

UMETNIŠKE IN ESTETSKE VREDNOSTI UMETNOSTI*

Umetniške vrednote so konstitutivne in v veliki meri svojske vrednote umetnosti. Prav zaradi njih eksistira umetnost kot relativno avtonomna forma kulturne aktivnosti (prakse). Prav vrednote odločajo o tem, da je umetnost cenjena, nenadomestljiva in potrebna ljudem vseh dob in vseh znanih tipov kultur. Eksistenca določenega minimuma umetniške vrednosti je torej nujen pogoj, da bi lahko človek dobil priznanje za svoje umetniško delo.

Estetsko vrednost najbolj pogosto pojmujejo kot svojsko lastnost predmetov in stanj stvari: naravnih in kulturnih (med njimi so tudi umetniška dela). Te temeljijo na sposobnosti, da vzbudijo v ustrezno pripravljenih sprejemalcih (ki so kompetentni in pravilno usmerjeni) estetski doživljaj. Estetske vrednosti imajo pogosto za dejavnike, ki odločajo o estetski vrednosti umetniškega dela (tj. o umetniški vrednosti). Vendar pa si jih pogosto lasti samo umetnost in jih zato ne moremo priznati za svojske vrednote umetnosti.

Eksistirajo različni tipi umetniških in estetskih vrednosti. Raznorodnost umetniških vrednosti ne izvira samo iz dejstva, da se umetnost s časom spreminja in da so njene forme zelo različne v različnih tipih kultur, ampak prav tako iz dejstva, da obstajajo v isti kulturi in v določenem zgodovinskem obdobju različne umetniške forme (področja, vrste in rodovi). Tako kot je pojem »umetnost« rodovni pojem glede na pojme »literatura«, »slikarstvo«, »glasba« itd., je tudi pojem »umetniška vrednost« rodovni pojem glede na pojme: »literarna umetniška vrednost«, »glasbene umetniške vrednosti«, »slikarske umetniške vrednosti« ali na kratko: »literarna vrednost«, »glasbena vrednost«, »slikarska vrednost« itd.

Med bistvene vidike umetniških vrednosti prištevajo najbolj pogosto mimetične, formalne, funkcionalne, konstrukcijske in dekoracijske vrednosti umetnine. Nekatere izmed vrednosti, ki so jih nekoč priznavali (npr. zvestoba zrcaljenja stvarnosti ali popolnost izvajanja), ali pa jih priznavajo danes (npr. izvirnost, novatorstvo), in so zelo bistvene za umetnost, nimajo svojskega umetniškega značaja, ker veljajo za vrednosti tudi na drugih področjih kulturne aktivnosti človeka, kot so npr. znanost, filozofija in tehnologija. Vendar jih niso vedno priznavali za avtentične umetniške vrednosti in v različnih zgodovinskih obdobjih jih niso zmeraj cenili v enaki meri.

* Predavanje, ki ga je imel avtor na povabilo Inštituta za marksistične študije ZRC SAZU v Ljubljani 7. decembra 1987.

Prve poskuse ustvarjanja teorije vrednot ali aksiologije beležimo šele konec 19. stoletja v Avstriji (A. Meinong, Ch. v. Ehrenfels in drugi), v Nemčiji (H. Rickert, M. Scheler in drugi), kasneje pa tudi v Angliji (G. E. Moore) in v ZDA (H. Muensterberg, W. M. Urban, B. W. Prall, J. Dewey in R. B. Perry). To pa nikakor ne pomeni, da so to bili šele začetki filozofske refleksije o takšnih temeljnih vrednotah, kot so dobro, resnično in lepo. Lepo je bilo predmet refleksije odnosa že v 5. stoletju pr. n. št., tj. v pitagorejskih časih, v dobi Sokrata in sofistov, kasneje pa so bili predmet Platonovih in Aristotelovih raziskovanj. Lepo so dolgo časa imeli za edino (širše pojmovanje) ali pa za glavno (ožje pojmovanje) estetsko vrednost. Kot njene različice so navajali milino, zalost, ljubkost, očarljivost in vznesenost. Kasneje so začeli razlikovati še druge estetske kategorije (kvalitete). Velik del teh so izpeljali iz posameznih umetniških form, zvrsti in rodov, čeprav je bila njihova uporaba mnogo širša, npr. plastičnost, slikovitost, poetičnost, liričnost, elegičnost, dramatičnost, tragičnost, komičnost, melodramatičnost, grotesknost itd.

Do polovice 17. stoletja je bilo zelo razširjeno prepričanje, da so prav estetske vrednote konstitutivne in svojske vrednosti umetnosti. Pristaši tega nazora so istovetili estetske vrednosti umetnine z njeno umetniško vrednostjo.

Radikalne deestetizacijske (antiestetiške) težnje v najnovejši umetniški avantgardi so razvidne hkrati v sami ustvarjalnosti, kot tudi v umetniških manifestih, v programskih deklaracijah in v komentarjih k stvaritvam, ki so izražala dvom v koncepcijo estetske narave umetnosti. Glede vprašanja odnosa med umetniškimi in estetskimi vrednotami pa danes med teoretiki ni enotnega mnenja.

Glavna stališča glede odnosa med umetniškimi in estetskimi vrednotami so naslednja:

1. Koncepcija: tradicionalno pojmovanje

To je najstarejše stališče in je zaradi tega najbolj številno zastopano tudi v estetiki 20. stoletja. Njegovi pristaši določajo odnos med pojmom »estetska vrednost« in »umetniška vrednost« preprosto in enopomensko.

Pojem »estetska vrednost« je širši pojem, ki zaobsega tudi pojem »umetniška vrednost«. Umetniška vrednost je kratkomalo ena izmed različic estetskih vrednosti, je skratka estetska vrednost umetnine. Čeprav je na splošno obseg estetskih vrednosti širši od obsega umetniških vrednosti, zakaj prve nastopajo tudi zunaj umetnosti, pa se na tleh umetnosti ti obsegi prekrivajo in med njimi vlada odnos istovetnosti. Svojska vrednost umetnosti ali umetniška vrednost se v tem primeru reducira na njeno estetsko vrednost. Če kak artefakt, ki hoče biti umetniški, nima umetniških vrednot, tedaj ga ne moremo priznati za umetnino. Pristaši te koncepcije praviloma tudi menijo, da estetski doživljaj, ki ga priznavamo za kriterij vrednosti umetnine, neposredno upravičuje njeno estetsko vrednost, hkrati s tem pa tudi njeno umetniško vrednost.

Takšne nazore v različnih verzijah zagovarjajo esteti različnih dežel in različnih svetovnonazorskih in metodoloških usmeritev. Vidni predstavniki analitične estetike so M. C. Beardsley, J. Stolnitz, H. Osborne, R. Wollheim, T. Pawlowski, strukturalist J. Mukařovský, marksista L. Stołowicz in A. Ziś ter teoretiki, ki jih je inspiriral marksizem in analitična tradicija, kot npr. Stefan Morawski. Med njimi so pristaši tradicionalne umetnosti, ki so kritični do naj-

novejše umetniške avantgarde, kot npr. Osborne in Ziš, pa tudi pristaši neo-avantgardistične ustvarjalnosti, kot sta Morawski in Pawlowski.

Močno bi tvegali, če bi vse te avtorje proglasili za predstavnike enega stališča, vendar pa je to tveganje upravičeno, če se ne bomo zavedali, da jih povezuje samo eno — teoretično prepričanje, po katerem je umetniška vrednost različica estetske in da je torej svojska umetniška vrednost reducirana na estetsko vrednost. Razlike med avtorji, ki so uvrščeni v to veliko, vendar raznorodno skupino, ne zadeva samo metodoloških predpostavk, filozofskih ali političnih nazorov in estetskih nagnjenj, ampak se kažejo tudi v pojmovanju obeh analiziranih pojmov in odnosov med njima. Opozoril bom samo na tri razlike v stališčih in nazorih predstavnikov tradicionalnega stališča.

Prvič, nekateri, tako kot npr. L. Stołowicz, neposredno analizirajo odnos med pojmom »umetniška vrednost« in »estetska vrednost«, drugi, kot npr. Morawski, tega vprašanja sploh explicite ne analizirajo, ampak uporabljajo namesto tega te pojme *v odnosu do umetnosti*. Stołowicz pa nasprotno ta problem obravnava in ugotavlja, da je »umetniška vrednost« estetska vrednost umetnine, da je celo poseben tip estetske vrednosti, to je estetska vrednost posebnega »sestava« in »koncentracije«.

Druga razlika se kaže v načinu pojmovanja obsega obeh pojmov: »umetniška vrednost« in »estetska vrednost«, posebno pri prvem. Tako npr. M. C. Beardsley pojmuje oba pojma zelo ozko. Po njegovem mnenju temelji vrednost pri obeh na sposobnosti predmeta (umetniškega ali zunajumetniškega), da vzbudi estetsko doživetje. To je dosledno stališče, zakaj Beardsley meni, da morebitne spoznavne, moralne, filozofske itd. vrednosti ne tvorijo svojskih (umetniških) vrednosti umetnosti, ker niso sestavine estetske vrednosti, saj so z estetskega vidika povsem nevtralne. Čeprav je to stališče z logičnega vidika dosledno, pa vendarle budi meritorne pridržke, kot jih je mnogokrat izrazil v svojih polemikah z Beardsleyem G. Dickie. V njih je utemeljeno izražal dvom, ali je mogoče svojske umetnosti literature reducirati na tako ozko pojmovane estetske vrednosti.

Za razliko od Beardsleya pojmuje Stołowicz umetniško vrednost zelo široko. Dokazuje namreč, da njene determinante niso samo originalnost prijema in mojstrska izvedba, ampak prav tako spoznavna vrednost, čustvena globina, originalnost misli, pristnost in harmonija vsebine in forme. Če se strinjamo s takšnim širokim pojmovanjem »umetniške vrednosti«, ki je ob vsem tem še različica estetske vrednosti, nastane precej načelen dvom: ali se namreč omenjene determinante te različice nanašajo tudi na drugo različico, kot so npr. pojavi estetske narave? Če se ne nanašajo, nastane vprašanje, na čem naj torej temelji tisti skupni imenovalec, ki omogoča, da imamo estetske vrednosti narave in umetniške vrednosti za različice iste vrste vrednosti, tj. estetske vrednosti.

Tretja razlika zadeva vprašanje, kje iščemo paradigmo estetskih pojavov — v naravi ali v umetnosti. Za ene, kot npr. za R. W. Hepburna in J. O. Urmsona, je izhodišče lepota narave. Drugi pa (in teh je v najnovejši estetiki večina) menijo, tako kot npr. Richard Wollheim ali Stefan Morawski, da je največ estetskih vrednosti v umetnosti, ki vzbujajo tudi najmočnejše estetske doživljaje. Zato motrijo estetske pojave v naravi skozi prizmo umetnosti, umetniki pa nas uče gledati lepoto narave.

Ne glede na to, da zagovarjajo tradicionalno stališče mnogi (pogosto odlični) sodobni estetiki, pa je to stališče težko ubraniti. Redukcija umetnosti

svojskih (umetniških) vrednosti na ozko pojmovane estetske vrednosti ne zdrži niti konfrontacije z ustvarjalnostjo najnovejše umetniške avantgarde (če jo priznamo za umetnost), niti konfrontacije z mnogimi področji tradicionalne umetnosti, posebno ne z literaturo.

2. Konceptija: modernizirana različica tradicionalnega stališča

Razlika med prvim in drugim pojmovanjem temelji predvsem na drugačni rešitvi problema, ki ga predstavlja odnos med obsegi obeh pojmov: »umetniška vrednost« in »estetska vrednost«. Pristaši drugega pojmovanja zavračajo nazor, da je pojem »estetska vrednost« širši, »umetniška vrednost« pa samo rodovna različica »estetske vrednosti«. Menijo namreč, da gre pri teh pojmih za navzkrižni odnos. To ne izhaja samo iz očitnega dejstva, da se kažejo estetski pojavi tudi zunaj umetnosti, ampak gre tudi za to, da po mnenju pristašev te konceptije ni mogoče reducirati umetniške vrednosti na estetsko vrednost umetnosti. Tradicionalnost te konceptije temelji na tem, da so njeni predstavniki tudi prepričani, da je za vsako umetnino vsaj minimalna estetska vrednost nujni pogoj (čeprav ni zadosten). Ali z drugimi besedami: delo umetnika, ki sploh nima nobene estetske vrednosti, ne moremo priznati za umetnino. Estetska vrednost umetnine pa ne izčrpa njene umetniške vrednosti, je samo ena izmed prvin njene celotne vrednosti.

Med pristaše te konceptije sodijo spet predstavniki različnih svetovno-nazorskih in metodoloških usmeritev: marksisti: M. B. Hrapčenko, M. S. Kagan, tvorec institucionalne teorije umetnosti D. Dickie, analitiki D. Best, P. Kivy in C. Korsmeyer ter avtor poskusa krščanske estetike N. Wolterstroff. Od omenjenih teoretikov najdalj brani to pojmovanje profesor Leningrajske univerze — M. S. Kagan. Že 1971. leta je v svojem temeljnem priročniku marksistične estetike izrazil nazor, da je odnos med umetniškimi in estetskimi vrednostmi navzkrižni odnos. Pri označevanju sprejemanja umetnine ni uporabljal pojma »estetsko doživetje«, ampak pojem »umetniška percepcija«, ki ga je pojmoval kot zapleten psihični proces. Ena izmed prvin estetske percepcije je estetsko ugodje. Že tedaj je Kagan tudi trdil, da v različnih obdobjih zgodovine umetnosti in v različnih umetniških smereh vloga estetske prvine v globalni vrednosti umetnosti ni bila in tudi ni enaka. V članku iz leta 1976 je Kagan поблиže označeval estetsko vrednost kot integralno vrednost umetnine, katere sestavine zunaj estetske vrednosti so tudi politična, religiozna in spoznavna vrednost. Podoben nazor je izražal tudi v delih iz osemdesetih let, kjer pa se je neposredno posvetil analizi teme z naslovom: »Estetska in umetniška vrednost v svetu vrednosti« (1981). Tam je pisal, da umetniške vrednosti umetnine v nobenem primeru ni mogoče reducirati na njegovo estetsko vrednost. Opraviti pa imamo z dvema kvalitativno različnima tipoma vrednosti. Estetski vidik je namreč samo eden izmed elementov umetniške vrednosti — poleg moralne, politične in religiozne (ali antireligiozne) vrednosti. Vendar pa je estetska vrednost *neizogibna* sestavina umetniške vrednosti. Obe vrednosti imata kulturni značaj in se spreminjata. Spreminjajo se tudi odnosi med posameznimi sestavinami integralne umetniške vrednosti, glede na tip kulture, zgodovinskega obdobja, umetniškega področja in celo umetniške zvrsti. V nekaterih vrstah umetnosti je estetska prvina dominantni dejavnik (npr. v »čisti in abstraktni umetnosti«), pri drugih, npr. v religiozni umetnosti pa je njena vloga

zmanjšana na nujni minimum. Vzajemni odnosi med estetskimi in religioznimi vrednostmi v globalni estetski vrednosti dela so bili popolnoma drugačni v srednjeveški in novoveški kulturi. Ta različna sorazmerja pa nikakor niso determinirala hkrati tudi umetniških rangov umetnine, ki so nastala v teh dveh obdobjih. Kagan je poskušal tudi približe določiti estetsko vrednost umetnosti. Menil je namreč, da se kaže v umetnini na dveh ravneh: na predmetno-predstavni (odražanje estetske vrednosti same stvarnosti) in formalno-konstruktivski ravni (povsem s formalnega vidika konstrukcije likov, barv, zvokov, besed, gibov, kretenj in podobno). Potrebo po razlikovanju med umetniškimi in estetskimi vrednostmi upravičuje tudi drugi sovjetski znanstvenik, vidni literarni teoretik N. D. Hrapčenko. Za razliko od umetniških vrednosti, ki jih *ustvarja* umetnik, *nastajajo* estetske vrednosti v procesu človekovega življenja in v naravi. Hrapčenko jih povezuje s sposobnostmi predmetov (umetniških, zunajumetniških in naravnih), da vzbujajo estetske doživljaje. V umetnosti je estetska vrednost samo ena izmed sestavin umetniške vrednosti, in to poleg filozofskih idej, ki jih vsebuje umetnina, slikovnih odkritij in posplošitev, ki zadevajo stvarnost in človeško življenje, ter moralnih vrednosti.

Na prelomu sedemdesetih in osemdesetih let so začeli zavzemati podobna, čeprav ne istovetna stališča ameriški in britanski estetik. Stališče, ki je najbližje sovjetskim estetikom, zavzema Nicholas Wolterstorff v svoji knjigi *Art and Action* (1980), kjer razlikuje estetsko popolnost (*excellence*) umetnine od njene umetniške popolnosti. Prva temelji na učinkovitem nudenju zadovoljstva, ki je povezano s kontemplacijo umetnine. Umetniška popolnost pa je nekaj širšega in mnogo bolj zapletenega. V sestavu umetniške popolnosti ni samo umetniškost izvajanja, originalnost in iskrenost, ampak tudi spoznavne, moralne, religiozne vrednote, pa tudi zabavnost umetnine, če je bil namen umetnika, da njegovo delo služi temu cilju.

Podobno tudi britanski teoretik David Best v razpravi *The Aesthetic and the Art* (1982) razglaša prepričanje o tem, da moramo nujno razlikovati umetniške vrednosti umetnine od estetskih. Protestira proti nazoru, po katerem sta »umetniškost in estetičnost neločljiva« ali da sta pojmovana kot vidika istega pojma, ne da bi se med seboj bistveno razlikovala. Razlike med njima niso izključno terminološkega značaja, ampak imajo bolj fundamentalni pomen in utemeljitev. Gre za to, da se niti umetnosti niti umetniških vrednosti ne da določiti v kategorijah predmetov ali stanj stvari, ki so namenjene za izražanje estetskih vrednosti in za estetski učinek. Načelna razlikujoča značilnost med umetniškim in estetskim predmetom je v tem, da prvi lahko ima neko temo. Nujni pogoj, da bi neko formo človekove aktivnosti lahko priznali za umetniško formo, pa je po Bestovem mnenju prav izražanje pojmovanja človeškega življenja, tj. moralnih vprašanj, družbenih problemov, problemov osebnega življenja in drugih za človeka pomembnih zadev. Best se zaveda, da njegova koncepcija ne more uiti dvema težavama. Prvič, ko se omejuje na formuliranje nujnega pogoja in se opoveduje določitvi zadostnih pogojev, to pojmovanje pa ne omogoča razlikovanja med umetnostjo in publicistiko, religioznimi pridigami ali političnimi govori, ki tudi izražajo probleme človeškega življenja. Drugič, to koncepcijo je težko nanašati ne le na posamezne umetnine, ampak tudi na cele zvrsti glasbe in arhitekture. To drugo težavo skuša Best prevladati z zatrjevanjem, da njegovo označevanje umetnosti ne zadeva posameznih umetnin, ampak samo formo umetnosti. Po njegovem mnenju pa ima vsaka forma (področje) umetnosti, vključno z arhitekturo in glasbo, sposobnost, da izraža

različna pojmovanja človeškega življenja. Avtor poudarja, da pri občevanju z umetnostjo ne zanika pomena estetskih vidikov. Včasih ni mogoče razlikovati estetskih dejavnikov od umetniških, pri čemer so prvi zelo pogosto elementi naše umetniške ocene. Še več, včasih ima celo naša reakcija na umetnino izključno estetski značaj. Takšni primeri se dogajajo posebno tedaj, kadar pridemo v stik z umetninami drugih kultur in ne poznamo umetniških konvencij, ki so značilne za dano kulturo, njenih simbolov ali tujega jezika ter sistema vrednot in načina življenja druge družbe. V tem primeru te umetnine ne moremo razumeti, brez tega razumevanja pa naše priznanje in ocene njenih vrednosti ne morejo imeti umetniškega značaja. Best navaja primer iz lastne izkušnje. Ko se je prvič kot gledalec srečal z indijskim plesom, ni bil sposoben podati njegove umetniške ocene, ker ga sploh ni razumel, prav tako ni imel nobenega v tem primeru nujnega znanja o tej drugačni kulturi, ki je rodila ta ples. To pa seveda ne pomeni, da je bil ravnodušen za njegovo lepoto, Bestovo navdušenje nad to umetnostjo je bilo tedaj čisto estetskega značaja. Podobno lahko reagiramo tudi na eksotično glasbo ali plastiko ali glasno brano poezijo v neznanem jeziku.

Kagana, Hrapčenko, Besta in Wolterstotffa nagiba k sprejemanju širokega pojmovanja umetniške vrednosti določena koncepcija umetnosti. Gre namreč za zavračanje koncepcije »umetnost zaradi umetnosti« in izražanje prepričanja, da je umetnost sposobna, da učinkovito izpolnjuje različne in pomembne funkcije v življenju posameznika in družbe.

Predstavnike analitične filozofije pa nagibajo k sprejemanju tega stališča predvsem drugi oziri. Prvi je očitno za analitično filozofijo programski postulat preciziranja znanstvenih pojmov. Drugi moment so avtentične teoretske zadrege tradicionalne filozofske estetike, posebno pa njena nemoč (ko brani prepričanje o estetski naravi umetnosti) ob kontroverznih propozicijah najnovejše umetniške avantgarde.

Taki motivi osvetljujejo po mojem tudi estetiko Američanke Carolyn Korsmeyer, ki je leta 1977 objavila članek »On Distinguishing 'Aesthetics' from 'Artistics'« (O razlikovanju »estetike« od »umetnosti«). Avtoričino izhodišče je njen odnos do kritike teorije estetske forme, ki jo je uvedel G. Dickie. C. Korsmeyer sicer priznava, da ima Dickie deloma prav, hkrati pa priznava določeno vrednost teoriji estetske forme in šibkosti njej nasprotujoče institucionalne teorije. Šibkost Dickiejeve institucionalne teorije je popolna nemoč glede estetskih pojavov, posebno glede estetskih pojavov v naravi. Teorije estetske forme so glede na to mnogo bolj učinkovite, ko določajo estetičnost v kontrastu s praktičnimi, moralnimi in teoretičnimi pojavi (oblikami in vrednostmi). Vendar s takšnimi teorijami ni mogoče zgraditi teorijo umetnosti. Teorije estetske forme, ki imajo umetnost za par excellence estetski pojav, tej vsiljujejo neupravičeno restrikcijo ter niso sposobne upravičiti vrednost, meje in pomembnost umetnosti. To vodi k takšnim paradoksalnim rezultatom, da nekateri dosledni pristaši teorije estetske forme ne priznavajo npr. za umetnino roman *Bratje Karamazovi*, ker ni mogoče brati te knjige izključno s stališča estetske forme. Da bi preprečili takšne posledice, nekateri estetiki nad vsako mero razširjajo pojem estetičnosti, in bi radi s to kategorijo zaobjeli vse umetniške kvalitete, vendar pa prav zato ta kategorija izgublja natančen pomen. Nujna je razrešitev dileme: »ali ima estetičnost dovolj natančen pomen, vendar pa ne zaobjema umetniške vrednosti«, ali pa je estetičnost opredeljena v kategorijah umetnosti in je tako široko pojmovana, da obsega vse vrste umetniških kvalitet in izgubi vsako

natančnost. Avtorica predlaga, da dilemo razrešimo z ohranitvijo ozkega in natančnega pomena pojma »estetičnost« in da ga nimamo za nadrejenega v odnosu do pojma »umetniškost«. Nekatere umetniške kvalitete in nekateri tipi umetniške vrednosti presegajo meje ožjega pojmovanja estetičnosti; zato je treba priznati, da sta pojma »estetske vrednosti« in »umetniške vrednosti« navzkrižna pojma. Med estetske kvalitete prišteva avtorica tudi čutne kvalitete, formalno strukturo kompozicije itd., ne da bi pobliže opredelila, kakšne umetniške kvalitete in vrednosti nimajo estetskega značaja. Ker v tem vprašanju sicer sprejema Dickiejevo stališče, si lahko mislimo, da ji gre verjetno za spoznavne in moralne vrednosti umetnosti.

Podobno stališče ima glede tega vprašanja drugi ameriški estetik, Peter Kivy. V svojih zanimivih razpravah o glasbi in njeni izraznosti je razlikoval ozko pojmovano estetsko vrednotenje od širše pojmovanega umetniškega vrednotenja. Prvo zadeva »čutne in strukturalne« lastnosti umetnine. Umetniško vrednotenje dela pa zadeva pomembne lastnosti umetnine, ki nimajo estetskega značaja.

3. Konceptcija: stališča S. Ossowskega in T. Kulke

Tretja konceptcija se razlikuje od druge po ozkem pojmovanju umetniške vrednosti. Predstavniki tega stališča menijo, da morebitne moralne, filozofske, religiozne, politične in druge vrednosti niso irelevantne za globalne vrednosti umetnosti, ocenjevane le z estetskega vidika. Te pa niso sestavine umetniške vrednosti, saj niso svojske vrednosti umetnosti, ampak so njene zunanje in drugotne vrednosti, ki se pokažejo posebej pri instrumentalnem razumevanju umetnosti. Te vrednosti ne zagotavljajo umetnosti relativne avtonomije, tudi ne odločajo o svojskosti umetnosti glede na druge forme človekove aktivnosti, glede na področja človeških vrednot. Takšne svojske vrednosti umetnosti niso samo estetske vrednosti, ampak tudi umetniške vrednosti, ki se razlikujejo od estetskih.

Ta nazor je prvič oblikoval pomembni poljski sociolog in estetik — Stanisław Ossowski. Povsem eksplicitno ga je izrazil že leta 1928, torej še preden je Ingarden objavil svoje delo *Das literarische Kunstwerk* (1931). V svoji skici »O nasprotovanju med naravo in umetnostjo« je Ossowski trdil, da obstajata dve »popolnoma različni« konceptiji estetskih vrednosti. »Predmete, s katerimi se ukvarja estetika, vrednotimo v nekaterih primerih glede na doživljanje, ki ga doživimo pri njihovem zaznavanju, pri drugih pa glede na ustvarjalni napor, ki je dani predmet tudi ustvaril.« To misel je razvil Ossowski v svoji fundamentalni knjigi *V temeljih estetike* (1933), kjer je zapisal: »Imamo — je tu pisal Ossowski — dve popolnoma različni pojmovanji vrednosti: predmetom pripisujemo vrednost bodisi glede na to, kako so nastali, bodisi glede na to, kaj nam dajo. Umetnine ocenjujemo bodisi ‚glede na lepo‘, bodisi ‚glede na umetniškost‘.«

Posledica tega stališča je, da je treba sprejeti obstoj dveh principialnih različic tega, kar imenujemo estetska vrednost v širšem pomenu besede: vrednosti estetskega predmeta, ki jih upravičujejo estetska doživetja sprejemalca (pripadajo pa lahko tako naravnim pojavom kot tudi človekovim stvaritvam), ali umetniška vrednost, ki jo upravičuje ustvarjalčev artizem (ta vrsta vrednosti pripada zgolj človekovemu delovanju). Ti dve konceptiji vrednosti pa nista

opredeljeni niti v vsakdanjih ocenah niti v teoretičnih razpravah. Zato po Ossowskem funkcionira v sodobnih evropskih kulturnih središčih pojem »estetska vrednost« kot »pojmovni preostanek«, v praksi pa med tema dvema različicama ni bistvene korelacije. Sprejemalčevo estetsko doživetje pogosto upravičuje plodnost ustvarjalčevega napora, a zavest o visoki artistski umetnosti se lahko bogati in intenzificira ter včasih celo vzbuja estetske doživljaje (»občudovanje umetnika«).

Tako sfera estetskih vrednosti ni niti monolitna niti enakorodna. Lahko in tudi moramo razlikovati med dvema različnima načinoma vrednotenja in dva različna tipa vrednosti: 1. vrednosti, ki so povezane izključno z umetnostjo — to so umetniške vrednosti in 2. estetske vrednosti, ki pripadajo vsem predmetom (tudi umetninam), ter vzbujajo estetsko držo in estetsko doživetje. Prve so pravzaprav objektivne, zakaj njihovi kriteriji so takšne lastnosti umetnosti, ki jih je mogoče ugotoviti (npr. originalnost zamisli, stopnja tehnične težavnosti, popolnost izvedbe, funkcionalnost, zvestoba odražanja stvarnosti itd.). Razpravi o umetniških vrednostih se niti ni treba opirati estetsko doživljanje, zahteva pa kompetentnost in poznavanje, ki pa ju nima vsak sprejemalec umetnosti. Zato je po mnenju Ossowskega mogoče reči, da imajo umetniške vrednosti aristokratski značaj. Estetske vrednosti pa so demokratične, ker jih upravičujemo zgolj z estetskim doživetjem. Vendar pa te nikakor niso objektivne, ampak objektivno-subjektivne (relacijske). Ni jih mogoče niti reducirati na lastnosti predmeta niti na subjektova doživetja, ker so pač rezultat določenega odnosa med nekaterimi lastnostmi predmeta in subjektivnim doživljanjem. Ossowski ne zanika moralnih, religioznih, političnih in drugih vrednosti umetnosti, misli pa vendarle, da niso sestavine umetniške vrednosti, čeprav bistveno vplivajo na globalno (družbeno) vrednost umetnosti.

Petdeset let kasneje je podobno stališče zavzel Tomas Kulka v svojih člankih, ki jih je objavil na začetku osemdesetih let: 1. »The Artistic and Aesthetic Value of Art« (1981) (Umetniška in estetska vrednost umetnosti); 2. »The Artistic and Aesthetic Status of Forgeries« (1982) (Umetniška in estetska vrednost ponaredkov).

Predmet analize Tomasa Kulke je predvsem slikarstvo, vendar pa imajo njegove ugotovitve mnogo bolj univerzalen značaj. V obeh razpravah razlikuje avtor estetsko in umetniško ali umetnostno-zgodovinsko */art-historical-value/* vrednost slike. Vrednosti prve vrste zadeva vidne kvalitete umetnine in je izrečena izključno na temelju vizualne percepcije ter relativno stabilna. Pri izrekanju estetske vrednosti umetnine je zgodovinski kontekst njegovega nastanka ali poznavanje umetnosti manj pomemben in vloga dane slike v zgodovini slikarstva nima večjega pomena. Prav tako niso bistvene takšne morebitne vrednosti umetnine kot npr. njena avtentičnost, originalnost in novatorstvo. Vsa ta dejstva imajo temeljni pomen pri ugotavljanju umetnostno-zgodovinske vrednosti umetnine. Umetniške vrednosti slike pa po Kulkinem mnenju ni mogoče ugotoviti ne da bi odgovorili kje, kdaj in kdo je naslikal dano sliko in ne da bi jo primerjali z njej predhodnimi, sodobnimi in kasnejšimi deli. Pri ugotavljanju umetniške vrednosti je pomembno hkrati tudi to, ali gre za original, za ponaredek ali posnetek, kot tudi za to, ali umetnina pojmuje in razrešuje novatorsko fundamentalne umetniške probleme danega področja umetnosti. Ni nujno, da se estetske in umetniške vrednosti slik prekrivajo. S tehničnega vidika imajo lahko popolna kopija, mojstrski ponaredek in posnetki enako estetsko vrednost kot avtentična in originalna dela mojstrov ob minimalni ali skoraj

ničelni umetniški vrednosti. Zgodovina umetnosti pozna primere, ko so imele umetnine, ki so bile priznane velike ali pomembne z umetniškega vidika, minimalno (npr. Madonna iz Avignona) ali skoraj ničelno (konceptualna umetnost) estetsko vrednost.

Idealna razrešitev je situacija, ko ima slika hkrati najvišje umetniške in estetske vrednote, kot je to pri Rembrandtovih in Mondrianovih umetninah. Poznamo pa tudi cele epohe, ko je ena izmed teh za umetnost temeljnih vrednosti obravnavana mačehovsko. Akademsko slikarstvo 19. stol. se je osredotočilo na estetsko perfekcijo, ki je ignorirala umetniško inovacijo, najnovejša avantgarda pa nasprotno absolutizira novatorsko vrednost in originalnost, pri čemer popolnoma zanemarja estetske vrednosti.

Po Kulkinem mnenju pa je vsaj minimalna navzočnost obeh sestavin nujni pogoj, da bi kak predmet lahko priznali za umetnino.

4. *Koncepcija: fenomenološka koncepcija, kakor jo je predstavil predvsem Roman Ingarden in njegovi nadaljevalci*

Roman Ingarden razlikuje umetniške vrednosti, ki so povezane z umetnino kot shematično tvorbo, ki je v tej obliki estetsko nevtralna, in estetske vrednosti, ki se pojavijo v estetski konkretizaciji umetnine ali v estetskem predmetu. Umetniške vrednosti so neposreden rezultat umetniške ustvarjalnosti, estetske vrednosti pa nastajajo v procesu sodelovanja sprejemalca, ki opravlja estetsko konkretizacijo umetnine. Estetske vrednosti so torej eksistencialno drugotne glede na umetniške vrednosti. Z estetskimi vrednostmi, ki so kvalitativne narave, lahko občujemo neposredno in razvidno v estetski izkušnji. Umetniške vrednote pa niso kvalitativni pojavi, ampak kakor piše Ingarden — svojske zakonitosti umetnine in jih ni mogoče odkriti in spoznati v estetski izkušnji ali nazorno občevati z njimi. Lahko pa sklepamo, da obstajajo kot opredeljena zakonitost umetnine na temelju vrste njenih vrednostnih estetskih konkretizacij. Umetniške vrednosti lahko reduciramo na svojske zakonitosti umetnine kot shematične tvorbe, se pravi: 1. na zakonitosti vzbujanja estetskega doživetja in 2. na zakonitost ustvarjanja temelja za konstituiranje estetskega predmeta in z njim povezanih estetskih vrednosti. Umetniške vrednosti imajo torej instrumentalno naravo, podobno kot sicer tudi sama umetnina, ki je po Ingardnu samo »instrument (sredstvo)«, ki služi konstituiranju vrednostnega estetskega predmeta. Estetska vrednost umetnine »je tem višja kolikor so višje estetske vrednosti njenih mogočih konkretizacij (ki so nastale v ustreznih pogojih) in — mogoče tudi, kolikor bogatejša po raznorodnosti tipov je množica njihovih konkretizacij«. Posledica teh razlikovanj, ki so temeljna za Ingardnovo estetiko, je tudi razlikovanje med estetskim in umetniškim vrednotenjem. Władisław Strożowski v celoti sprejema Ingardnovo razlikovanje in povsem upravičeno opozarja na utemeljeno vsestranost tega pojmovanja, ki temelji na Ingardnovem upoštevanju vseh pomembnih vidikov, kakor jih zahteva bistvo problema, torej upoštevanje ontološkega, strukturalnega, genetskega, epistemološkega vidika, in polnega karakteriziranja bistvenih razlik in povezav med tema dvema vrednostima.

Ingardnovo koncepcijo umetniških in estetskih vrednosti podpira in konstituira tudi Marija Gołaszewska, ki meni, da »ima realni, fizični, objektivno obstajajoči predmet (,ontološki fundament umetnine') določene umetniške vred-

nosti (strukturalne znake)«. Te vrednosti so lastnosti, ki jih daje predmetu umetnik in prav zaradi njih ta postane umetnina, »umetniška vrednost pa so formalne in vsebinske strukture, ustaljene v opredeljeni snovi«. Zaradi teh vrednosti lahko umetnina vzbudi estetsko doživetje, ki povzroči tudi nastanek estetskega predmeta s svojimi estetskimi vrednostmi.

Ingardnova koncepcija si je pridobila popolno strinjanje nadaljevalcev in popularizatorjev Ingardnove misli v poljski estetiki. Poleg Gołaszewskie in Strożewskega sodijo mednje med drugimi tudi Antoni Stepien, Joanna Makota, Anita Szczepańska in Andrzej Pytlak. Kljub vsem svojim vrednostim, ki jih je poudarjal Strożewski, pa ta koncepcija v sodobni estetiki ni bila povsod sprejeta. Dosegla je precej manjšo popularnost kot pa z njo tesno povezana koncepcija estetske konkretizacije. Ingardnovo razlikovanje med umetniškimi in estetskimi vrednostmi pa je vendarle navdihnilo mnoge teoretike, med njimi tudi marksiste poznanjske metodološke šole, ki so prav pod Ingardnovim vplivom izdelali lastno koncepcijo umetniških in estetskih vrednosti.

5. Koncepcija: stališče J. Kmita in njegovih sodelavcev iz poznanjske metodološke šole

Prve formulacije te koncepcije lahko najdemo v Kmitovih delih iz srede sedemdesetih let. Mislim na njegovo razpravo »O dveh vrstah vrednosti, povezanih z umetnino« (1975) in knjigo *Skice o znanstvenem spoznanju* (1976). Od Ingardna izhaja samo pojmovanje umetniške vrednosti kot instrumentalne vrednosti glede na estetske vrednosti umetnosti. Kmita ima že od začetka umetniško vrednost za sredstvo realizacije estetskih vrednosti. Mera umetniške vrednosti je po njegovem stopnja realizacije estetske vrednosti umetnine. To realizacijo pa posredujejo umetniške vrednosti. Že od začetka meni Kmita tudi to, da obe vrednosti nista niti lastnosti predmetov niti relaciji, ampak stanja stvari. V prvi izmed obeh omenjenih del je estetska vrednost opredeljena kot celostni in dokončni smisel umetnine ali njenega fragmenta, katerega realizacija ne služi nobenemu drugemu smislu, ki se »umešča« v območje dela. V navedeni knjigi iz leta 1976 Kmita trdi, da »mora realizacija estetske vrednosti vedno (subjektivno-družbeno) ustvariti smisel umetnine, realizacija umetniške vrednosti pa je sredstvo realizacije tega smisla«. Končni cilji umetnosti so realizirani v umetniški praksi s pomočjo njene objektivne funkcije. Objektivna funkcija umetniške prakse pa je vedno »svetovnonazorska valorizacija praktičnih vrednosti«. To koncepcijo je Kmita razvil in preciziral v razpravah, objavljenih sredi osemdesetih let. Predvsem v dveh člankih: »Umetnost in svet vrednosti« (1984) in »Umetnost kot sfera družbene zavesti« (1985), pa tudi v knjigi *Kultura in spoznanje* (1985). Razmišljanja o umetniških in estetskih vrednostih so v teh delih povezana s predstavitvijo opredeljene koncepcije umetnosti. Estetsko vrednost pojmuje Kmita kot svetovnonazorsko vrednost, ki je izražena z umetniškimi sredstvi. »Estetska vrednost je posebna umetniška drža (umetniška predstavitev) — ob posredovanju dejansko predstavljene svetovnonazorske vrednosti.« Tako pojmovana estetska vrednost je neločljivo povezana z glasbo in svojsko družbeno funkcijo umetnosti, ki temelji po Kmiti na tem, da umetnost prav s pomočjo vizij sveta, ki jih sporoča, »valorizira svetovnonazorske efekte predmetne (,materialne' in ,predmetno-simbolne') človeške prakse«. To funkcijo priznava Kmita za definicijsko funkcijo umetnosti, kar po njegovem pomeni,

»da imamo z umetnostjo opraviti tedaj in samo tedaj, kadar imamo opraviti z valorizacijsko funkcijo, kakor smo jo pokazali malo prej«.

Predstavljeno koncepcijo zagovarjajo in razvijajo tudi številni Kmitovi sodelavci in učenci. Vsi ti imajo umetniško vrednost za instrumentalno vrednost, estetsko vrednost pa za svetovnonazorsko vrednost. Wladimierz Lawniczak npr. identificira »centralno estetsko vrednost umetnine« z »svetovnonazorsko vizijo, ki jo umetnina sporoča«.

Podobno tudi Tereza Kostyrko meni, da je svetovnonazorska vrednost vrednost posebne vrste, da je »poseben svetovnonazorski komunikat, ki se pojavlja kot rezultat ustrezno strukturiranih umetniških vrednosti«.

Koncepcija poznanjskih marksistov se odločno razlikuje od vseh tu predstavljenih stališč po svojem originalnem razumevanju estetske vrednosti. Vse druge koncepcije (vključno s sovjetskimi marksisti in z Ingardnom, na katerega Kmita neposredno navezuje) se pri karakteriziranju estetske vrednosti sklicujejo na kategorijo estetskega doživetja (ki jo različno pojmujejo). Po mojem mnenju je najbolj zanimiva in spoznanjsko najbolj plodna zamisel mnenje, da je glavna funkcija umetnosti valorizacija svetovnonazorske vrednosti družbenega življenja. Zelo obetavna je tudi misel, da je glavna vrednost umetnine z umetniškimi sredstvi izražena svetovnonazorska vizija. S tega vidika je najbližji poznanjski šoli D. Best, čeprav njegova koncepcija ni tako razvita in dobro obdelana, kot je Kmitova teorija. Vendar Best v skladu s tradicijo povezuje estetsko vrednost z estetskim doživljanjem in svetovnonazorsko vrednost imenuje nasprotno od Kmite umetniško vrednost. Vendar reči, da je svetovnonazorska vrednost umetnosti njena estetska vrednost, je po mojem mnenju najšibkejša točka Kmitove koncepcije. Prvič zato, ker je to nasilje nad tradicionalno in še vedno živo jezikovno konvencijo, ki je v estetiki obvezujoča. Mislim, da to otežkoča poznanjski šoli navezovanje dialoga ne samo s svetovno estetiko, ampak celo z drugimi usmeritvami v poljski estetiki. Drugič, kar je pomembnejše, sprejeta terminološka odločitev onemogoča uporabo pojma »estetska vrednost« pri zunajumetniških estetskih pojavih, pri estetskih pojavih v naravi (s človekovo lepoto vred) in pri estetskih vidikih drugih sfer človeškega življenja, o katerih ni mogoče reči, da njihova estetska vrednost temelji na svetovnonazorski viziji stvarnosti, ki naj bi jo umetnina vsebovala in izražala z umetniškimi sredstvi.

6. Koncepcija: *avantgardno stališče*

Vse doslej predstavljene koncepcije menijo, da obstaja neločljiva zveza med umetnostjo in umetniškimi vrednostmi ter estetskimi vrednostmi. Razlika zadeva vprašanje, v kakšni meri in kako sta ta dva tipa vrednosti povezana med seboj. Eni so razglašali, da je umetniška vrednost istovetna z estetsko vrednostjo, drugi pa so menili, da je estetska vrednost sestavina umetniške vrednosti. Tretja rešitev temelji na trditvi, da je umetniška vrednost sredstvo za realizacijo estetske vrednosti. V zadnjem četrtstoletju pa se je vendarle pojavila koncepcija, ki jo je Hermeren točno imenoval *avantgardna koncepcija*. Njeni najbolj radikalni pristaši menijo, da definiranje umetnosti v kategorijah estetskih kvalitet nima smisla in to ne samo v primeru *avantgardne umetnosti* ampak na sploh. Po njihovem mnenju niso estetske vrednosti nikoli imele bistvenega pomena za umetnost, celo tedaj ne, ko ji niso bile tuje. Bolj umirjeni

predstavniki tega stališča ne negirajo explicitne neke zveze med umetnostjo in estetskimi vrednostmi, čeprav ta zveza po njihovem prepričanju ni bistvena. Vendar pa praviloma zavračajo nazor, da bi bilo estetsko doživetje lahko temelj in kriterij vrednotenja umetnosti prav kot umetnosti. Nekateri izmed njih dvojnijo sploh v potrebo in smisel, da se poslužujemo v estetiki »estetskega doživetja«: bodisi zato, ker po njihovem mnenju uporaba te kategorije vodi na li-manice subjektivnega psihologizma, bodisi zato, ker sodi »estetski doživljaj« k najbolj meglenim in motnim kategorijam tradicionalne estetike.

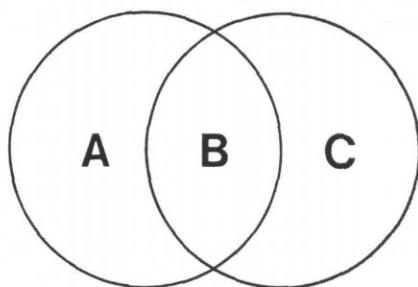
To koncepcijo zastopajo predvsem avantgardni umetniki in z avantgardo povezani umetnostni kritiki in teoretiki. Nihče izmed predstavnikov sodobne akademske estetike in filozofije umetnosti se ni odločil za dosledno zagovarjanje te koncepcije, čeprav so ji dejansko nekateri izmed teh filozofov zelo blizu. Najbližji so tej koncepciji H. G. Gadamer, H. Goodman, J. Kmita in G. Dickie. Vsi ti predlagajo takšno razumevanje umetnosti, da postanejo estetske kategorije pri njenem karakteriziranju odvečne. Nihče izmed njih pa se ni odločil, da bi se v svojih teorijah dosledno odpovedal estetski terminologiji. Goodman govori o »estetskih simptomih«, Kmita o »estetskih vrednostih« (čeprav daje temu pojmu drug pomen kot vsi drugi), Dickie, ki se je vneto bojeval proti kategorijam »estetske forme« in »estetsko doživetje« pa vendarle ni nehal šteti umetnine za estetski predmet.

7. Koncepcija — odprto stališče

Med avantgardno koncepcijo in koncepcijami 1—5 je možno kompromisno stališče. Zagovorniki tega stališča menijo, da je bil odnos med umetniško in estetsko vrednostjo umetnine zelo različen v različnih obdobjih zgodovine umetnosti. V nekaterih epohah estetska vrednost je in tudi mora biti neločljiva sestavina umetniške vrednosti umetnosti, v drugi pa to sploh ni nujno. Praksa najnovejše umetnosti dokazuje, da so mogoče umetnine, ki so povsem brez (npr. konceptualna umetnost) ali skoraj brez estetskih vrednosti, ne da bi pri tem zgubile status umetnine. Vendar ni bilo vedno tako, ni vedno tako in tudi ni nujno, da bo vedno tako. Umetnina je kulturni in zgodovinski pojav in od konteksta je odvisen značaj tipov vrednosti in značaj odnosov med njimi in tudi to, kako vse to pojmuje. Spreminjajo se tudi naša estetska dovzetnost, naš okus, sprejeti načini reagiranja na umetnost in naši nazori o pomembnosti vrednosti in estetskih doživetij v hierarhiji priznavanih vrednosti. Dosleden pristaš te koncepcije je Američan Timoty Binkley. Predstavljata pa jo tudi švedska estetika Teddy Brunius in Goran Hermeren. Vendar samo Hermeren analizira to vprašanje sistematično in dovolj obširno. Podobno kot M. C. Beardsley tudi Hermeren reducira to, kar je estetsko (*the aesthetic*) na to, kar je zaznavno (*the perceivable*) in s P. Kivyjem rezervira pojem estetskega vrednotenja za vrednotenje, ki zadeva »čutne« in »strukturalne« vrednosti umetnine. Podobno kot Kivy (za razliko od Beardsleya) tudi Hermeren meni, da moramo nujno razlikovati med umetniškimi in estetskimi vrednostmi umetnine. Ugotovitev stalnega odnosa med estetskimi in umetniškimi vrednostmi umetnine je po njegovem mnenju izjemno težko, ker se je pojem umetniške vrednosti v zgodovini neprestano spreminjal. Za enega izmed najpomembnejših kriterijev umetniške vrednosti je bila priznana med drugim estetska vrednost, vendar ne vedno, niti je niso priznavali vsi. Zunaj estetske vrednosti so za kriterije imeli

tudi umetelnost, obrtnost (*skill and craftsmanship*), sporočanje čustev, moralno, politično ali religiozno pomembnost (*relevance*) in originalnost.

Možne relacije med umetniškimi in estetskimi vrednostmi lahko predstavimo po Hermerenovem mnenju z diagramom dveh križajočih se krogov, izmed katerih eden simbolizira estetske drugi pa umetniške vrednosti.



A = estetske vrednosti
 B = umetniške in estetske vrednosti
 C = umetniške vrednosti

S tem nastanejo tri možne skupine (kategorije) predmetov, izmed katerih dve zadevajo umetnino. V kategorijo (a) sodijo zunajumetniški predmeti (ki torej nimajo umetniške vrednosti) in jih označujejo samo estetske vrednosti, npr. kosti, kamen, pejzaži in živali. Skupina (b) so predmeti, ki imajo obe vrsti vrednosti, npr. Breughelove in Tizianove slike in umetnine drugih umetnikov. Kategorijo (c) sestavljajo umetnine, ki imajo umetniško, ne pa tudi estetske vrednosti.

Iz predstavljenih koncepcij izhaja, da je razlikovanje med umetniškimi in estetskimi vrednostmi, ki sta tako dve svojski vrednosti umetnosti, tj. dve relativno avtonomni formi človeške aktivnosti in kulturnega področja, mogoče in zaželeno. Takšna razrešitev je tudi zaželena glede na deestetizacijske težnje najnovejše umetniške avantgarde. To stališče tudi omogoča razreševanje nekaterih doslej nerešenih teoretičnih problemov, recimo vprašanje estetske in umetniške vrednosti ponaredkov in imitacij. Lahko domnevamo, da bo to omogočilo urediti tudi mnoge probleme v estetiki in odstraniti nekatere navidezne težave, ki zadevajo tako teorijo umetnosti kot tudi teorijo estetskih pojavov. Pretirano širjenje pojmovanja obeh analiziranih kategorij pa vodi do ukinjanja njenega prvotnega pomena in do izgube natančnosti. Po moji sodbi imamo v tej zadevi samo dve možnosti: ali tako razširiti razumevanje obeh pojmov »estetskega pojava« in »estetske vrednosti«, da ne bosta imela več opredeljen, ožji pomen, ali pa se ukloniti dejstvu, da estetske vrednosti (v ozkem pomenu, kot ga je predlagal Ossowski in njegovi nadaljevalci) niso edine in svojske vrednosti umetnosti. Če hočemo vključiti estetske vrednosti umetnosti v isti razred vrednosti kot zunajumetniške estetske pojave (lepoto narave, človeškega telesa in estetske vrednosti človekovih zunajumetniških proizvodov), nam jih ni treba pojmovati preširoko ter izolirati od kategorije »estetskih doživetij«. Estetsko doživetje je namreč ex definitione povezano s sfero estetskih pojavov.

Prav tako ni zaželeno pretirano široko pojmovanje druge izmed obeh kategorij. Lahko in tudi moramo razlikovati moralne, religiozne ali politične vrednosti, ki so lahko svojske različnim umetninam od njihove umetniške vrednosti. Ozko pojmovanje umetniške vrednosti se lahko druži s prepričanjem, da umetnost izpolnjuje raznorodne družbene funkcije, to dejstvo pa ni irelevantno pri oceni njene globalne družbene vrednosti. Še bolj zapleteno je vprašanje odnosa med spoznavno vrednostjo umetnosti in njeno umetniško ter estetsko vrednostjo. Dovolj verjetna je domneva, da imajo svojsko pojmovane spoznavne vrednosti pomen za specifično (umetniško) vrednost umetnin, vsaj v primeru takšnih področij umetnosti, kot je npr. literatura.

Umetnost zadnjih let — če je ne reduciramo na nekatere tokove avantgardne tvornosti — na srečo ni izgubila kot celota estetskih vrednosti in ni nehala biti za milijone svojih sprejemalcev vir estetskega zadovoljstva. Vendar pa je dejstvo, da ima neko delo vrednostni status umetnine kljub temu, da nima estetskih vrednosti. Estetikom takšnih del niti ni treba gledati in še manj kupovati, vendar jih ne morejo ignorirati, če nočejo, da bi njihova disciplina ne bila ob vse znanstvene vrednote. Noben znanstvenik ne sme ignorirati dejstev, ne glede na to, ali so mu všeč ali ne.

Če priznamo, da so nekatera dela, ki jih priznavajo in akceptirajo eksperti neoavantgarde kljub odsotnosti estetskih vrednosti, vendarle umetnine, potem je najbolj točna in najbolj utemeljena odprta koncepcija.

Čeprav v najnovejši filozofiji umetnosti (T. Binkley, T. Brunius, A. Danto, C. Dickie, H. G. Gadamer, N. Goodman, M. Koman, J. Kmita, J. Margolis in drugi) gospoduje nazor, da se je treba odpovedati brezplodnim poskusom opredelitve umetnosti s kategorijami zaznavanja in jo označiti kot kulturni pojav, ne mislim, da bi se bilo treba odpovedati poskusom reševanja tradicionalnih problemov estetike (npr. vprašanje svojskosti estetskega doživljaja). Ko se zavemo dejstva, da svojiskih vrednosti umetnosti ne moremo reducirati na estetske vrednosti, doživljaji pa, ki jih vzbuja umetnina niso izključno estetskega značaja (v ožjem in natančnem pomenu te besede), se nam bo nemara posrečilo, da ne bomo karakterizirali samo umetnosti, ampak tudi estetski doživljaj in estetsko vrednost. Tudi če priznamo, da je estetska narava umetnosti mit, to nikakor ne pomeni, da je mit tudi prepričanje v obstoj estetskih pojavov.

Prevedel Frane Jerman