of Art Appreciation*. Copenhagen: Museum Tusculanum Press, 1997.

Всяка психология на изкуството, независимо към коя психологическа система принадлежи, работи с определени психологически модели за човек и човешко поведение, а също така и с определени психологически модели за изкуство.

Досегашните изследвания разглеждат психологическите дискурси към изкуството в контекста на не повече от пет глобални психологически модела, отнесени към съответни психологически школи или системи. В изследване със заглавие «Психология на изкуството» през 2008 година за първи път беше предложена методологическа структура за анализ, която включва шестнадесет равностойни психологически модела на изкуството. [1] Предложената структура се базира на актуални за теорията на изкуството психологически категории и понятия, които могат да бъдат проследени като произход и логика на функциониране в контекста на шестнадесет отделни психологически школи и системи. [2]

Основният проблем на всяка психология на изкуството е свързан с възможностите да отнесе своя психологически модел за изкуство към моделите за изкуство, които функционират в дисциплинарното поле на изкуствознанието.

Незачитането на актуалните теоретични модели на интерпретация на изкуството по същество представлява отхвърляне на научния предмет на историята и теорията на изкуството. Подобно незачитане обикновено заплашва да остави психологията на изкуството извън специализирания дискурс на модерното изкуствознание.

В теоретичен план психологията на изкуството е изправена пред избор или да се върне обратно към универсалното недиференцирано поле на психологическата естетика, или да търси възможности да предложи предмет на изследване, който е свързан с дисциплинарното поле на изкуствознанието. Няма съмнение, че втората възможност предлага път за интегриране на психологията на изкуството към историята на изкуството.

5. Съвременни перспективи пред психологическите подходи в изкуствознанието

Теоретичната възможност психологията да бъде използвана, като допълнително средство, което позволява различен научен поглед към определени художествени факти, започва с Ернст Крис и Ернст Гомбрих, които в своето ранно изследване върху историята на карикатурата от 1938 година достигат до извода, че традиционната история на изкуството не може да предложи адекватно обяснение за късното “изобретяване” на портретната карикатура, защото карикатурата не е само исторически феномен, а представлява специфичен процес, който трябва да бъде интерпретиран в полето на психологията.[3]

Това, което отличава изследването на Крис и Гомбрих от всички подобни изследвания до този момент е не само тяхната изключителна подготвеност като историци на изкуството, а преди всичко отношението им към психологическата наука.

Когато в края на 19 и началото на 20 век, а именно в периода между 1870-1910 година, историци и теоретици на изкуството като Роберт Фишер, Хайнрих Вьолфлин, Аугуст Шмарзо, Алоис Ригл и Вилхелм Ворингер пишат за изкуството, базирайки се върху различни психологически или психофизиологически възгледи, те разглеждат психологията като подход, който все още е част от философията.

Известно е, че след 1866 година психологията започва да навлиза в немските университети като раздел от философията, но дори създателят на научната психология Вилхелм Вунд продължава да смята психологията за част от философията, а не за естествена наука (Leahey, 2001)[4].

Дълго време в немските университети психологията остава като поддисциплина на философията. Така през 1910 година в Германия вече съществуват няколко списания и изследователски лаборатории по

психология, но само четирима учени са се записали в официалните справочници като психолози, а не като философи (Schultz & Schultz, 2007).[5]

През 1892 година бъдещият голям немски архитект и дизайнер Аугуст Ендел (1871-1925) постъпва в Мюнхенския университет да учи философия, а не психология, но само две години по-късно през 1894 година, когато неговият професор по философия Теодор Липс създава своята психологическа лаборатория Ендел става един от най-ревностните му последователи. В своите лабораторни експерименти Липс и неговите студенти, подобно на Фехнер, се опитват да изследват естетическите качества на обектите като в периода между 1894-1914 година Липс, който разглежда естетиката преди всичко като психологическа дисциплина изнася в Мюнхен множество публични лекции върху изкуството.

През 1898 година Ендел, повлиян от теорията на Липс за “естетическото вчувстване”, публикува студия върху психологията на възприятието, в която се опитва да опише начина, по който силата на формите предизвиква директни емоции върху зрителя (Endell, 1898).[6] В своята студия Ендел твърди, че трябва да се научим да виждаме в термините на чистите цветове и чистите форми, а не да мислим какво те изобразяват като заявява също така, че трябва да се научим да преживяваме емоциите, които са свързани с цветовете и формите, оставяйки тези емоции свободно да достигнат до нашето съзнание. Докато теоретизира върху въпросите на психологическата естетика Ендел създава през периода 1896-1897 година прочутата декорация на Фотографското студио Елвир в Мюнхен.

По същото време универсалният творчески патос и панпсихизъм, който се съдържа във “вътрешната психофизика” на Липс намира свой защитник в лицето на руския лекар неврофизиолог Николай Кулбин, който през 1905 година експериментира с живописни картини, в които пресъздава форми на органична материя, видяна през микроскоп и пейзажи, съдържащи интуиция за невидимото.

През 1907 година в Санкт Петербург Кулбин организира авангардна група с название “Триъгълник: Изкуство и Психология”, която включва художници и поети, готови да изследват връзката между изкуството и психологията. Кулбин избира названието «Триъгълник», защото смята, че живописата представлява спонтанна проекция на условни знаци от мозъка на художника върху самата живописна картина.[7]

Когато Василий Кандински пристига в Мюнхен от Русия през 1896 година той развива своите възгледи за изкуството, повлиян както от психологическата естетика на Липс и от теорията на Ендел за едно психологическо изкуство, базирано върху чистото въздействие на абстрактната декорация, така и от идеите на своя приятел Кулбин и неговата група «Триъгълник». През 1911 година Кандински започва манифестната си статия «Предназначението на Новата живопис» с думи, насочени против «външната психофизика» като цитира немския патолог Рудолф Вирхов, който казвал, че е отварял хиляди трупове, но никога не е успявал да види душа. В своя текст Кандински твърди, че бъдещето на изкуството и науката принадлежи не на тези, които наблюдават само видимата реалност, а на тези, които подобно на неговия приятел Кулбин използват своята интуиция и индиректните научни методи, за да изследват невидимото (Kandinsky, 1911; цит. по Gamwell, 2002).[8]

През същата 1911 година немският изкуствовед Вилхелм Ворингер публикува в Мюнхен книгата “Проблеми на формата в готиката”, в която включва глава с название “Изкуствознанието като психология на човечеството”. [9] В тази глава той заявява, че за историята на изкуството не може да съществува човек изобщо, както не може да съществува и изкуство изобщо.

За съжаление психологическите идеи за изкуството на Липс, Ендел, Кулбин и Ворингер попадат в началото на 20 век в контекста на една все по динамично развиващата се експериментална психология,

която е склонна да избере “външната психофизика”, посветена на връзката между физическите стимули и тяхната обективно проследима реакция, а не “вътрешната психофизика”, която изследва връзката между физическите стимули и субективната психологическа реакция.

В своя стремеж да постигне еманципираност от философията психологията избира да се определи не като наука за съзнанието, а като наука за поведението. Така през следващите десетилетия научната психология се развива преди всичко по пътя на естествените и приложни науки.

Също така «романтичната» ситуация, характерна за края на 19 век, когато историци на изкуството като Роберт Фишер, Хайнрих Вьолфлин и Алоис Ригл създават текстове върху “психологията на художествените стилове”, запазвайки известна автономия от психологическите изследвания, е окончателно отминала. Развитието на психологическата наука през първата половина на 20 век принуждава второто поколение представители на Виенската школа в изкуствознанието да се дистанцират от подобен модел «психологизирана» история на изкуството.

Крис и Гомбрих формират своите възгледи под силното влияние на Фройд, който показва, че психологията заема уникално място сред останалите науки, защото може да оказва влияние върху самия субект на изследване.

Същевременно Крис и Гомбрих посещават лекциите на немския психолог Карл Бюлер, който по това време е професор по психология във Виенския университет. Университетските години на Гомбрих обхващат периода между 1928-1933 година като само една година преди това през 1927 година Бюлер е публикувал книга със знаменателното заглавие “Кризата в психологията” (Buhler, 1927), [10] която е посветена на разпадналото се единство на възгледите за предмета на психологията и психологическите изследвания, което е съпътствано от методологическа криза и поява на различни психологически школи, противопоставящи една на друга.

Крис и Гомбрих са наясно, че изкуствознанието няма своя собствена психология за изкуството, а е зависимо от развитието на психологическата наука. За Крис и Гомбрих е ясно също така, че изкуствознанието като системна дисциплина трябва не само да взаимодейства с различните психологически школи, но и да се ориентира в основните им постулати като адаптира тяхната потенциална ползност към интерпретирането на изкуството, доколкото не съществува психологическа система или теория, която е специално създадена, за да бъде използвана в областта на изкуството.

[1] Цанев, П. *Психология на изкуството*. София: Национална художествена академия, 2008.

[2] *Предложената структура съдържа шестнадесет психологически модела на изкуството, които са свързани с развитието на Психофизиката и съвременната психометрия, Психобиологията, Психоанализата, Его-психологията, Британската психоаналитична школа, Аналитичната психология, Архетипната психология, Феноменологичната психология, Хуманистичната психология, Трансперсоналната психология, Гещалтпсихологията, Социалната психология, Когнитивната психология, Невронаучната психология, Еволюционната психология, а също и модел базиран върху постулати на Криминалната психология. Виж. Цанев, П. Психология на изкуството, 2008.*

[3] Kris, E., Gombrich, E., *The Principles of Caricature*. *British Journal of Medical Psychology*. XVII, 1938.

[4] Leahey, T. *A History of Modern Psychology*. New Jersey: Prentice Hall, 2001.

[5] Schultz D., Schultz, S. *A History of Modern Psychology*. Belmont, CA: Wadsworth Publishing Company, 2007.

[6] Endell, A. *Formenschonheit und Dekorative Kunst, Dekorative Kunst*, 6, 1898.

[7] През 1907 година Николай Кулбин пише теоретична студия с название «Чувствителност: изследвания върху психометрията и клиничното приложение на нейните данни» (Кулбин, Н. *Чувствителност: очерки по психометрии и клиническому приложению ее данних*, Санкт Петербург, 1907), а през 1908 година чете лекция в Санкт Петербург с название “Свободното изкуство като основа на живота: хармония и дисонанс”, която по-късно през 1912 година е публикувана в Мюнхен от Василий Кандински и Паул Клее в алманаха “Синият конник” (*Der Blaue Reiter*, 1912).

[8] Gamwell, L. *Exploring the Invisible. Art, Science and the Spiritual*, Princeton and Oxford: Princeton University Press, 2002.

[9] Worringer, W. *Formprobleme der Gotik*. Munchen: Piper, 1911. (Прев. на бълг. Ворингер, В. *Проблеми на формата в готиката*. Вкл. в книгата: *Абстракция и вчувствуване. Принос към психологията на стила*. София: Издателство Наука и изкуство, 1993)

[10] Buhler, K. *Die Krise der Psychologie*. Jena, 1927.

Въпросът е коя психология представлява интерес за изкуството и каква психология на изкуството е нужна на изкуствознанието? Вече беше изказана тезата, че теоретичната възможност психологията да бъде използвана като допълнително средство, което позволява различен научен поглед към определени художествени факти започва именно с Ернст и Гомбрих. Това, което отличава Крис и Гомбрих от всички предишни изкуствоведи до този момент[1] е не само тяхната изключителна подготвеност като историци на изкуството, а преди всичко отношението им към психологическата наука.

Парадоксално е, че Крис постепенно изоставя изкуствознанието заради психоанализата, а изключителните познания на Гомбрих върху развитието на психологическата наука през втората половина на 20 век го превръщат в най-ревностния “охранител” на изкуствознанието пред всички възможни прониквания на различни наивни психологически интерпретации и обобщения.

Показателно е, че психологическите подходи към изкуството през 20 век са принудени да се развиват извън академичните параметри на изкуствознанието под формата на алтернативни психологически теории в сферата на психологията на изкуството.

Същевременно една от най-важните констатации на настоящето изследване е свързана с обстоятелството, че психологията на изкуството независимо от своите методологически противоречия и неясни параметри, остава неизменна част от дисциплинарния център на модерното изкуствознание.

Какви са основанията за подобна констатация?

Първото основание се съдържа в историческото обстоятелство, че още от средата на 19 век, когато историята на изкуството се институционализира като академична дисциплина, тя започва да формира своето принципно различие от другите дисциплини преди всичко посредством своя специфичен предмет на изследване, а не толкова посредством методите на изследване, които могат да бъдат използвани.

По този начин независимо от властващите модели на теоретична интерпретация на изкуството, а през 20 век като цяло доминират формалистичните, социологическите и културологичните модели на интерпретация, историята на изкуството остава силно зависима от своя предмет на изследване и от

така наречените «вътрешни теории на изкуството», които се съдържат в самата художествена практика.[2]

С други думи всички форми на изкуство, които в някаква степен съдържат психологически идеи и методи, не могат да бъдат обективно интерпретирани дори в чисто социологически или културологичен план, ако оставят извън контекста на изследване използваните от художниците психологически идеи и методи.[3]

Така всяко изкуствоведско изследване на разнообразните форми на «психологическо изкуство» задължително преминава през конструиране на определен психологически дискурс в рамките на изкуствознанието.

В известен смисъл всяко изкуство е психологическо, но от гледна точка на психологията на изкуството категорията “психологическо изкуство” предполага наличието на определен дискурс в дисциплинарното поле на изкуствознанието, който има своя история и специфичен теоретичен хоризонт.

Така например един дискурс, формиран в традициите на психоаналитичната естетика, определя като психологическо изкуство само това изкуство, което изпълнява основно психологически функции като например автентичното “психотично изкуство” или изкуството “без психологическа дистанция”. [4]

Това силно стеснено дефиниране на категорията “психологическо изкуство” в дискурса на психоаналитичната естетика не може да бъде разбрано без да бъде проследена историята на психоаналитичната естетика и нейните “вътрешни” взаимодействия, от една страна, с художници като Жан Дюбуфе, Георг Базелитц и Арнулф Райнер, а от друга страна, с художествени критици и историци на изкуството като Харолд Земан, Петер Горзен и Джон Макгрегър, доколкото техните изследователски и кураторски проекти, директни психологически експерименти и художествени акции са неделим компонент от този дискурс.[5]

Възникването и обособяването на психоаналитичната естетика като специфично явление на границата между психоанализата, психиатрията, клиничната психология и философията на изкуството, в контекста на контракултурата и нео-авангардите през 1960-те години, заедно с интереса към фигурата на шизофреника, като символ на абсолютната психическа другост, успява не само да създаде един уникален психологически дискурс в полето на изкуствознанието, но и да легитимира психотичното изкуство, превръщайки го в неизменна част от канона на модерното и съвременно изкуство. [6]

От друга страна в контекста на психологията на изкуството, може да бъде прието като психологическо изкуство, изкуството, което е инспирирано от конкретни психологически системи и теории, какъвто е случаят с художествените експерименти на експресионизма, сюрреализма и опарта, повлияни съответно от психологическата теория за “естетическото вчувстване” и психологическите системи на психоанализата и гещалтпсихологията.

Тази симбиоза между развитието на модерното изкуство и модерната психология е второто основание за направената констатация, че психологията на изкуството остава неизменна част от дисциплинарния център на модерното изкуствознание, защото това основание автоматично превръща историята на психологията в неизбежна част от самия предмет на изследване на историята и теорията на модерното изкуство

Показателно в случая е, че двама от най-проникновените изследователи на сюрреалистичното изкуство през втората половина на XX век американските изкуствоведи Розалинд Краус и Хал Фостър, водени

именно от спецификата на своя предмет на изследване, осъзнават ролята на психологическите въпроси и потенциала на психологическите дискурси в изкуствознанието.

Розалинд Краус, която според много автори със своите текстове върху модерната скулптура успява да извърши радикален прелом в модернистката теория на изкуството, не само е призната за един от най-оригиналните и ключови мислители на изкуството, но се превръща и в синоним на някои от най-влиятелните постмодерни тенденции в историята на изкуството през 1980-те и 1990-те години.[7] Нейният критически патос до голяма степен се дължи на противоречивото напрежение, свързано с въвеждането на психологическа терминология, идваща от френската структуралистична психоанализа и британската психоаналитична школа.

Хал Фостър първоначално се формира като един от най-интересните художествени критици на нюйоркската художествена сцена през 1980-те години. Способността му да теоретизира постмодернизма посредством критическата теория бързо узаконява лидерската му позиция на водещ критик, който пише за влиятелните списания *Artforum*, *October* (в което е част от състава на редакторската колегия) и *Art in America* (в което също е част от редакторската колегия, а по-късно става и главен редактор). През 1983 година под редакцията на Фостър излиза прочутият сборник със студии върху постмодернизма «Анти-естетиката: изследвания върху постмодерната култура» (Foster, 1983).[8]

Интересно е, че в края на 1980-те години без да изоставя позициите си на независим художествен критик Фостър се насочва към академична кариера като историк на изкуството. Под научното ръководство на професор Розалинд Краус Фостър защитава дисертация върху историята на сюрреалистичното изкуство от гледна точка на психоаналитичната теория, която е публикувана по-късно като книга със заглавие «Компулсивна красота» (Foster, 1993).[9] Книгата на Фостър се превръща в едно от най-адмирираните изследвания върху историята на сюрреализма и заедно с успеха, съпътстващ следващата му книга върху историческата диалектика на нео-авангардите «Завръщането на реалното. Авангардът в края на века» (Foster, 1996),[10] закономерно донася през 1997 година на своя автор престижната професорска позиция по история на изкуството в Принстънския университет.

В книгата «Завръщането на реалното» Фостър предлага алтернативен модел на обяснение за начина, по който нео-авангардите се ангажират със своите исторически предшественици. Моделът на Фостър се базира върху психоаналитичното понятие на Фройд за така нареченото «отложено действие» (*Nachtraglichkeit*). Според този модел историческото и епистемологично значение на авангардите никога не може да бъде схванато изцяло в момента на тяхната поява, защото авангардите регистрират своята поява под формата на травма, която се явява като дупка в символния ред на историята.

Фостър смята, че докато историческите авангарди водят борба чрез травмите на модерността, то нео-авангардите правят опит да се борят като използват «отложеното действие» на първичните травми. Според Фостър историческото завръщане на авангардите конституира едно историческо завръщане на реалното, което представлява завръщане не само от миналото, но и завръщане от бъдещето, където авангардите се борят с пропаданията в символния ред, който е в сърцето на историята и критическата теория.

Може би психоанализата не винаги е достатъчно ефективна като модел на интерпретация в полето на изкуствознанието, както твърди друг американски професор по история на изкуството - Джеймс Елкинс[11], но в случая по-важно е друго, а именно, че Краус и Фостър успяват да използват потенциала на психоаналитичните идеи и понятия, за да радикализират историята на изкуството отвътре чрез самия предмет на изследване. Като теоретици на авангарда и нео-авангарда, те използват психологически термини и формулировки от различни психологически школи по един по-скоро реторичен начин.

Тази теоретична реторика, базирана върху психологическите дискурси, е третото основание за направената констатация в настоящето изследване, че психологията на изкуството остава неизменна част от дисциплинарния център на модерното изкуствознание, защото формира директна пораждаща взаимовръзка между художествената теория и практика.

Става дума за теоретична реторика, която намира своеобразно разширение под формата на изследователски и кураторски проекти, които директно оказват влияние върху развитието на изкуството. Такъв пример представлява в средата на 1980-те години изследователският проект «Фотография и Сюрреализъм»[12] на Краус, който включва множество текстове и големи изложби, преориентирани вниманието на художници и изследователи от живописата и скулптурата към психоаналитичното значение на образите в изкуството на фотографията.

Художниците на авангарда и неоавангарда осъзнават, че имат нужда от теория, която да оправдае и институционализира тяхното изкуство. Колкото и парадоксално да звучи може да се каже, че в началото на 21 век “новите жанрове концептуално изкуство”, базирани върху различни познавателни дискурси и дисциплинарни полета, сякаш имат за цел да оправдаят и институционализират самата теория на изкуството.

В подобен план всяко психологическо изследване в контекста на изкуството може да конституира свой специфичен дискурс и свой дисциплинарен предмет на изследване.[13] В този смисъл самата художествена практика със своя реторичен потенциал е способна да наложи специфичен теоретичен дискурс в полето на изкуствознанието.

Очевидно подобно описание на параметрите на съвременната професия художник показва тенденции, които бихме могли да определим, от една страна, като състояние на постдисциплинарно разтваряне на съвременното изкуство в полето на съвременната култура, а от друга страна, можем да разглеждаме тези процеси и тенденции като резултат от напрежение, породено от идеята за дисциплинарен център.[14]

[1] Освен всички вече разгледани автори към изкуствоведите, които до 1938 година прибавят до различни форми на психологическа интерпретация на изкуството, трябва да бъдат споменати още Хайнрих Гомперц, публикувал през 1905 година изследването “Някои психологически условия за възникването на натуралистичното изкуство” (Gomperz, H. *Über einige psychologische Voraussetzungen der naturalistischen Kunst, Beilage zur Münchener Allgemeinen Zeitung*, 160, 1905), Юлиус фон Шлосер с неговата книга “История на восъчния портрет” (Schlosser, J. *Geschichte der Portratbildnerie in Wachs*, 1910) и Ханс Зедлмайър, който през 1930 година се опитва да приложи понятията от гешталтпсихологията, както и термини от характерологичната теория на немския психиатър Ернст Кречмер към изкуството и личността на италианския архитект Боромини (Sedlmayr, H. *Die Architektur Borrominis*. Berlin, 1930.)

[2] В този смисъл всяка история на изкуството трябва да дефинира под някаква форма въпроса за границите между теорията и практиката (Виж. Harrison, C. and Wood, P. *Introduction*. In: Harrison, C. and Wood, P. *Art in Theory 1900-1990. An Anthology of Changing Ideas*. Oxford & Cambridge: Blackwell, 1997).

[3] Няма съмнение също така, че теоретизирането върху същността на изкуството е присъща вътрешна характеристика на изкуството и много често представлява част от самия процес на създаване на изкуство. (Виж. Costello, D. and Vickery, J. *Art: Key Contemporary Thinkers*. New York: Berg, 2007.)

- [4] Виж. Цанев, П. *Психология на изкуството*. София: Национална художествена академия, 2008.
- [5] Цанев, П. *Изкуство психопатологична образност и детски рисунки*, София: Фондация "Съвременно изкуство", 2002.
- [6] Цанев, П. *Художествената творба като престъпление. Последници от една криминална психология на изкуството*, В: *Канон и култура – Сборник материали от XV лятна научна среща Варна, 2007*; 194 – 207.
- [7] Buskirk, M. *Rosalind Krauss*. In: Costello, D. and Vickery, J. (Ed.) *Art: Key Contemporary Thinkers*. New York: Berg, 2007.
- [8] Foster, H. (Ed.) *The Anti-Aesthetic: Essays on Postmodern Culture*. Seattle: The Bay Press, 1983.
- [9] Foster, H. *Compulsive Beauty*. Cambridge: MIT Press, 1993.
- [10] Foster, H. *The Return of the Real. The Avant-Garde at the End of the Century*. Cambridge, Mass.: MIT Press, 1996.
- [11] Elkins, J. *Review of Hal Foster, Compulsive Beauty*. *Art Bulletin*, 76, 1994.
- [12] Kraus, R. and Livingston, J. *L'Amour Fou: Photography & Surrealism*, Washington, Corcoran Gallery of Art, New York: Abbeville Press, 1985.
- [13] Виж. Цанев, П. *Художествената творба като престъпление. Последници от една криминална психология на изкуството*, В: *Канон и култура – Сборник материали от XV лятна научна среща Варна, 2007*; 194 – 207 с.
- [14] Цанев, П. *Съвременното изкуство и идеята за дисциплинарен център. Проблеми на изкуството*, № .2, 2007, 31-34 с.

Отделните дисциплини са организирани около абстрактно знание като всяка професионална общност дава престиж на онези, които упражняват знанието на дадена професия в най-чистата му форма. В тази ситуация предимство на главни интелектуални структури имат не приложните практики, а изследователските и реторични стратегии. Именно тези стратегии и въпроси съдържат най-много потенциал да се ангажират с истинското дисциплинарно знание – и оттук се радват на най-голям дисциплинарен престиж.

Исторически погледнато предимство в изкуството имат не най-добре изпълняваните дейности, като отговор на определени предписания и правила, а най-добре поставените реторични стратегии и въпроси.[1]

Досега бяха посочени три основания, демонстриращи как психологията на изкуството остава вътрешно обвързана с предмета на изследване в полето на изкуствознанието, които могат да бъдат обобщени така: 1) наличие на изкуство, което се определя като психологическо и предизвиква необходимост от дисциплинарно дефиниране на категорията "психологическо" в контекста на изкуствознанието; 2) изкуство, което се развива в исторически синхрон и симбиоза с определена психологическа школа или система и се нуждае от историография на психологията като обяснителен контекст; 3) изкуство, което поражда нов психологически дискурс и включва като задължително условие определен вид психологическа реторика.

И трите основания се отнасят до потенциала на изкуството да използва психологически теории и понятия, да интерпретира конкретни психологически проблеми и теми, да провежда психологически експерименти и да съдържа в себе си силно изразена психологическа рефлексия.

Може да се каже като заключително обобщение, че се очертават два основни пътя, по които психологическите подходи навлизат в изкуствознанието. Първият път е свързан с ролята на психологическите подходи като необходим обяснителен контекст към историята на изкуството, а вторият път приема психологическите подходи като средство, което е съществена част от радикалната художествена критика и теория на изкуството.

През 20 век академичната история на изкуството, за да запази своята методологическа чистота, е склонна, както това прави например в своите изследвания Гомбрих, да се откаже от голяма част от модерното и съвременното изкуство като обект на анализ.

Същевременно историята показва, че художествената критика и теория не е склонна на подобна жертва, което обяснява защо психологията на изкуството намира своето приложение като част от реториката именно в тази сфера.

Интересно е, че първото десетилетие на 21 век е белязано от безпрецедентно завръщане на психологията в академичното изкуствознание. Нещо, което се вижда в лицето на такива “разбунтували се” ученици на Гомбрих като Дейвид Фрийдбърг и Джон Онианс, които предлагат завръщане към психологическите дискурси в изкуствознанието чрез една вътрешна психофизика, която не се базира вече само върху интуицията, а върху актуалните постижения на супермодерната невробиологична психология.

Професорът по история на изкуството от Колумбийския университет в Ню Йорк Дейвид Фрийдбърг през последните години работи съвместно с водещи невропсихолози[2], а британският професор по история на изкуството Джон Онианс, който се смята за последовател на Гомбрих, предвижда създаването на изцяло нова дисциплина с название “невроистория на изкуството” (neuroarthistory)[3], която в тясно сътрудничество със съвременната невробиология и с помощта на новите методи за изследване на мозъка, според него може да даде отговор на въпросите, свързани с произхода на изкуството и да обясни причините например за възникването на линейната перспектива в ренесансовата живопис.

Това което Онианс предлага не е нова теория, а нов подход. В свое интервю от 2008 година, дадено пред списание Тейт, Онианс твърди, че невроисториците на изкуството използват същите средства, които използват и останалите историци на изкуството плюс още едно допълнително средство, а именно невронауката, в полето на която има натрупани нови познания, които позволяват трансформиране на съществуващите разбирания за изкуството.[4]

Към днешна дата основният въпрос не е в това дали психологическите подходи имат място в изкуствознанието, нито в това кои психологически подходи са най-подходящи за изкуствознанието. Въпросът, който настоящето изследване поставя е дали не е време психологията на изкуството или по-точно психологическата история и теория на изкуството, като част от изкуствознанието, да навлезе в своята рефлексивна фаза, а именно в период на критично анализиране на изследователския си статус и цялостните си параметри като дисциплина.

[1] Цанев, 2007.

[2] Freedberg, D., Gallese, V. *Motion, Emotion and Empathy in Artistic Experience*. In: *Trends in Cognitive Sciences*, 2007.

[3] Показателно е, че Онианс през 2007 година в почти манифестен стил посвещава книгата си “на всички историци на изкуството на бъдещето, които също така ще имат куража да бъдат и невроисторици на изкуството” (Виж. Onians, J. *Neuroarthistory: From Aristotle and Pliny to Baxandall and Zeki*. New Haven and London: Yale University Press, 2007).

[4] *Neuro Ways of Seeing: John Onians and Eric Fernie on Neuroarthistory, Tate Etc., Issue 13, 2008.*