ANαliZA

časopis za kritično misel

Letnik 12, številka 3, november 2008 · ISSN 1408-2969

NARAVNA IN UMETNIŠKA LEPOTA

Božidar Kante

Naravna in umetniška lepota pri Kantu: svobodna in zgolj pripadajoča (pogojna, odvisna) lepota

Filozofska fakulteta Univerze v Mariboru

Citiranje: Božidar Kante, »Naravna in umetniška lepota pri Kantu: svobodna in zgolj pripadajoča (pogojna, odvisna) lepota«, *Analiza: časopis za kritično misel* 12, št. 3 (2008): 81–99.

To delo je objavljeno pod licenco Creative Commons Priznanje avtorstva 4.0 Mednarodna (CC BY 4.0), https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/deed.sl.

Izdajatelj: Društvo za analitično filozofijo in filozofijo znanosti, Ljubljana.

Elektronska različica je izvirna tiskarska datoteka številke, ki ji je bil leta 2026 dodan ta naslovni list. Strani in prelomi ustrezajo tiskani izdaji.

Božidar Kante
Filozofska fakulteta Univerze v Mariboru

Naravna in umetniška lepota pri Kantu: svobodna in zgolj pripadajoča (pogojna, odvisna) lepota

Waltonovo vpeljavo »kategorije« lahko primerjamo s Kantovo vpeljavo pojma »smotra« oziroma »smotrnosti«, ko govori o odvisni lepoti oziroma o estetskih sodbah o naravi. Oba pojma – tako Waltonova »kategorija« kot Kantova »smotrnost« – se navezujeta na pojem intencionalnosti. Pri Waltonu se da to razbrati iz njegova tretjega pogoja, ki šteje v prid temu, da je pravilno zaznavati neko umetnino kot umetnino, ki sodi v določeno umetniško kategorijo. Kako pa je s pojmom smotrnosti pri Kantu. Zakaj ga pravzaprav potrebuje v svojo obravnavi estetskih sodb o naravi? Potrebuje ga ravno zaradi vpeljave pojma intencionalnosti v naravo.

Kant ne trdi, da je narava smotrna, to je, da imamo nekakšno *apriorno* zagotovilo, da je urejena na način, ki je primerljiv z našimi kognitivnimi zmožnostmi in potrebami. Niti ne trdi, da moramo biti prepričani, da je smotrna v tem smislu. Trdi prej to, da smo racionalno prisiljeni, da se narave lotimo, kot da bila tako urejena. Ali z besedami samega Kanta: v temelju vse refleksije o naravi (v temelju iskanja empiričnih zakonov) je *apriorno* načelo, in sicer, da je možen glede na te empirične zakone red narave, ki ga je mogoče spoznati. Razsodna moč za potrebe svoje refleksije o naravi glede na njene empirične zakone apriori domneva, da se narava na tak način ujema z našimi spoznavnimi možnostmi. Potrebujemo torej nekaj, kar nas ob presojanju narave opozarja na njeno smotrnost za naš razum. Seveda pa je ujemanje narave z našimi spoznavnimi zmožnostmi zgolj naključno, četudi v tem primeru občutimo ugodje.

Po Kantovem mnenju estetsko vrednotenje narave sestoji iz tega, da na naravo gledamo tako, kot da bi bila umetnost. Takšno pojmovanje je mogoče ovreči z naslednjo argumentacijo: Tako kot je estetsko vrednotenje umetnosti vrednotenje umetnosti *kot umetnosti*, je tudi estetsko vrednotenje narave estetsko vrednotenje narave *kot narave*. Kajti če menimo, da naravni svet ni artefakt nikogar, mora biti estetsko vrednotenje narave kot narave, če naj bo zvesto tistemu, kar narava dejansko je, estetsko vrednotenje narave, vendar ne kot intencionalno ustvarjenega produkta (in torej ne kot umetnosti).

Težava je naslednja: kaj je tisto, kar določa, kateri pojem narave je pravi oziroma pravilen pojem, pod katerim naj bi zaznavali neko naravno stvar? Kajti tisto, za kar tu gre, ni zgolj to, ali neka naravna stvar sodi v

določen pojem, temveč, *katerega od teh pojmov*, v katere sodi neka naravna stvar, *je treba dojeti z estetskega stališča*, kjer to pomeni, da zaznavanje pod temi pojmi razkrije estetske lastnosti, ki jih predmet realno ima in tako omogoči ustrezno oceno njegove estetske vrednosti. Odločilno dejstvo – v nasprotju z umetnostjo – je, da to, katere od kategorij so pravilne kategorije, v katere sodi nek naravni predmet, da bi ga estetsko ovrednotili, ne določa ideja, da ga cenimo *kot naravo*.

Kategorije oziroma naravne vrste ne delujejo v smislu, da delno določajo realne estetske lastnosti naravnih stvari, kot se to dogaja z estetskimi lastnostmi umetnin. To, da naravne stvari niso načrtovane s ciljem estetskega vrednotenja, jih osvobaja od omejitev, ki vodijo umetniško vrednotenje umetnin: kategorije umetnosti predpisujejo ustrezen način umetniškega vrednotenja, kategorije narave pa ne predpisujejo ustreznega načina estetskega vrednotenja narave. Estetskemu vrednotenju narave je tako podeljena svoboda, ki je zanikana umetniškemu vrednotenju.

Uvod

Kant je nedvomno mejnik v zgodovini estetike. S tem se strinja tudi F. Jerman v svoji knjigi *Sprehodi po estetiki* (glej Jerman, 1983). Moj prispevek ne bo šel v smeri zgodovinskega pristopa do estetike, kar je bila ena od Jermanovih stalnic, kar zadeva probleme estetike, temveč bo bolj problemsko obarvan in bo poskušal odgovoriti na vprašanje, kako estetsko ovrednotiti naravo. Narava v estetskem smislu sicer ni bila izrecni predmet njegovih prispevkov s področja estetike, je pa bila vsekakor v središču njegovega vsakdanjega življenja in spodbuda za filozofska razmišljanja, še posebej takrat, ko se je umaknil na deželo. Upam si reči, da bi prof. Jerman – kot zagovornik logične in pojmovne analize – taka moja razmišljanja sprejel kot popolnoma legitimna in upravičena.

Kategorije umetnosti

Vzemimo, na primer, estetsko sodbo »Himalaja je veličastna«. Nekateri bodo rekli, da so estetske sodbe o naravi in naravnih objektih ustrezne, pravilne ali celo preprosto resnične, drugi pa, da so neustrezne, nepravilne ali celo preprosto neresnične. Na eni strani imamo tiste, ki trdijo, da so taka stališča nevzdržna, kar se tiče estetskih sodb nasploh – bodisi sodb o naravi bodisi sodb o umetnosti. Ti pogosto zagovarjajo neko različico subjektivističnega, relativističnega in/ali nekognitivnega stališča o statusu tako imenovanih estetskih sodb. Na drugi strani pa so tisti, ki slednje stališče zavračajo zgolj glede estetskih sodb o umetnosti, vendar pa imajo resne zadržke glede zavračanja tega stališča v primeru estetskih sodb o naravi. Slednji odkrito dopuščajo in pogosto zagovarjajo stališče, da je trditev, kakršna je na primer »*Guernica* je dinamična«, ustrezna, pravilna ali resnična, vendar se jim zdi, da je trditev, kakršna je »Himalaja je veličastna«, nekako težavna in problematična. Čeravno je stališče

te zadnje skupine povsem običajno med estetiki, je o njem mogoče ustrezno razpravljati zgolj z obravnavo konkretnega primera.

Tak primer nam nudi Waltonova pomembna razprava z naslovom »Categories of Art« (glej Walton, 1970). Waltonovo razpravo smo vzeli v pretres zaradi dveh razlogov. Prvič, ker je primer prepričljive in dobro izoblikovane in razvite razlage glede resnice in neresnice estetskih sodb o umetnosti, razlage, ki se ne neposredno nanaša na estetske sodbe o naravi in se tako zdi, da ima za posledico relativistično stališče glede teh sodb. Drugič, ker Walton svoje stališče razvije tako, da omogoči jasno razumevanje tega, zakaj bi estetiki utegnili zagovarjati v bistvu objektivistično stališče, kar zadeva estetske sodbe o umetnosti, vendar pa relativistično stališče glede estetskih sodb o naravi. Ali ne bi morala veljati objektivnost tudi za estetske sodbe o naravi? V nadaljevanju članka bomo torej poskušali odgovoriti na to vprašanje.

Za začetek pa bomo jedrnato povzeli Waltonova stališča in argumentacijo skupaj z njegovimi zadržki, ki zadevajo možnost njene uporabe na področju estetskih sodb o naravi. Waltonovo argumentacijo je mogoče tudi razumeti kot ugovor empirizmu v umetnosti. V njegovi razpravi zavzema eno od osrednjih mest pojem »kategorija umetnosti«. Kategorijo umetnosti določajo *standardne*, *spremenljive* in *protistandardne* značilnosti oziroma lastnosti. Tako je kategorija »slika« taka, da je ena od njenih standardnih lastnosti ta, da je dvodimenzionalna. Če vemo, da je nekaj slika, potem pričakujemo, da bo imela (vsaj približno) ravno površino. Slike imajo kajpada tudi spremenljive lastnosti, na primer, teme in porazdelitev barve, ki se od slike do slike spreminjajo brez kakršnihkoli (očitnih) omejitev. Protistandardna lastnost neke umetnine (na primer slike) bi bila lastnost, katere imetje, bi umetnino (na primer sliko) izločilo iz neke kategorije. Od slik na primer ne pričakujemo, da bodo oddajale melodične zvoke ali imele gibljive dele (četudi je v sodobni umetnosti vedno težje in težje določiti, kaj je in kaj ni standardna lastnost umetnine). Podobno lahko rečemo tudi za druge umetniške oblike ali zvrsti. V klasični (grški) tragediji je tragična usoda junaka standardna, podrobnosti zgodbe so spremenljive, medtem ko je srečen konec neobičajen oziroma protistandarden (mislim, da je ni grške tragedije, ki bi imela srečen konec).

Walton v bistvu trdi, da je resničnostna vrednost estetskih sodb o umetninah funkcija dveh stvari: prvič, (ne-estetskih) zaznavnih lastnosti, ki jih umetnine dejansko imajo, in, drugič, kategorije, v katero umetnine sodijo. Dve umetnini utegneta biti vizualno istovetni, vendar pa utegneta imeti različne estetske lastnosti zato, ker sodita v različni kategoriji. Walton navede naslednji miselni eksperiment v podporo svoji trditvi:

»Zamislite si družbo, ki nima uveljavljenega medija za sliko, vendar ustvarja nekakšno vrsto umetnin, ki se imenujejo *guernicas*. *Guernicas* so podobne različicam Picassojeve *Guernice*; narejene so iz različnih nizkoreliefnih dimenzij. Vse so površine z barvami in oblikami Picassojeve *Guernice*, vendar so površine ulite, tako da štrlijo iz stene kakor reliefni zemljevidi različnih vrst terena ... Picassojeva *Guernica* bi v tej družbi štela za *guernico* – sicer popolno-

ma plosko – ne pa za sliko. Njena ploskost je spremenljivka, figure na njeni površini pa so standardne glede na kategorijo *guernicas* ... To bi naredilo temeljito razliko med našim in njihovim estetskim odzivom na *Guernico*. Nam se zdi silovita, dinamična, življenjska, vznemirljiva. Toda zamislite si, da bi nanje napravila vtis, kot da je hladna, toga, neživljenjska, ali vedra in pomirjujoča, ali morda blaga, medla, dolgočasna, vsekakor pa *ne* silovita, dinamična in življenjska« (Walton, 1970: 347).

Z *Guernico* bom torej označeval Picassojevo sliko, z *guernico* pa kategorijo umetnin v naši družbi iz miselnega eksperimenta. V družbi iz našega miselnega eksperimenta torej obstaja umetnina, *guernica*, ki je ploska in natanko podobna Picassojevemu platnu *Guernica*. Označimo Picassojevo sliko z G_1, plosko *guernico* pa z G_2. Kar nam Walton skuša dopovedati, je, da imata G_1 in G_2 enake slikovne (to je zaznavne) lastnosti, vendar pa ne tudi estetskih lastnosti. Medtem ko je G_1 dinamična, je G_2 brez življenja ali celo dolgočasna, vendar pa zagotovo ne dinamična. Ta razlika v njunih estetskih lastnostih pa je po Waltonovem mnenju posledica tega, da imata različne standardne in spremenljive lastnosti, saj sodita v različni kategoriji. Tako estetske lastnosti neke umetnine niso zgolj funkcija tega, kako je umetnina videti, temveč tudi tega, kako naj se nanjo gleda. Za to, da bi vedeli, kako gledati na sliko, moramo vedeti, kako razločevati med tistimi vidnimi prvinami, ki so standardne, in onimi, ki so spremenljive.

Vzemimo še en primer z *Guernico*. Recimo, da *Guernico* enkrat dojemamo kot kubistično, drugič pa kot impresionistično delo. Če bomo Guernico dojeli kot kubistično delo, bomo kocki podobne like zaznali kot standardne, če je bomo dojeli kot impresionistično delo, bomo taiste oblike zaznali kot protistandardne (ali vsaj kot spremenljive). Waltonova psihološka trditev je, da ta zaznani status zadeva to, katere estetske sodbe se tistemu, ki zaznava, zdijo resnične ali neresnične v določenih okoliščinah. Trditev »*Guernica* je okorna« se utegne zdeti resnična sodba, če na sliko gledamo kot na sliko, ki sodi med impresionistična dela, saj bi njene kocki podobne oblike dojeli kot protistandardne in da kot take gredo v prid okornosti. Ista sodba bi se kajpada zdela neresnična, če bi na sliko gledali kot na sliko, ki sodi med kubistična dela, saj bi v tem primeru njene kocki podobne oblike dojeli kot standardne in posledično kot tiste, ki ne govorijo v prid okornosti.

Toda ali je sodba »*Guernica* je okorna« dejansko resnična ali dejansko neresnična? To je po Waltonovem mnenju seveda odvisno od zaznavnega statusa zaznavnih lastnosti, ko *Guernico* zaznavamo v njeni pravi kategoriji. V tem posebnem primeru je zadevna estetska sodbe kajpada neresnična, saj *Guernico* pravilno dojemamo oziroma zaznavamo kot kubistično sliko: zaznani status njenih kocki podobnih oblik ne govori v prid okornosti. Štiri pogoji oziroma okoliščine, ki štejejo v prid temu, da je pravilno zaznavati *Guernico* kot kubistično sliko, so:

(1) Ima sorazmerno veliko število lastnosti, ki so standardne glede na kubizem.

(2) Je boljša slika, če jo zaznavamo kot kubistično sliko.

(3) Picasso je imel v mislih oziroma pričakoval, da jo bodo dojemali oziroma zaznavali kot kubistično sliko.

(4) Kategorija »kubistična slika« je bila v družbi, v kateri je bila *Guernica* ustvarjena, dobro uveljavljena in priznana.

Posplošena različica teh štirih okoliščin je pomembna za določanje prave kategorije, znotraj katere naj bi zaznavali vsakršno umetnino. Iz Waltonove razlage sledi, da za to, da bi določili resničnostno vrednost estetske sodbe, kakršna je »*Guernica* je okorna«, ne bo preprosto zadostovalo gledanje oziroma zaznavanje *Guernice*, kot bi zadostovalo v primeru, če bi hoteli določiti resničnostno vrednost sodbe »*Guernica* je barvna«. Prej je res, da moramo *Guernico* dojeti oziroma zaznati v njeni pravi kategoriji. To zahteva dve vrsti vednosti. Prvič, vednost, da so bili določeni dejavniki tisti, ki so povzročili, da je kubizem njena prava oziroma pravilna kategorija, to je, določena dejstvena vednost o zgodovini in naravi umetnosti 20. stoletja. Drugič, vednost, kako zaznavati *Guernico* kot kubistično delo, to je, določeno praktično vednost ali veščino, ki si jo je treba pridobiti z urjenjem in izkustvom, ki zadeva kategorijo kubističnih slik in drugih povezanih umetnin. Skratka, preprosto »preučevanje dela s čuti samo na sebi ne more razkriti niti tega, kako ga je prav zaznavati, niti tega, kako ga tako zaznavati« (Walton, 1970: 367).

Kakšen pomen pa imajo Waltonove trditve za estetske sodbe o naravi? Sicer sam Walton trdi, da njegovih trditev ni mogoče aplicirati na večino estetskih sodb o naravi. Predlaga, da je estetske sodbe o naravi verjetno mogoče bolje razumeti v okviru interpretacije, ki je odvisna od kategorije. Po tej interpretaciji je estetska sodba odvisna od vsakokratne kategorije, znotraj katere utegne kdo dojeti neko (naravno) stvar. Na primer, če bi to interpretacijo nanesli na estetske sodbe o umetninah, potem za sodbi, kakršni sta »*Guernica* je okorna« in »*Guernica* ni okorna«, ni nujno, da sta nezdružljivi. Prva utegne meriti na to, da je »*Guernica* okorna kot impresionistična slika«, druga pa, da »*Guernica* ni okorna kot kubistična slika«. Vendar se Waltonu zdi, da je ta interpretacija – vsaj kar zadeva estetske sodbe o umetnosti – šepava in neustrezna, saj takim sodbam ne dopušča, da bi bile pogosto v zmoti. Če bi omenjena interpretacija držala, potem ne bi mogli (skoraj) nikoli reči, da je sodba »*Guernica* je okorna« preprosto zmotna ali neresnična. Pogosto tudi rečemo, da posameznik, ki tako sodbo izreče, dela ne ceni zato, ker ga nepravilno dojema oziroma zaznava, kar spet ne bi mogli reči, če bi bila od kategorije odvisna interpretacija pravilna. Od kategorije odvisna interpretacija ta dejstva spregleduje.

Četudi Walton zavrača trditev, po kateri naj bi bile estetske sodbe o umetnosti odvisne od kategorije, pa predlaga, da naj bi to veljalo za estetske sodbe o naravi: »Menim, da so estetske sodbe v *nekaterih* kontekstih podvržene takim od kategorij odvisnim interpretacijam, še posebej estetske sodbe o naravnih objektih (oblakih, gorah, sončnih zahodih), ne pa o umetninah« (Walton, 1970: 355). Predlaga, da naravnim objektom preprosto pripišemo estetske lastnosti, tako kot bi jim lahko ali bi jih pripisali umetnini, o katere izvoru ne vemo prav nič in tako nismo v položaju, da bi jo estetsko presodili.

Kot smo videli, je Walton značilen primer estetika, ki ponuja v bistvu objektivistično razlago estetskih sodb o umetnosti, vendar pa relativistično razlago estetskih sodb o naravi, kar pomeni da s slednjimi ne moremo govoriti o resničnosti ali neresničnosti narave oziroma naravnega objekta. Tako stališče se zdi na prvi pogled nesprejemljivo in protiintuitivno, saj bi za mnoge estetske sodbe dali roko v ogenj, da so očitno resnične (na primer, »Himalaja je veličastna«) ali očitno neresnične (na primer, Himalaja je debelušna«). Še več, za mnoge od teh sodb se celo zdi, da so paradigmatske estetske sodbe – take, zaradi katerih spočetka dojamemo estetske pojme (na primer, graciozna gazela, veličastna gora, sublimni sončni zahod). Zakaj potem taka vrzel med estetskimi sodbami o umetnosti in onimi o naravi? Eno razlago utegnemo najti v Waltonovih štirih pogojih oziroma okoliščinah, ki govorijo v prid tega, da pravilno zaznavamo neko umetnino znotraj ustrezne kategorije. Zadnji dve sta, da je umetnik, ki je delo ustvaril, imel v mislih ali pričakoval, da bo delo zaznano znotraj določene kategorije in da je ta kategorija v družbi, v kateri je delo nastalo, dobro uveljavljena in priznana. Težava je seveda ravno v tem, da narave ni ustvaril umetnik (če kajpada odmislimo »največjega umetnika«, to je Boga), ki je meril na to oziroma pričakoval, da bodo to delo na določene načine zaznali in da narava ni bila ustvarjena znotraj neke družbe oziroma družb. Zato pomembnega dela Waltonove razlage ni mogoče brez oklevanja prenesti na večino sodb o naravnih objektih. Produkt družbe pa niso zgolj umetnine, temveč tudi kategorije same umetnosti, kar pa ne velja za naravo. Z eno besedo: narava ne ustreza kategorijam umetnosti.

Te pripombe nam zdaj omogočajo jasnejši uvid v temeljni razlog, zakaj nekateri estetiki zagovarjajo v bistvu objektivistično stališče glede estetskih sodb o umetnosti in relativistični pogled na estetske sodbe o naravi. To je zato, ker objektivnost prvega razreda estetskih sodb temelji na nekakšni vrsti razlage narave estetskega cenjenja, estetskih kvalitet in/ali estetskih objektov – ta razlaga je institucionalna oziroma kulturna. Dve okoliščini, ki jih Walton omenja zgoraj, se sklicujeta na nekatera kulturna dejstva in tudi njegove kategorije so take, da se vzpostavljajo in ohranjajo v neki kulturi. Zaradi tega je estetske sodbe o naravi težko vključiti v splošen okvir teh kulturnih razlag, ki so estetike domnevno navedle k temu, da so take sodbe prepustili relativizmu.

Zgoraj omenjenih težav glede estetskih sodb o umetnosti in naravi se je močno zavedal – kakor kaže njegova tretja kritika *Kritika razsodne moči* – Kant, saj jim v njej posveča kar nekaj paragrafov. Kot je razvidno iz teh paragrafov, igra pomembno vlogo v Kantovi misli o lepoti tudi neka vrsta ne-estetske sodbe. To je sodba o nekem objektu *kot primerku vrste V* – sodba, ki jo je mogoče, ko predpostavlja nekakšno obliko, zmotno poistovetiti s čisto sodbo okusa – namreč sodba, da so objekt in njegovi deli v skladu z ali ustrezni ali prikladni za opravljanje funkcij ali smotrov objekta ali delov objekta te vrste. Gre za tako imenovano sodbo *kvalitativne popolnosti*: kvalitativna popolnost neke stvari *kot V* je prikladnost njene oblikovane materije za njen smoter ali funkcijo kot nečesa, kar je *K*, ali za smotre oziroma funkcije njenih delov. Da bi bil objekt kvalitativno popoln kot primerek vrste *V*, mora biti izoblikovan tako, da uspešno opravlja vsakršen smoter, ki je bistven del narave *V*. »Popoln« v tem

primeru ne pomeni »ne bi mogel biti boljši«. Pomeni le, da objekt ni nekako popačen ali pomanjkljiv, kar bi izključevalo uspešno opravljanje njegovega smotra ali naravne funkcije.

Kanta skrbi predvsem zmotno zamenjevanje čiste sodbe okusa s sodbo kvalitativne popolnosti: »Objektivna notranja smotrnost, tj. popolnost, pa je predikatu lepote že bližja, zato so znameniti filozofi tudi menili, da je identična z lepoto, čeprav so hkrati dodajali, da velja to v primeru, *da je mišljena na zmeden način*. Za kritiko okusa je izredno pomembno, da odloči, ali je lepoto mogoče zares razpustiti v pojmu popolnosti« (Kant, 1999: 67). Pojem nastopa v sodbi neke osebe na zmeden (nerazločen) način, če se oseba ne zaveda lastnosti, vsebovanih v pojmu, in tako ni zmožna razložiti teh lastnosti. Za Leibniza, Wolffa in njegove naslednike je bila čutna predstava neke lastnosti zmeden pojem te lastnosti – kvalitativna popolnost neke stvari kot predstavljene v zaznavi je potemtakem zmeden pojem te popolnosti. Toda čista sodba okusa ni kognitivna sodba – in to celo niti zmedene vrste ne – medtem ko je sodba, da je neki objekt kvalitativno popoln – posebna vrsta kognitivne sodbe, namreč teleološke sodbe. Čista sodba okusa o nekem objektu pa je estetska sodba, ki temelji na subjektovem uživanju, ko objekt zaznava, medtem ko sodba kvalitativne popolnosti ni estetska sodba. Če gledamo na objekt kot na kvalitativno popoln primerek neke vrste *V*, to še nima za posledico, da se nam zdi lep, in če gledamo nanj, kot da je lep, to še – za neko *V* – ne pomeni, da nanj gledamo, kot da je kvalitativno popoln objekt vrste *V*. Zato je zlahka uvideti, da zaznavanje nekega objekta kot lepega ni enako čutni predstavi ali čutnemu zrenju kvalitativne popolnosti objekta.

Sodbe o pripadajoči (pogojni, odvisni) lepoti

Poleg nesestavljenih vrst estetskih sodb Kant priznava tudi kombinacijo čistih sodb okusa o nečem s sodbo o kvalitativni popolnosti te stvari, za katero smo rekli, da se ukvarja s *pojmom* vrste, ki jo objekt uprimerja – z vrsto stvari, ki je ali je mišljena, da je. Ta kombinacija sodb tvori neko drugo vrsto estetske sodbe – sodbo, da je nekaj lepa stvar vrste *V* – torej nečisto sodbo okusa, sodbo o pripadajoči (pogojni, odvisni) lepoti. Kant ne analizira lepote kot predikativnega pridevnika v sodbi, da je *O* lepa *V* v smislu, da ne analizira te sodbe – sodbe, da je *O* odvisno lep (kot *V*) – kot kombinacije sodbe, da je *O V*, in sodbe, da je *O* lep. Ne, prej nasprotno! Analizira jo kot kombinacijo sodbe, da je *O* dober primerek vrste *V*, in sodbe, da ima čutna raznoterost *O*-ja lepo formo oziroma obliko. Drugače povedano, »*O* je lep« (kjer ta izjava izraža sodbo o odvisni lepoti) pomeni »*O* je kvalitativno popolna *V* in *O* je (v nepripadajočem smislu) lep«, kjer prvi konjunkt (tako kot tudi drugi) zatrjujemo na temelju izgleda oziroma videza *O*-ja, tako da je v *O*-jevem pojavljanju očitno, da je kvalitativno popolna *V*. Tako sodba o odvisni lepoti od nas zahteva, da ne upoštevamo zgolj forme objekta, temveč tudi to, kakšne vrste objekt je to in ali je dober primerek te vrste: bistveni pogoj za to, da je neka stvar odvisna lepota, je, da mora v svojem pojavljanju dobro uprimerjati oziroma izkazovati smoter vrste stvari, katere

lep primerek je. Razen če stvar vrste *V* ni dober ali zadovoljiv primerek te vrste, četudi je lepa stvar, ta stvar ni lepa *kot V*. Lastnosti pojavljanja objekta oziroma stvari, ki niso v skladu z objektovo funkcijo pa odvzemajo od njegove lepote *kot* objekta s to funkcijo, četudi bi okrepile objektovo lepoto, če nanj ne bi gledali kot na objekt s to funkcijo.

Naj zgornjo argumentacijo podpremo z dvema navedkoma iz Kantove *Kritike razsodne moči*:

»Ko pa je predmet določen kot lep, je to razmerje povezano z občutjem ugodja, ki ga sodba okusa hkrati razglaša kot veljavnega za vsakogar. Določitveni razlog ne more biti torej vsebovan ne v všečnosti, ki spremlja predstavo, ne v predstavi o popolnosti predmeta in v pojmu dobrega. Ugajanje, ki ga presojamo brez pojmov, kot nekaj, kar je obče sporočljivo, se pravi, določitveni razlog sodbe okusa, lahko torej konstituira edino subjektivna smotrnost v predstavi predmeta, brez vsakega (bodisi objektivnega bodisi subjektivnega) smotra, torej gola forma smotrnosti v predstavi, s katero nam je predmet *dan*, kolikor se je zavedamo« (Kant, 1999: 61).

In še, nekoliko naprej:

»Ugajanje zaradi raznoterega v reči z ozirom na notranji smoter, ki določa njeno možnost, je ugajanje, utemeljeno na pojmu. Ugajanje zaradi lepote pa ne predpostavlja pojma, ampak je neposredno povezano s predstavo, s katero je dan predmet (ne s predstavo, s katero je mišljen). Če je torej sodba okusa z ozirom na predmet postavljena v odvisnost od smotra, vsebovanega v pojmu kot sodbi uma, in s tem omejena, tedaj ne gre več za svobodno in čisto sodbo okusa« (Kant, 1999: 70).

Smotrnost v naravi

Zdaj je mogoče potegniti vzporednico med Waltonovo in Kantovo argumentacijo. Waltonovo vpeljavo »kategorije« lahko primerjamo s Kantovo vpeljavo pojma »smotra« oziroma »smotrnosti«, ko govori o odvisni lepoti oziroma o estetskih sodbah o naravi. Oba pojma – tako Waltonova »kategorija« kot Kantova »smotrnost« – se navezujeta na pojem intencionalnosti. Pri Waltonu se da to razbrati iz njegova tretjega pogoja, ki šteje v prid temu, da je pravilno zaznavati neko umetnino kot umetnino, ki sodi v določeno umetniško kategorijo. Kako pa je s pojmom smotrnosti pri Kantu. Zakaj ga pravzaprav potrebuje v svojo obravnavi estetskih sodb o naravi? Potrebuje ga ravno zaradi vpeljave pojma intencionalnosti v naravo. Po znani Kantovi definiciji iz 10. par. *Kritike razsodne moči* lahko rečemo, »da je smoter predmet pojma, kolikor je pojem vzrok predmeta (realni razlog njegove možnosti). Kavzalnost *pojma* z ozirom na njegov *objekt* pa je smotrnost (*forma finalis*). Smoter mislimo takrat, kadar ne mislimo zgolj spoznanja o predmetu, ampak predmet sam (njegovo formo ali

eksistenco) kot učinek, ki je možen edino s pomočjo pojma o učinku. Predstava o učinku je tu določitveni razlog njegovega vzroka in je pred njim« (glej Kant, 1999: 60). Če vzrokov za neko formo ne postavljamo v voljo (volja pa je namreč želelna zmožnost, kolikor deluje v skladu s predstavo smotra), je smotrnost lahko brez smotra, hkrati pa razlago njene možnosti lahko razumemo le tako, da jo izpeljemo iz neke volje. In natanko za to gre pri smotrnosti v naravi! Drugače povedano: smotrnost glede na formo lahko torej motrimo, ne da bi jo nam bilo treba pri tem utemeljevati na nekem smotru.

Ko Kant pravi, da je smotrnost *brez smotra* ali da je finalnost *formalna*, ne meni nič več kot to, da se ta funkcionalnost (narave) ne udejanja z intencionalnim načrtom (glej Savile, 1993: 110 in naprej). Ali če parafraziramo Kanta: Narava in predmeti v njej so lahko neintencionalni, hkrati pa razlago njihovih možnosti lahko razumemo le tako, da jih izpeljemo iz neke volje (volja pa je, kot smo rekli, zmožnost, kolikor deluje v skladu s predstavo smotra/intence). Taka interpretacija nam tudi dopušča opustitev pojmovanja, da je Kantova lepota v bistvu zadeva forme. Reči, da je lepota *formalno* finalna/intencionalna ne pomeni, da sploh karkoli povemo o njenih lastnostih, ki nosijo formo. Pomeni preprosto reči, da je lepota smotrna ali funkcionalna, ne da bi izvirala – tako kot običajno – iz intence ali načrta. (Tu se lahko spomnimo na Kantovo kritiko dokazovanja Boga na podlagi načrta).

Kant torej ne trdi, da je narava smotrna, to je, da imamo nekakšno *apriorno* zagotovilo, da je urejena na način, ki je primerljiv z našimi kognitivnimi zmožnostmi in potrebami. Niti ne trdi, da moramo biti prepričani, da je smotrna v tem smislu. Trdi prej to, da smo racionalno prisiljeni, da se narave lotimo, kot da bila tako urejena. Ali z besedami samega Kanta: v temelju vse refleksije o naravi (v temelju iskanja empiričnih zakonov) je *apriorno* načelo, in sicer, da je možen glede na te empirične zakone red narave, ki ga je mogoče spoznati. Razsodna moč za potrebe svoje refleksije o naravi glede na njene empirične zakone apriori domneva, da se narava na tak način ujema z našimi spoznavnimi možnostmi. Potrebujemo torej nekaj, kar nas ob presojanju narave opozarja na njeno smotrnost za naš razum. Seveda pa je ujemanje narave z našimi spoznavnimi zmožnostmi zgolj naključno, četudi v tem primeru občutimo ugodje.

Dojemanje narave kot umetnosti

Kaj je tisto, kar estetiko narave razlikuje, na primer, od estetike umetnosti, če uporabimo ta nekoliko neroden izraz? Je to njen predmet? Odgovor mora biti nikalen, saj je dejstvo, da je predmet estetike narave narava, ne razlikuje od estetike katerekoli druge stvari, na primer že omenjene estetike umetnosti, vsaj kar zadeva estetsko vrednotenje. Kajti za razliko v vrstah objektov, ki so podvrženi estetskemu vrednotenju, se utegne izkazati, da ne uvede nikakršne ustrezne razlike v estetike različnih področij. Na primer, dejstvo, da je estetika narave prav estetika *narave*, je združljivo s stališčem, da obstaja enoten pojem estetskega vrednotenja, v skladu s katerim estetsko vrednotenje odmisli od tega, kakšne vrste je objekt vrednotenja, in se osredini le na čutne lastnosti objekta in

kako so te strukturirane, ko tvorijo zaznavno obliko objekta. To dejstvo je združljivo tudi s stališčem, da je estetika umetnosti temeljna, estetika narave pa zgolj iz te izpeljana estetika. Po prvem stališču se estetsko vrednotenje narave in umetnosti razločujeta zgolj po različni naravi svojih objektov, pri čemer nobena od obeh nima prednosti. V skladu z drugim stališčem estetsko vrednotenje narave sestoji iz tega, da na naravo gledamo tako, kot da bi bila umetnost. Privrženec takega gledanja je nedvomno tudi Kant. Za tako stališče najdemo številne dokaze v *Kritiki razsodne moči*. Navedimo jih le nekaj: »Pojem o naravi kot o golem mehanizmu je razširjen v pojem narave *kot* [kurziva moja] umetnosti [Kant, 1999: 86] ... Narava je bila lepa, če je bila hkrati videti kot umetnost. In umetnost lahko imenujemo lepo le, če se zavedamo, da je umetnost in če je kljub temu videti kot narava [Kant, 1999: 146] ... Pojem, ki ga izvorno poraja razsodna moč in ki ji je svojstven, je torej pojem o naravi kot *umetnosti*« [Kant, 1999: 336].

Takšno pojmovanje je mogoče ovreči z naslednjo argumentacijo: Tako kot je estetsko vrednotenje umetnosti vrednotenje umetnosti *kot umetnosti*, je tudi estetsko vrednotenje narave estetsko vrednotenje narave *kot narave*. Kajti če menimo, da naravni svet ni artefakt nikogar, mora biti estetsko vrednotenje narave kot narave, če naj bo zvesto tistemu, kar narava dejansko je, estetsko vrednotenje narave, vendar ne kot intencionalno ustvarjenega produkta (in torej ne kot umetnosti). Eden od naslednikov Kantovega pojmovanja je tudi Anthony Savile (glej Savile, 1982). Po njegovem mnenju je »lepota« najsplošnejši izraz za estetsko vrednotenje, ki je nedvoumen, pa naj ga pripišemo umetnosti ali naravi, kar pomeni, da analiza lahko zajame tako umetniško kot naravno lepoto, ne da bi v pojem lepote vnesla kakršnokoli dvoumnost. Čeravno pojma problema in sloga v naravi nimata svojega mesta, to še ne izključuje možnosti, da imamo naravni objekt za to, kot da bi bil umetnina, ki je bila ustvarjena kot rešitev nekega problema znotraj mnoštva slogovnih omejitev. Umetnina naj bi bila lepa, če in le če pri tem, ko rešuje nek problem v svojem slogu, prikliče ustrezen odziv, ta odziv pa je občutenje zadovoljstva, ki ga čutimo, ko spoznamo, da je rešitev, ki jo umetnina predlaga glede svojega problema znotraj slogovnih omejitev, preprosto pravilna.

Če pa je to način, kako dejansko doživljamo in bi tudi morali doživljati naravno lepoto, potem dejstvo, da v naravi ni nobenega prostora za slog in problem, ni nikakršna prepreka za enoteno razlago lepote, saj bo za vsakršen naravni objekt možno misliti nek slog in problem, ki sta taka, da na objekt lahko gledamo kot na zadovoljivo rešitev tega problema znotraj estetskih omejitev tega sloga, tako da bo vsak naravni objekt lep pod tem ali onim opisom. Savile dopolni svojo razlago tako, da je sodba o tem, da je neka stvar lepa, sodba o tej stvari *pod* določenim opisom (problemom) in slogom, tako da je resničnostna vrednost sodbe o tem, da je nek naravni objekt lep, odvisna od opisa in sloga, ki ju izbere opazovalec, ki pa je po svoji strani svoboden (v nasprotju z opazovalcem umetnine), da izbere katerikoli opis in slog, ki sta mu všeč.

To pa še ni dovolj za preseganje problema, ki ga naravna lepota postavlja za take vrsto razlage, saj možnost ni enaka dejanskosti ali nujnosti: dejstvo, da je možno gledati na naravne objekte, kot da bi bili umetnine, nima za posledico,

da tako tudi dejansko gledamo nanje oziroma bi morali gledati nanje, ko jih doživljamo kot lepe. Da bi premostil vrzel med možnostjo in dejanskostjo/nujnostjo, Savile najprej vztraja, da presojanje nečesa, kot da bi bilo umetnina (ko v resnici ni), ni zgolj možnost, temveč nekaj, kar se včasih tudi dejansko zgodi. Da bi bilo kaj takega verjetno tudi v primeru narave, moramo zgolj najti pojasnitev smiselnosti takega početja, to je, presojanja objekta narave, kot da bi bil umetnina. Moramo torej pojasniti, zakaj naj nam bi moralo biti do tega, da narava izkazuje lepoto. In Savile kajpada najde dober razlog, zakaj naravne objekte doživljati kot lepe. Ko to počnemo, jih imamo radi; z ljubeznijo do narave pospešujemo naše vključevanje v svet. Taka navezanost na svet, kakršno pospešuje vrednotenje njegovih lepot, spodbuja njegovo spoštovanje in spoštovanje do zahtev, ki jih svet ima do nas samih. Ko nekaj, kar je drugačno od nas, ljubimo brez interesa, je to koristno in pospešuje moralo.

Ta pojasnitev, zakaj nam bi moralo biti do tega, da narava izkazuje lepoto, ne premosti vrzeli v argumentu, saj potrebujemo (1) pojasnitev smisla presojanja naravnega objekta kot umetnine in (2) argument v smislu, da je ta način presoje predpisovalen ali edina možnost za sodbo o naravni lepoti. Takoj lahko spregledamo, da se argument ne loteva točke (2). Vprašanje je, ali je vrzel v argumentu sploh mogoče premostiti. Težko, oziroma nemogoče. Prvič, ni nemogoče, da bi lahko na naravni svet gledali estetsko, četudi nanj ne bi gledali kot na umetnost. Drugič, ni res, da ni velikega estetskega zanimanja oziroma interesa za naravo, če na naravo ne gledamo, kot da bi bila umetnost. Tretjič, kantovski premisleki, ki vzpostavljajo povezavo med izkustvom naravnih stvari kot lepih in pospeševanjem moralnosti, so ravno tako brez oklevanja dostopni tudi za estetsko vrednotenje narave kot narave, kakršna dejansko je. Lahko bi rekli, da so celo bolj naravno na voljo temu zadnjemu pristopu oziroma pojmovanju, kajti le tako lahko narava dejansko pokaže svojo lepoto in se zastavlja vprašanje o pomembnosti tega, zakaj nam bi bilo do tega, da izkazuje lepoto. Če naravo obravnavamo tako, kot da bi bila nekaj, za kar vemo, da ni, in smo svobodni, da izberemo problem in slog tako, da smo z malo domišljije zmožni videti vsako stvar kot lepo, potem nimamo nobenega razloga za skrb, kakšna je dejansko narava in tako tudi nobenega razloga, da jo ljubimo tako, kakršna je. Naposled, izkustvo narave kot umetnosti ne ponuja nobenih dovolj bistvenih koristi, ki bi odtehtale prednosti estetskega izkustva narave kot take, kakršna dejansko je, tako da bi bilo naravo bolje dojemati na prvi kot pa na drugi način. Torej ni nujno, da estetsko presojamo o naravni stvari tako, kot da bi bila umetnina, ker pa narava ni umetnost, je to, da jo presojamo, kot da bi bila umetnost, preprosto zmotna presoja.

Vsakršna različica trditve, da estetsko vrednotenje narave sestoji iz tega, da na naravo gledamo, kot da bi bila umetnost, mora – ne glede na to, katero pojmovanje umetniške vrednosti zagovarja – predstavljati estetsko vrednotenje narave tako, kot da ga oblikujejo pojmi, ki so bistveni za umetniško vrednotenje, vendar za katere vemo, da jih ni mogoče nanesti na naravo. Vse te različice so tarča kritičnega ugovora, namreč da niso resnične, kar zadeva fenomenologijo estetske sodbe o naravi. Estetsko izkustvo narave ni prepojeno s tistimi pojmi, ki so bistveni za vrednotenje umetnosti: zadovoljstvo, ki ga doživljamo,

ko ugotovimo, da sta drevo ali ptica lepa, ni zadovoljstvo, ki ga čutimo, ko vidimo, da je objekt odlična rešitev za problem znotraj estetskih omejitev, ki izoblikujejo slog, niti ne odgovarja na nobeno življenja zmožno alternativno pojmovanje umetniške vrednosti. Nasprotno, estetsko vrednotenje narave je nabito z neovirano zavestjo, da narava ni umetnost (razen če nismo morda teisti).

David Carrier in svet brez umetnin

David Carrier je zagovornik tistega pristopa do umetnosti, v skladu s katerim gledamo na naravo, kot gledamo na umetnost (Carrier, 1979). Torej ko gledamo neki naravni pojav, nas ne zanima zgolj vrsta lepote, ki jo utegne izkazovati privlačna oseba ali pa sončni zahod, temveč vidimo vidike tega naravnega pojava v okviru konvencij, na ozadju katerih razumemo umetniška dela. Ko zavzamemo estetsko držo do narave, jo obravnavamo, kot da bi bila izdelek umetnika, ki dela znotraj konvencij določenega umetniškega sloga ali obdobja. Zato si Carrier zastavi naslednje vprašanje: Ali na naše estetsko zanimanje za naravo naša drža do umetnosti zgolj vpliva ali pa je to zanimanje odvisno od naše drže? Carrier meni, da gre v tem primeru za odvisnost enega od drugega. To poskuša dokazati tako, da si zamišlja svet, ki je v vseh pogledih podoben našemu in se od našega razlikuje le v tem, da v njem ni umetniških del. Ker v njem ni umetniških del, ljudje ne morejo estetsko doživljati narave, tako kot to počnemo mi. V takem svetu ljudje lahko zavzamejo estetsko držo do narave in se ukvarjajo, na primer, z naravno lepoto, vendar pa naše estetsko izkustvo narave daleč presega to zanimanje. Tako jim je onemogočeno, da bi si z nami delili naše drugačno in bogatejše estetsko izkustvo narave.

Carrier torej trdi, da ljudje v svetu brez umetnosti ne morejo estetsko doživljati narave, kakor mi doživljamo tako umetnost kot naravo. Trditev, da ljudje, ki živijo v svetu brez umetnosti, ne morejo estetsko doživljati narave, kot da bi bila umetnost, se mi zdi vprašljiva.

Carrierjev argument sestavljata dva dela. V prvem delu Carrier kaže, da način, kako gledamo na umetnost, predpostavlja njeno intencionalnost. Ljudje v svetu brez umetnosti morajo naravo, če naj jo doživljajo tako kot mi, doživljati na podoben način. Prepričan je, da ni koherentno trditi, da bi jo lahko doživljali na tak način: »Družba 'umetnosti brez njenih objektov' gleda na svet, kot da bi bil umetniško delo. Obnašajo se, kot da bi imeli naš pojem umetniškega dela in torej naš pojem umetnika, ki intencionalno ustvari vsako lastnost svojega dela. Toda tisto kar ni, naposled, koherentno s to fantazijo, je zamišljanje družbe, ki se obnaša na tak način, ne da bi imela 'objekte umetnosti', umetniška dela« (Carrier, 1979: 60). Medtem ko on meni, da je za nas koherentno, da si zamišljamo, da so naravo ustvarili umetniki, saj že imamo idejo umetnosti kot izdelka umetnikovega prizadevanja, pa ni koherentno misliti, da bi ljudje v svetu brez umetnosti lahko naredili podoben domišljijski skok.

V drugem delu Carrier pravilno poudarja, da ima umetnost za nas zgodovino, ki zadeva estetske lastnosti umetniških del. Pri tem se ravna po Dantoju, ki pripominja, da Duchamp ne bi mogel spremeniti straniščne školjke v umetniško

delo zgolj zato, ker je zgodovina umetnosti tak razvoj omogočila, in da ima Duchampov *Vodomet* – kot umetniško delo – estetske lastnosti, ki jih ne izkazuje njen zaznavno nerazločljivi neumetniški dvojnik. Hkrati tudi pravilno pripomni, da na *Vodomet* člani sveta brez umetnosti, ki bi bili slepi za njegove estetske lastnosti kot umetniškega dela, ne bi gledali kot na umetnost.

Carrierjeva poanta ne more biti, da ljudje v svetu brez umetnin ne bi mogli prepoznati *Vodometa* kot umetniškega dela, njegova poanta tudi ne more preprosto biti, da ne bi mogli ceniti umetniško ustreznih lastnosti, ki jih kaže *Vodomet*. Njegova poanta preprosto ne more biti, da ljudje v svetu brez umetniških del ne morejo estetsko ceniti *Vodometa* zato, ker nimajo *naše* tradicije umetnostne zgodovine in vrednotenja. (Enako bi potem morali reči za druge ljudi na našem planetu, ki imajo umetniška dela, vendar zato, ker živijo v kulturah, ki se razlikujejo od naše, delujejo v svetu umetnosti, ki si ga ne delijo z nami). Nasprotno, njegova poanta je verjetno naslednja: ljudje lahko estetsko cenijo naravo tako, kot jo mi, če imajo – podobno kot mi – razvijajočo se zgodovinsko tradicijo cenjenja, taka tradicija pa lahko nastane zgolj v svetu, ki je podoben našemu, v katerem obstaja neprekinjena zgodovina izdelave umetniških del, ki so kot taka tudi prepoznana.

Argument se mi zdi neprepričljiv. Vprašanje je torej, ali ljudje v svetu brez umetniških del utegnejo imeti (kot mi) ali ne zgodovino vrednotenja, ki vodi (kot naša) k spremenjenim izkustvom tega, kaj estetsko vidijo. Poglejmo si Carrierjevo razlago, kako se v njegovem fikcijskem svetu utegne razviti zgodovinska tradicija estetskega vrednotenja: »Pred določenim datumom nihče ni mislil, da so estetske lastnosti megle vredne cenjenja. Potem ko je enkrat 'njihov Turner' odkril meglo, so 'odkriti' tudi snežne viharje in močno deževje. Za vse te scene, ki jih prej niso marali zato, ker niso bile jasne, so zdaj ugotovili, da imajo svojo lastno lepoto, lepoto nerazločljivosti« (Carrier, 1979: 57). Če sledimo temu načinu doživljanja megle, ki je podoben Turnerjevemu, potem estetsko vrednotenje ljudi v svetu brez umetniških del dobi nov značaj. Zdaj opažajo, kot prej niso, odsotnost nejasnih form v vidikih narave in se tako njihovo vrednotenje teh vidikov spremeni. Tako kot imamo neprekinjeno tradicijo umetniškega vrednotenja, ki – ko se spremeni – prizadene način, kako doživljamo umetnost preteklosti, imajo tudi oni neprekinjeno tradicijo estetskega vrednotenja, ki – ko se spremeni – prizadene način, kako oni doživljajo naravne dogodke, kot so sončni zahodi, ki podvajajo sončne zahode preteklosti (glej Davies, 1991). Mimogrede povedano, v tem primeru se mi zdi Daviesova kritika Carrierja neupravičena, saj sloni na paralelizmu dojemanja umetnosti in narave, ki ga bom v nadaljevanju prispevka zavrnil.

Carrier svojih dveh delov argumentacije ne poveže, vendar bi bilo to mogoče storiti. Lahko bi argumentirali takole: četudi bi ljudje v svetu brez umetniških del lahko imeli zgodovino estetskega cenjenja, pa lahko ne bi imeli zgodovine estetskega cenjenja, kakršna je naša, zato, ker obstajajo intence, ki jih imajo umetniki, ki si jih ne morejo »koherentno« zamisliti prebivalci sveta brez umetniških del. Umetniki po svoji volji delajo z in v različnih medijih – z barvami, v kamnu, v dvanajsttonski lestvici, itn. Ti mediji nudijo nekakšen odpor v smislu, da se na primer kamen ne vda reprezentaciji tople mehkosti kože, itn. Ko

cenimo umetnost, neogibno cenimo ne le tisto, kar je predstavljeno, temveč tudi njeno reprezentacijo *skozi* medij, kakor pravi Danto (Danto, 1981). Še več, izbira medija vpliva na umetniško ustrezne lastnosti dela, tako da pravilno zavedanje lastnosti dela zahteva prepoznanje ne le upornega značaja medija, temveč, splošneje, tudi umetniških možnosti, ki jih medij ponuja. Če bi odkrili, da je bil kip, za katerega smo zmotno menili, da je bil izdelan iz marmorja, dejansko izdelan iz voska, ne bi popravili le naše ocene o veščinah, ki jih kaže umetnik, temveč bi spremenili tudi našo oceno o umetniško ustreznih lastnosti dela. Ceniti umetnost kot umetnost (ali naravo, kot da bi bila umetnost) pomeni ceniti (dejansko ali zamišljeno) umetnikovo delo z medijem in ceniti to uporabo medija kot tistega, ki proizvaja estetsko naravo dela.

Ljudje v svetu, ki nima umetniških del, v nasprotju z nami, ne bi prepoznali naravnega sveta kot medija. Zato tudi ne morejo estetsko ceniti narave tako, kot jo cenimo mi, saj v naravi ne bi našli nobenega dokaza umetniške veščine. V naravi ne bi mogli doživeti številnih lastnosti, ki jih mi doživljamo in cenimo v umetnosti kot tiste, ki so odvisne od umetnikovega obvladovanja njegove veščine. Tudi ta argument ni prepričljiv, saj bil del njihovega estetskega cenjenja lahko bilo cenjenje njene sublimnosti. Tako izkustvo bi lahko, na primer, vsebovalo zavedanje stoletij, ki so bila vetru in vodi potrebna, da se je Grand Canyon izoblikoval v današnjo, estetsko všečno obliko. V tem primeru gre zares za cenjenje narave kot medija, ki nudi odpor. Njihovo estetsko cenjenje narave bi bilo mogoče primerjati z našim cenjenjem umetniške veščine.

Razpravo bi lahko popeljali še en korak naprej. Lahko bi rekli, da prejšnji odgovor dejansko ne popolnoma zadovolji ugovora. Kaže, da bi ljudje v svetu brez umetniških del lahko imeli razvijajočo se zgodovino estetskega cenjenja, vendar pa ne kaže, da imajo razvijajočo se tradicijo ustvarjanja umetnosti, kakršno imamo mi. Narava je tako rekoč nekakšna *ready made* stvar. Današnji sončni zahod se ne opira in ne razvija žanra, ki so ga vzpostavili sončni zahodi preteklosti, medtem ko umetniška dela nenehno komentirajo svoje predhodnike.

Na tako argumentacijo je mogoče dati dva odgovora. Prvič, lahko bi dopustili, da se tradicija estetskega cenjenja v svetu brez umetniških del razlikuje od naše tradicije estetskega cenjenja tako, kot je bilo predlagano, vendar bi lahko potem trdili, da gre prej za razliko v stopnji kot pa v vrsti. Gre za to, da bi pokazali, da prebivalci takega sveta nimajo natanko enake tradicije estetskega cenjenja, kot jo imamo mi, ampak, da utegnejo imeti nam podobno tradicijo. Drugič, lahko bi dokazovali, da bi ljudje v svetu brez umetniških del lahko dejansko gledali na današnji sončni zahod kot na komentar prejšnjih sončnih zahodov.

Zdi se, da je v ozadju Carrierjevega argumenta proti možnosti sveta, v katerem je narava cenjena tako, kot je cenjena umetnost navzlic temu, da v tem svetu ni umetniških del, dejstvo, da on meni, da bi možnost takega sveta pokazala, kako umetnost lahko obstaja ob odsotnosti umetniških del. Tu pritrjujem nekaterim avtorjem, da Carrierjev argument nima tistih posledic, za katere meni, da jih ima. Kar njegov argument kaže, je le to, da lahko obstaja svet, v katerem narava opravlja za njegove prebivalce enako funkcijo, kot jo za nas v tem našem

svetu opravlja umetnost. Kar še ne pomeni, da je tisto, kar opravlja funkcijo umetnosti, s tem tudi res umetnost. Poanta ni ta, da je tisto, kar imamo mi umetnost in da prebivalci Carrierjevega fikcijskega sveta nimajo tistega, kar imamo mi. Nasprotno, poanta je, da tu nimamo nobenega razloga za prepričanje, da je tisto, kar odloča o tem, ali je nekaj umetniško delo ali ne, to, ali opravlja funkcijo, ki jo opravlja umetnost.

Carrierju spodleti dokaz, da ljudje v svetu brez umetniških del ne morejo pristopiti do narave na estetski način, tako kot to počnemo mi. Ta spodleteli poskus pa seveda nima za posledico tega, da niso umetnost in njena dela nerazrešljivo povezana. To bi sledilo le, če bi bila njihova sposobnost, da privzamejo enako estetsko držo, kot jo mi zavzamemo do narave, odvisna od tega, da imajo v svojem svetu umetnost. Namesto tega je odvisna, kot sem poskušal pokazati, od možnosti, da nekaj v njihovem svetu zanje izpolnjuje funkcijo, ki jo v našem svetu za nas izpolnjuje umetnost. To pa se lahko zgodi, ne da bi njihov svet vseboval umetniška dela.

Vrednotenje narave kot take, kakršna je

Videli smo že, da Walton govori o povezavi med estetskimi lastnostmi umetnine in kategorijami umetnosti z dveh vidikov. Prvi vidik je filozofska teza, da so estetske lastnosti, ki jih umetnina *dejansko* ima, določene (tudi) s kategorijo, pod katero zaznavamo umetnino. Drugi vidik je psihološka teza: to, za katere lastnosti *se zdi*, da jih ima umetnina, je funkcija kategorije, pod katero umetnino doživljamo. Če ti dve tezi prenesemo na naravo, potem dobimo:

(1) Filozofska teza: to, katere estetske lastnosti *dejansko* ima neka naravna stvar, je določeno s pravilno naravno kategorijo, pod katero stvar doživljamo, kot da sodi. Neka naravna stvar *dejansko* ima tiste estetske lastnosti, za katere *se zdi*, da jih ima, le takrat, ko jo zaznavamo v njeni *pravi* naravni kategoriji. Kajpada ni treba dodati, da je tega zmožen le estetsko občutljiv in ustrezno izobražen opazovalec, ki uporablja ustrezno vednost o tem, kakšne so običajno videti stvari v tej kategoriji, da jih gre tako zaznavati.

(2) Psihološka teza: to, za katere estetske lastnosti *se zdi*, da jih ima neka naravna stvar – katere estetske lastnosti zaznavamo in doživljamo, kot da jih ta stvar ima – je odvisno od naravne kategorije, pod katero jo doživljamo oziroma izkušamo (kot katero naravno stvar jo doživljamo).

Vprašanje pa je, ali je mogoče obe Waltonovi tezi brez težav uporabiti za področje narave. Eden od estetikov, ki so prepričani, da je to mogoče, je (tudi) Allen Carlson. Meni, da posamezne naravne vrste (sloni, žirafe, konji, itn.) tvorijo kategorije, ki psihološko delujejo tako kot kategorije umetnosti, naše estetsko vrednotenje pa je pri tem usmerjeno na *naravni predmet*. Taisto naj bi veljalo še za nekoliko drugačne vrste primerov, namreč tudi za estetsko vrednotenje krajin ali naravnih okolij. Ob tem navaja naslednji primer R. Hepburna.

Recimo, da se sprehajam preko širokega prostranstva peska in blata. Vtis, ki ga pri tem dobim, je nemara podoben vtisu divje, vesele praznote. Vendar pa si zamislimo, da prinesem s seboj na to prizorišče vednost, da je to kotanja, ki jo napolnjuje plima, vendar je zdaj v položaju oseke. Zdaj nase gledam kot na nekoga, ki se sprehaja po tistem, kar je pol dneva morsko dno. Divjo, veselo praznino je mogoče ublažiti z vznemirljivo grozljivostjo (glej Carlson, 2002: 61 in naprej).

Ko enkrat priznamo »obalo« in »morsko dno« kot kategoriji, potem je mogoče estetske sodbe, ki jih navaja Carlson v Hepburnovem primeru, razložiti s pomočjo standardnih, spremenljivih in protistandardnih lastnosti glede takih kategorij. Če dojamemo prostranstvo v kategoriji »morskega dna« (v nasprotju s kategorijo »obale«), potem ima tako naše zaznavanje za posledico to, da ima »morsko dno« lastnost vznemirljive grozljivosti. Lastnost »biti sorazmerno suh« (ali »biti nad površino vode«) in tako »biti tak, da se je mogoče po njem sprehajati« je standardna lastnost glede na »obalo« in protistandardna glede na »morsko dno«. Suhost je med tistimi lastnostmi, zaradi katerih tako prostranstvo sodi v kategorijo obal in ki si prizadeva, da bi ga (prostranstvo namreč) izključila iz kroga stvari, ki sodijo v kategorijo morskega dna. Če torej dojemamo prostranstvo v kategoriji morskega dna, potem je njegova suhost (in to, da se sprehajamo po njegovi površini) zaznana kot protistandardna. Grozljivost ni preprosto rezultat ugotovitve, da se sprehajamo preko kotanje, ki jo napolnjuje plima, temveč rezultat tega, da se sprehajamo tam, kjer ni standardno oziroma običajno, da se sprehajamo, namreč po morskem dnu.

Težavni so torej tisti primeri, v katerih zaznavne lastnosti nekega naravnega predmeta ali dela narave same na sebi ne jasno pokažejo prave oziroma pravilne kategorije. To so primeri, ko je nek naravni predmet ali del narave mogoče – glede na zaznavne lastnosti le-tega – ustrezno zaznati, kot da sodi v dve ali več vzajemno se izključujočih kategorij. Taka primera sta na primer zaznavanje morske vetrnice bodisi kot rastline bodisi kot živali ali zaznavanje kita bodisi kot ribe bodisi kot sesalca.

Naravni predmeti in vidiki narave seveda niso rezultat našega ustvarjanja, temveč prej našega odkrivanja. Zakaj potem ne bi odkrili pravilnih oziroma pravih kategorij za njihovo zaznavanje? Odkrijemo kite in pozneje ugotovimo, da so v resnici – navzlic nekako zavajajočim zaznavnim lastnostim – sesalci, ne pa ribe. Sprejemljivo in razumno je reči – tako Carlson – da smo odkrili pravo, pravilno kategorijo, pod katero naj bi zaznavali kite. Prvič, to, da kiti niso naša stvaritev, ne šteje proti temu, da je kategorija prava oziroma pravilna. Drugič, to se ujema z našimi intuicijami o pravilni kategorizaciji ali klasifikaciji kitov, če za to zadevo menimo, da je neodvisna od estetskih zadev. In tretjič, ta pravilnost kategorije lahko filozofsko deluje za estetske sodbe o naravi tako, kot pravilnost kategorij umetnosti deluje za estetske sodbe o umetninah. Edina pomembna razlika je, da so razlogi pravilnosti za prve dejavnosti umetnikov in umetnostnih kritikov, medtem ko so za zadnje razlogi pravilnosti dejavnosti naturalistov in znanstvenikov v najširšem pomenu te besede. Kategorije, v katere sodijo naravni predmeti, so kategorije, ki jih postavlja naravna zgodovina in naravoslovne znanosti.

Pri prenosu psihološke teze iz umetnosti na naravo verjetno ne bomo naleteli na kako večjo težavo, zaplete pa se pri prenosu druge Waltonove trditve. Težava je naslednja: kaj je tisto, kar določa, kateri pojem narave je pravi oziroma pravilen pojem, pod katerim naj bi zaznavali neko naravno stvar? Kajti tisto, za kar tu gre, ni zgolj to, ali neka naravna stvar sodi v določen pojem, temveč, *katerega od teh pojmov*, v katere sodi neka naravna stvar, *je treba dojeti z estetskega stališča*, kjer to pomeni, da zaznavanje pod temi pojmi razkrije estetske lastnosti, ki jih predmet realno ima in tako omogoči ustrezno oceno njegove estetske vrednosti. Odločilno dejstvo – v nasprotju z umetnostjo – je, da to, katere od kategorij so pravilne kategorije, v katere sodi nek naravni predmet, da bi ga estetsko ovrednotili, ne določa ideja, da ga cenimo *kot naravo*.

Carlson trdi, da ja zdravorazumska vednost oziroma vednost naravoslovnih znanosti bistvena za estetsko vrednotenje narave. Vendar se zastavlja vprašanje, koliko take vednosti je potrebno za estetsko vrednotenje narave. Če ni vsa, kaj je potem tisto, kar naredi del vednosti za pomembno pri estetskem vrednotenju zadevnega naravnega predmeta. Na primer, kakšna vednost o zvezdah in njihovem odnosu do Zemlje je pomembna za estetsko vrednotenje zvezdnega neba nad nami in zakaj je ta vednost pomembna? Po eni strani je očitno, da ni treba, da vse, kar je res o nekem naravnem predmetu, razumemo, da bi ga estetsko cenili kot naravni predmet, kakršen je. Cvet je spolni organ neke rastline. Da bi sodili, da je cvet lep, pa ni treba poznati njegove funkcije kot spolnega organa rastline. Po drugi strani pa je jasno, da znanstvena vednost lahko okrepi estetsko vrednost narave. Carlson pravi, da bo poznavanje standardnih lastnosti naravnega predmeta določene vrste prizadelo estetske lastnosti, za katere se zdi, da jih ima zadevni predmet, vendar pa ne ponudi nobenega merila za razlikovanje med estetsko pomembno in estetsko nepomembno vednostjo o naravi.

Vendar pa nikakor ni jasno in samoumevno, da vednost o naravi opravlja enako funkcijo kot vednost o umetnosti, namreč to, da razmejuje estetsko relevantno vednost od nerelevantne vrednosti (glej Stecker, 1997). Pojem razmejevanja estetsko pomembne vednosti o naravi pa je dvoumen; pri tem moramo ločiti dve vprašanji. Prvič, gre za to, kaj *lahko* nastopa v estetskem vrednotenju posameznega naravnega predmeta: ali lahko obstajajo dejstva o naravnem predmetu, ki so nepomembna za njegovo estetsko vrednotenje kot naravnega predmeta? Drugič, gre za to, kaj *mora* nastopati v tem vrednotenju, če to vrednotenje naj ne bo pomanjkljivo, nepopolno, tako ali drugače neustrezno. Stecker ponuja nikalni odgovor na drugo vprašanje, vendar to še nima za posledico negativni odgovor tudi na prvo vprašanje, ki bi pravzaprav moral biti pozitiven, četudi je težko razložiti, zakaj so različne vrste dejstev izločene iz estetskega vrednotenja naravnega predmeta ali vidika.

Kategorije oziroma naravne vrste ne delujejo v smislu, da delno določajo realne estetske lastnosti naravnih stvari, kot se to dogaja z estetskimi lastnostmi umetnin. To, da naravne stvari niso načrtovane s ciljem estetskega vrednotenja, jih osvobaja od omejitev, ki vodijo umetniško vrednotenje umetnin: kategorije umetnosti predpisujejo ustrezen način umetniškega vrednotenja, kategorije narave pa ne predpisujejo ustreznega načina estetskega vrednotenja narave. Estetskemu vrednotenju narave je tako podeljena svoboda, ki je zanikana umet-

niškemu vrednotenju. V delu naravnega sveta lahko svobodno izberemo katerokoli prvino, privzamemo katerokoli gledišče ali pa se premikamo na katerikoli že način, v vsakem času dneva in noči, v kakršnihkoli vremenskih okoliščinah in uporabljamo katerikoli čut, ne da bi tvegali obsodbo, da gre za zmotno razumevanje. Z zahtevo, da je treba naravni predmet ceniti kot tak, kakršen je, ni obsojen na nepomembnost noben njegov vidni vidik, nobena njegova kvaliteta ali njegova struktura. Dejstvo, da je treba nek predmet ceniti kot sliko, pomeni, da je njena teža nepomembna, kakor so tudi njen vonj, okus in njena občutena vročina ali mrzlota, vendar pa dejstvo, da je treba nek predmet estetsko ceniti kot reko ali drevo samo na sebi ne izključuje nobenega načina zaznavanja niti nobenega zaznavnega vidika tega predmeta. To je tudi – na kratko povedana – bistvena razlika med estetskim vrednotenjem narave in estetskim vrednotenjem umetnosti.

Če je ustrezno estetsko vrednotenje tisto vrednotenje nekega predmeta, ki razkrije, kakšne estetske kvalitete in vrednost ta predmet ima, potem nasplošno ne obstaja nič takega kot ustrezno estetsko vrednotenje narave. Ne obstaja nič takega kot ta-in-ta, natanko določena, estetska kvaliteta narave v smislu, kot obstaja ta-in-ta estetska kvaliteta in vrednost umetnine. Resničnostno vrednost nekega naravnega predmeta je kajpada mogoče razumeti, kot da je odvisna od posamezne časovne rezine v predmetovi naravni zgodovini, čutnega načina, načina zaznavanja, zaznavnega vidika, itn. Ali – z besedami M. Budda: »Odgovor na vprašanje ž (i) Kaj gre estetsko ceniti in (ii) kako gre estetsko ceniti v primeru narave' je preprosto naslednji: (i) karkoli je v naravi na voljo za estetsko vrednotenje in (ii) na katerikoli način ali načine je to mogoče estetsko ceniti (kot naravo) (Budd, 2002: 147).

Natural and art beauty in Kant: free and only dependent beauty

At the beginning of the article we compare Walton's notion of category with the Kant's introduction of the concept of "purpose" or "purposiveness" when he speaks about dependent beauty. Both concepts are tied to the notion of intentionality. We argue that Kant is in need of the concept of purposiveness to introduce the intentionality in nature.

According to Kant we are rational enforced to deal with nature as purposely ordered. The aesthetic appreciation of nature consists of view that nature is seen as if it is art. In the central part of article we defend the claim that natural kinds do not function as partly determinant of real aesthetic properties of natural things as is the case with art kinds (categories). Due to this fact categories of nature (natural kinds) do not prescribe the correct way of aesthetic appreciation of nature. The aesthetic appreciation of nature is thus assigned the freedom which is denied to art appreciation.

Literatura

Budd, M. (2002). *The Aesthetic Appreciation of Nature: Essays on the Aesthetics of Nature*. Oxford: Clarendon Press.

Carlson, A. (2002). *Aesthetics and the Environment*. London in New York: Routledge.

Carrier, D. (1979). »Art without Its Objects?«. *The British Journal of Aesthetics*, 19, str. 53-62.

Danto, A. C.: (1981). *The Transfiguration of Commonplace*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press.

Davies, S. (1991). *Definitions of Art*. Ithaca: Cornell University Press.

Hegel, G. W. F. (2003). *Predavanja o estetiki: uvod*. Ljubljana: Društvo za teoretsko psihoanalizo.

Jerman, F. (1983). *Sprehodi po estetiki*. Ljubljana: Mladinska knjiga, 1983.

Kant, I. (1999). *Kritika razsodne moči*. Ljubljana: Založba ZRC, ZRC SAZU.

Savile, A. (1982). *The Test of Time: An Essay in Philosophical Aesthetics*. Oxford: Clarendon Press.

Savile, A. (1993). *Kantian Aesthetics Pursued*. Edinburgh: Edinburgh University Press.

Sibley, F. (2001). *Approach to Aesthetics*. Oxford: Clarendon Press.

Stecker, R. (1997). »The Correct and the Appropriate in the Appreciation of Nature.« *The British Journal of Aesthetics*, 37, št. 4, str. 393-402.

Walton, K. (2007). »Kategorije umetnosti«. *Analiza*, št. 1-2, str. 68.