

**Monika Jovanović**

*NA ZALASKU DEBATE O KANONIMA: KATEGORIJE, VREDNOVANJE  
I PRIRODA ESTETIČKE VREDNOSTI<sup>1</sup>*

*APSTRAKT: Filozofskim javnim mnjenjem upravlja mnoštvo faktora i ponekad se dešava da neka ideja dobije opšte priznanje, a da istovremeno prođe čak nekoliko decenija pre nego što joj se posveti sistematska pažnja. U savremenoj estetici je malo tekstova koji se po originalnosti i uticaju mogu meriti sa radom „Kategorije umetnosti“ Kendala Voltona; zato i ne čudi što se savremeni estetičari često nadovezuju na Voltonovu tezu. Pa ipak, posle gotovo pola veka od objavljivanja, još uvek nemamo iscrpnu i obuhvatnu interpretaciju njegovog teksta. Ni sam Volton, štaviše, nigde ne nudi detaljnu razradu ideja koje u tom radu formuliše, od kojih su mnoge date tek u skici. Osim toga, Volton svoju tezu ne primenjuje na vrednosne estetičke sudove, iako bi nam ta ideja danas, na zalasku debate o kanonima, više nego ikad mogla pomoći da razumemo prirodu estetičkog vrednovanja. Ovaj rad ima za cilj da još jednom skrene pažnju na značaj Voltonove teze i preispita njen prijem u savremenoj estetici.*

*KLJUČNE REČI: kategorije umetnosti, standardno/kontra-standardno, estetička vrednost, estetičko vrednovanje, relativizam, namere autora, formalizam/anti-formalizam, datiranje.*

## **I Standardno/kontra-standardno i pripadnost kategoriji**

Rad „Kategorije umetnosti“ Kendala Voltona (Walton 1970) je odgovor na dva klasična rada iz analitičke estetike. Prvi je Berdслиjev i Vimsatov rad „Intencionalistička greška“ (Wimsatt and Beardsley 1946), a drugi Siblijev rad „Estetički pojmovi“ (Sibley 2001). Mada se tematski značajno razlikuju, ni jedan ni drugi rad, uprkos

---

<sup>1</sup> Profesorima Leonu Kojenu i Branku Mitroviću i studentima Vasku Keliću i Nastasu Jakšiću zahvaljujem na korisnim i podsticajnim razgovorima o Voltonovoj estetici, a Gavrilu Marčetiću na detaljnom komentarisaniu jedene verzije ovog rada. Rad je nastao u okviru projekta „Dinamički sistemi u prirodi i društvu“ (evidencioni broj OI179041), koji realizuje Ministarstvo prosvete, nauke i tehnološkog razvoja Republike Srbije).

ispravnim i važnim uvidima koje sadrže, ne uzimaju dovoljno u obzir aspekte umetničkog dela koji se ne mogu direktno opaziti. Voltonovu tezu je lakše razumeti u kontrastu sa Siblijevim shvatanjem estetičkih svojstava, nego u kontrastu sa anti-intencionalističkim shvatanjem smisla književnog teksta koje zastupaju Vimsat i Berdoli.

Oslanjajući se na Raselovo razlikovanje znanja na osnovu opisa i znanja putem upoznatosti (Russell 1910-11), Sibli tvrdi da estetička svojstva ne pripisujemo na osnovu vanestetičkih deskripcija, ma koliko one bile detaljne i sadržajne, već na osnovu direktnog suočavanja sa objektom.<sup>2</sup> Volton se načelno slaže sa Siblijem, ali smatra da njegovu tezu treba precizirati i upotpuniti: „Gledište da bi umetnička dela trebalo prosuđivati prosto na osnovu onoga što se u njima može opaziti ozbiljno zavodi na pogrešan put, mada ima nečeg tačnog u ideji da je ono što je estetički važno za jednu sliku ili sonatu upravo to kako ona izgleda odnosno zvuči“ (Walton 1970: 337). Koja će estetička svojstva neko delo posedovati zavisi ne samo od njegovih vanestetičkih svojstava, već i od toga kojoj „opažajno-raspoznatljivoj kategoriji umetnosti“ dato delo pripada. „Takve kategorije su“, kaže Volton, „mediji, žanrovi, stilovi, oblici, itd. – na primer, kategorije slika, kubističkih slika, gotske arhitekture, klasičnih sonata, slika u Sezánovom stilu i muzike u stilu poznog Betovena – ako ih interpretiramo tako da se pripadnost određuje isključivo svojstvima koja se mogu opaziti u delu kada se ono prima na normalan način. Tako, činjenica da je neko muzičko delo komponovano u 18. veku nema nikakvu važnost kada treba odgovoriti na pitanje da li ono pripada kategoriji klasičnih sonata (shvaćenoj na ovaj način); a da li je Sezan ili Betoven stvorio neko delo nebitno je za odgovor na pitanje da li je ono u stilu Sezana ili u stilu poznog Betovena“ (Walton 1970: 338-339).

Da bi preciznije odredio pojam opažajno-raspoznatljive kategorije umetnosti, Volton uvodi podelu na standardna, promenljiva i kontra-standardna svojstva umetničkih dela: „Neko svojstvo jednog umetničkog dela je *standardno* u odnosu na neku (opažajno raspoznatljivu) kategoriju jedino ako se nalazi među svojstvima zahvaljujući kojima dela te kategorije pripadaju toj kategoriji – to jest, jedino ako bi odsustvo tog svojstva diskvalifikovalo, ili težilo da diskvalifikuje, neko delo iz te kategorije. Neko svojstvo je *promenljivo* u odnosu na neku kategoriju jedino ako ničim ne utiče na to da pojedina dela pripadaju ili ne pripadaju toj kategoriji; posedovanje ili neposedovanje tog svojstva irelevantno je za to da li se delo kvalifikuje za tu kategoriju. Najzad, *kontra-standardno* svojstvo u odnosu na neku kategoriju je odsustvo nekog svojstva standardnog za tu kategoriju – to jest, to je svojstvo čije prisustvo teži da *diskvalifikuje* dela kao pripadnike te kategorije“ (Walton 1970: 339-340). Kakav je tačno odnos kategorije kojoj neko delo pripada i njegovih standardnih, kontra-standardnih i promenljivih svojstava, vidi se iz Voltonovog primera sa Pikasovom *Gernikom*.

2 Više o Siblijevoj tezi vidi u: Jovanović 2019: 9-28.

Volton, naime, konstruiše scenario sa društvom u kojem ne postoje slike, kao etablirana kategorija umetnosti, nego umesto njih postoje *gernike*. Sve *gernike* liče na Pikasovu *Gerniku*, ali su, za razliku od nje, reljefi. Neke *gernike* su oštre i reckave, druge su glatke i oble, takve da štrče sa dvodimenzionalnih površina u manjoj ili većoj meri. U takvom društvu bi Pikasova *Gernika* bila *gernika*, a ne slika; dvodimenzionalnost, koja je njeno standardno svojstvo, bila bi njeno promeljivo svojstvo, dok bi promenljiva svojstva *Gernike* (figure konja, konkretni oblici i boje...) bila njena standardna svojstva. Pod pretpostavkom da ljudi u tom hipotetičkom društvu umetnička dela doživljavaju slično kao mi, njihove reakcije bi, s obzirom na ovu inverziju, bile sasvim različite od naših: „Nama [*Gernika*] izgleda snažno, dinamično, uznemirujuće, kao da je puna života. Mislim da bi njima delovala hladno, ogoljeno, beživotno, ili pak smireno i spokojno, ili možda bledo, jednolično, dosadno – ali u svakom slučaju *ne* snažno, dinamično i kao da je puna života“ (Walton 1970: 347).

Može delovati da ovo stanovište neminovno vodi u relativizam. Volton je svestan te opasnosti i zato formuliše četiri faktora koji *uvek* idu u prilog tome da za neko delo kažemo da pripada određenoj kategoriji. Reč je, naime, o *pro tanto* uslovima čiji logički status nije do kraja jasan.

Prvi od uslova da umetničko delo svrstamo u neku kategoriju je, po Voltonovom mišljenju, prisustvo svojstava koja su standardna za datu kategoriju, i odsustvo svojstava koja su kontra-standardna za nju. Ako delo poseduje čitav niz ili praktično sva svojstva distinktivna za slike, kao što su dvodimenzionalnost, prisustvo oblika i boja i slično, i ne poseduje kontra-standardna svojstva za ovu kategoriju, kao što su trodimenzionalne aplikacije, svetleće instalacije ili slično, prirodno je dati objekat posmatrati kao sliku. Ali, šta ako postoji alternativna (nesamerljiva) kategorija, koja se ne može podvesti pod kategoriju slika i koja je ne obuhvata, a u koju je dati objekat, po Voltonovim merilima, podjednako lako uklopiti? Sudeći po standardnim i kontra-standardnim svojstvima odgovarajućih kategorija, čini se da imamo isti broj razloga da Pikasovu *Gerniku* podvedemo pod slike i da je podvedemo pod izmišljenu kategoriju *gernika*.

*Gernika* poseduje svojstva standardna za slike (dvodimenzionalnost) i ne poseduje svojstva koja su kontra-standardna za ovu kategoriju (svetleće aplikacije). Međutim, *Gernika* isto tako poseduje svojstva koja su standardna za *gernike* (javljanje karakterističnog motiva iz španskog građanskog rata), i ne poseduje svojstva koja su kontra-standardna za njih (neke druge motive ili slično). Od drugih, ekspresivnijih, upečatljivijih *gernika*, ona se razlikuje po promenljivim svojstvima koja su u vezi sa dimenzionalnošću, ali promenljiva svojstva ne utiču na pripadnost kategoriji. Iz ovoga možemo zaključiti da prvi Voltonov uslov ne može sam da odredi kategoriju. Pa ipak, ako dati objekat ne zadovoljava ovaj uslov, kao što ga Rembrantov *Titus koji čita* ne zadovoljava za kategoriju kinetičkih skulptura (Walton 1970: 212), jasno je da ne može pripadati datoj kategoriji. Prvi uslov je, dakle, više od *pro tanto* faktora; on gotovo da ima status logički nužnog uslova.

Drugi uslov kaže da je delo bolje, interesantnije odnosno da pruža bolji estetički doživljaj ako se posmatra u datoj kategoriji, u odnosu na neku alternativnu kategoriju za koju možda zadovoljava prvi uslov (Walton 1970: 212). Iako u situaciji kategorijalnog ekvilibrijuma (kada delo poseduje podjednak broj standardnih i kontra-standardnih svojstava za dve ili više kategorija) primena ovog uslova deluje razložno, ovaj uslov iz očiglednih razloga (čak ni zajedno sa prvim uslovom) ne može biti dovoljan da za neko delo kažemo da pripada određenoj kategoriji. Volton se o ovom uslovu malo drukčije izražava. On kaže da je taj uslov relevantan, ali da on nije sve što je relevantno (Walton 1970: 214). Da bi to ilustrovao, Volton ukazuje na činjenicu da bismo neko delo treće ili četvrte klase mogli da proglasimo remek-delom ako bismo izmislili kategoriju pod koju bi se ono nedvosmisleno moglo podvesti, a u kojoj bi njegove mane delovale kao vrline.

Trećem uslovu Volton pridaje poseban značaj. To je uslov koji on navodi u sklopu svoje polemike sa Berdslijem i Vimsatom (Wimsatt and Beardsley 1946: 466-488), ističući da je takozvana intencionalna greška samo prividna greška i da je poreklo (*origin*) umetničkog dela relevantno za njegov estetički karakter (Walton 1970: 195-197). Dok Berdli i Vimsat pre svega daju argumente protiv semantičkog (aktualnog) intencionalizma, prema kojem namera autora da nešto saopšti (u velikoj meri) određuje smisao književnog teksta, Volton brani tezu o kategorijalnom intencionalizmu, prema kojoj namera autora da stvori delo u određenoj kategoriji (i da ono bude prepoznato kao takvo) nosi određenu težinu kada treba odrediti kojoj kategoriji dato delo pripada. Te dve teze nisu direktno suprotstavljene, i zamislivo je da obe (i semantički intencionalizam i Voltonova teza) budu istinite.

Tumačeći Voltonov rad, Nik Zengvil ovaj uslov posmatra iz perspektive Voltonovog obračuna sa anti-intencionalistima, stavljajući na njega poseban akcenat: ostali uslovi čine da delo *posmatramo* u određenoj kategoriji dok ovaj uslov čini da joj dato delo zaista i pripada (Zangwill 2000: 479).<sup>3</sup> Glavni Zengvilov argument u prilog toj tezi je činjenica da Volton ne navodi protivprimer za ovaj uslov, kao što to čini za prethodni. Zengvil odatle zaključuje da je taj uslov za Voltona neprikosnoven. Međutim, uopšte ne mora biti tako. Naprotiv, možda Volton smatra da je za taj uslov lako naći kontraprimere koji bi pokazali da on sam po sebi nije dovoljan, pa ih zato ne navodi. Pa ipak, Zengvilov utisak je u jednom smislu opravdan. Da ovaj faktor zaista nosi posebnu težinu, možemo se uveriti kada ga uporedimo sa prethodnim. Mada se Volton o tome ne izjašnjava eksplicitno, stiče se utisak da je ovaj faktor, za razliku od prethodnog, zajedno sa prvim uslovom (bar u određenim slučajevima, a sigurno u svim slučajevima u kojima je ispunjen i četvrti uslov) dovoljan za pripadnost kategoriji.

Četvrti uslov se ne tiče toliko dela koliko kategorije kojoj ono pripada: ovaj uslov podrazumeva da je data kategorija utvrđena i etablirana u društvu u kojem je delo

3 Vidi i Mitrović 2018: 147-163.

nastalo. Ističući primat četvrtog uslova nad drugim, Volton tvrdi da je pogrešno opažati delo u kategoriji koja je potpuno strana autoru i njegovom društvu.

OVAKO interpretirana, Voltonova teza liči na neku vrstu klaster (*cluster*) analize, gde nijedan od uslova nije individualno dovoljan, ali su neke njihove kombinacije dovoljne da objekat podvedemo pod kategoriju. Po pravilu će tu kombinaciju činiti jedan od poslednja dva uslova ili oba ova „istorijska uslova“ i prvi uslov koji Volton navodi. Napominjući da se četvrti uslov mahom podrazumeva, Volton ističe značaj kategorijalne namere autora, navodeći primer situacije u kojoj četvrti uslov ne važi, a u kojoj je ta namera (zajedno sa prvim uslovom) dovoljna da delo svrstamo u odgovarajuću kategoriju. Reč je o Šenbergovim dvanestotonalnim kompozicijama za koje, u vreme kada ih je stvarao, nije postojala ustaljena kategorija, a za koje nam autor jasno sugerise da ih posmatramo kao zasebnu kategoriju. Odmeravajući značaj pojedinačnih uslova, Volton na ovom mestu s pravom ističe da u situaciji kada četvrti uslov nije ispunjen, to jest kada data kategorija nije etablirana, drugi uslov (maksimizacija vrednosti) zajedno sa prvim nije dovoljan za klasifikaciju. Drugim rečima, da Šenberg nije imao nameru da, stvarajući svoja dela, uvede jednu *sui generis* kategoriju, činjenica da su ona umetnički uspešna kada se posmatraju u ovoj kategoriji, ne bi bila dovoljna.

## II Recepcija Voltonove teze

Kada uzmemo u obzir značaj koji se i danas pridaje Voltonovom radu „Kategorije umetnosti“, on svakako spada u klasike analitičke estetike. Stoga iznenađuje što ovom radu nije posvećen veći broj iscrpnih interpretacija i kritičkih razmatranja. Od starijih komentatora Voltonovog rada izdvajaju se Danijel Nejtan i Gregori Kari, a od novijih Nik Zengvil i Brajan Lec.

Vodeći se svojim anti-intencionalističkim, pa i anti-kontekstualističkim intuicijama, Danijel Nejtan kritikuje Voltonovo insistiranje na „istorijskim“ uslovima koji se tiču porekla umetničkog dela. Nejtan smatra da je pogrešno i izlišno insistirati na ovim uslovima, i da je prvi uslov manje-više dovoljan u svim standardnim situacijama, dok nam drugi može pomoći da u specifičnijim situacijama odgovorimo na pitanje kojoj kategoriji dato delo pripada. U pogledu logičkog statusa drugog uslova Nejtan nije sasvim eksplicitan. Da bi pokazao da je uvođenje dodatnih uslova nepotrebno, on dovodi u pitanje primer kojim se Volton služi kako bi pokazao da prvi i drugi uslov nisu zajedno dovoljni. Kao što smo videli, Volton kaže da drugi uslov dopušta mogućnost da izmislimo kategoriju u kojoj će delo treće ili četvrte klase delovati kao remek-delo, a koje će se u nju savršeno uklopiti. Nejtan smatra da je takav scenario nerealan, to jest da se ne može dogoditi onda kada je prvi uslov zadovoljen. Kako bi, kaže on, delo moglo da se *uklopi* u takvu udaljenu *ad hoc* kategoriju; zar to nije onemogućeno prvim uslovom? (Nathan 1973: 540)

Stvari, nažalost, nisu tako jednostavne. Pikasova *Gernika* se, sudeći po njenim standardnim odnosno kontra-standardnim svojstvima, podjednako adekvatno može uklopiti u kategoriju slika i u kategoriju gernika (Walton 1973: 267). To dokazuje da, suprotno onome što misli Nejtan, prvi uslov odnosno konjunkcija prva dva uslova nije dovoljna da jednoznačno odredi kategoriju. Volton zato uvodi treći uslov i navodi primer sa dvanaestotonalnom muzikom u kojem je zadovoljenost ovog uslova od ključnog značaja, a u kojem četvrti uslov ne važi. Nejtan i na ovoj Voltonov potez ima primedbu: Volton, po njegovom mišljenju, pogrešno zaključuje da neispunjenost četvrtog uslova implicira neispunjenost prvog uslova. Volton to, naravno, ne misli već samo, za razliku od Nejtana, smatra da prvi uslov sam po sebi nije dovoljan. (Walton 1973: 267)

Možda bi jedna analogija mogla da objasni u čemu se sastoji razlika između ispunjenosti prvog i ispunjenosti četvrtog uslova. Pikasova *Gernika* se može uklopiti i u kategoriju slika i u kategoriju gernika, kao što se niz „2, 4, 6, 8, 10, 12...100, 102, 104...“ istovremeno može podvesti pod pravilo „dodaj dva“, ali i pod pravilo „dodaj dva do 1000, a onda dodaj četiri“. Za Vitgenštajna ovaj paradoks možemo rešiti ako pogledamo kako mi, koji delimo „životnu formu“, nastavljamo niz, odnosno sledimo pravilo. Vitgenštajnovu oslanjanje na utvrđenu praksu („Slediti pravilo je praksa“, Vitgenštajn: 1980, §202) donekle je analogno Voltonovom četvrtom uslovu; Volton se takođe oslanja na utvrđenu praksu, to jest na ono što je zaživelo odnosno na ono što je u društvu etablirano kao kategorija. Međutim, on mora da uvede dodatne uslove jer je situacija koju opisuje složenija od one koju opisuje Vitgenštajn, budući da je umetničko delo plod intencionalne delatnosti stvaraoaca.<sup>4</sup>

Brajan Lec ističe da praktično svi tumači „Kategorija umetnosti“ previđaju na čemu je težište Voltonovog razmatranja. Oni greše utoliko što smatraju da Volton pokušava da odgovori na pitanje pod kojim uslovima se delo X može podvesti pod kategoriju A, dok Volton zapravo daje odgovor na mnogo izazovnije pitanje: koja, od mnoštva kategorija (A, B, C...) kojima X pripada, je adekvatna? U kojoj od ovih kategorija je X ispravno posmatrati (Laetz 2010: 295)? Interpretirajući Voltona, Lec kaže da se pod adekvatnom kategorijom podrazumeva kategorija „koja stvarno određuje estetički uticaj opazljivih svojstava dela“ (Laetz 2010: 295).

„Drukčiji način da posmatramo Voltonovo razmatranje“, ističe Lec, „polazi od pretpostavke da ispravna kategorija nije prosto kategorija kojoj delo pripada. Među različitim kategorijama kojima delo pripada, to je pre posebna, privilegovana katego-

4 Možda bi situacija koju Volton opisuje bila analogna Vitgenštajnovom problemu ako bismo se ograničili na situacije u kojima se prvi put uvode neke matematičke operacije ili tehnički termini. Intencionalni faktori u vezi sa semantičkim namerama subjekta, koji uvodi recimo termin „kontingentno“, bili bi tako relevantni kada odgovaramo na pitanje da li je nešto nužno ili kontingentno i slično. A opet, moguće je da su semantičke namere uvek relevantne; to pitanje prevazilazi okvire ovog rada.

rija koja nam stvarno pomaže da odredimo estetički karakter dela. Prema ovoj interpretaciji, tražiti ispravnu kategoriju za prosuđivanje dela ne znači tražiti kategoriju kojoj ono pripada; umesto toga, to znači tražiti – među svim kategorijama za koje već znamo da im delo pripada – onu koja je estetički aktivna.“ (Laetz 2010: 295) U slučaju *Gernike* to nije kategorija gernika već kategorija slika, jer su u drugom slučaju ispunjeni istorijski uslovi vezani za nastanak dela (treći i četvrti uslov). Da bi potkrepio svoju tezu, Lec ukazuje na razliku koju Volton povlači između estetičkog prosuđivanja umetničkih dela i estetičkog prosuđivanja prirodnih objekata: kada je reč o prirodnim objektima, on smatra da nema smisla govoriti o ispravnoj kategoriji za prosuđivanje dela i relativizam mu se čini neizbežnim. Pa ipak, kako s pravom ističe Lec, to još uvek ne znači da bi Volton odricao da prirodne objekte možemo klasifikovati. Stoga je razložno pretpostaviti da je Volton pravio razliku između kategorije kojoj delo pripada i adekvatne kategorije za prosuđivanje dela. (Laetz 2010: 296)

Sada vidimo da je ono što stoji iza Nejtanovog insistiranja na dovoljnosti prvog Voltonovog uslova svođenje adekvatne kategorije na kategoriju kojoj delo pripada. Štaviše, način na koji Volton odgovara Nejtanu lako je mogao inspirisati Leca. Insistirajući u svom odgovoru na principijelnom razlikovanju udaljenih kategorija (kao što je kategorija gernika) i kategorija pod koje se delo ne može podvesti, Volton na svoj način ističe praktično istu poentu. (Walton 1973: 267)

Voltonovi komentatori i kritičari uglavnom previđaju suštinsku razliku između neke od kategorija pod koju se delo može podvesti i adekvatne kategorije. Pa ipak, ima i onih čije neslaganje sa Voltonom i insistiranje na perceptualističkom modelu nije rezultat zabune, već načelno suprotnih intuicija. Najbolji primer je sigurno Nik Zengvil. U svom radu koji nosi naziv „U odbranu umerenog estetičkog formalizma“ on Voltonovu ideju karakteriše kao anti-formalizam i suprotstavlja joj se na najfundamentalniji način (Zangwill 2000). Zengvil insistira da teza takozvane uske supervenijencije estetičkih svojstava nad vanestetičkim svojstvima važi za bar neka umetnička dela. Tamo gde je to slučaj, (izvesna) estetička svojstva zavise isključivo od vanestetičkih svojstava na kojima počivaju. Takva estetička svojstva on naziva formalnim estetičkim kvalitetima i formuliše tezu prema kojoj su bar neka svojstva bar nekih umetničkih dela, u ovom smislu, formalna.

Svoje stanovište Zengvil karakteriše kao umereni estetički formalizam i suprotstavlja ga Voltonovom stanovištu, prema kojem sva estetička svojstva zavise i od nečeg „spoljašnjeg“ samom delu, naime kategorije kojoj ono pripada. Zengvil detaljno analizira Voltonove primere, slaže se sa njim da reprezentaciona svojstva zavise od namere autora i činjenica u vezi sa nastankom dela, i priznaje da to u manjoj ili većoj meri važi za svu reprezentacionu umetnost (u koju ubraja i kubizam). On čak priznaje da estetička svojstva nekih apstraktnih dela zavise od ovakvih „istorijskih“ faktora, ali podvlači da to ipak ne važi za svu apstraktnu umetnost, pa čak ni za većinu apstraktnih dela. „Naravno, apstraktna umetnost“, ističe Zengvil, „nastaje u jednom

umetničko-istorijskom kontekstu, i stvorena je od umetnika koji su svesni tog konteksta. Ali to ne znači da sama dela, takoreći, ukazuju na taj kontekst ili ga sugerišu tako da ih možemo shvatiti samo s obzirom na njega“ (Zangwill 2000: 483). Delo, drugim rečima, može biti istorijski situirano, a da ne bude istorijski kontekstualizovano. Kao primer Zengvil navodi Mondrijana.

Zengvil smatra da se Voltonovo stanovište ne može plauzibilno primeniti na takve slučajeve koji se često sreću u apstraktnoj umetnosti, ali tu ne stavlja tačku na kritiku njegovog stanovišta: glavni problem sa Voltonovim stanovištem sastoji se u tome što ono ne može da objasni mogućnost apsolutnog pripisivanja estetičkih kvaliteta, pripisivanja koje ne bi zavisilo od kategorije. Prema Voltonovom stanovištu, kako ga razume Zengvil, kad za neko delo kažemo da je živopisno ili energično, mi to uvek činimo s obzirom na neku kategoriju: „živopisno u odnosu na slike“, „energično u odnosu na mobile“, itd. (Zangwill 2000: 485). Estetički sudovi su tako uvek prikriveni komparativni sudovi; za Voltona je to suštinsko svojstvo ovih sudova, dok je za samog Zengvila to jedna kontingentna činjenica. Pripisivanje estetičkih kvaliteta je, kaže Zengvil, stvar stepena, dok je referiranje na klasu kojoj dati objekat pripada samo stvar praktične pogodnosti: „Nema ničeg inkonzistentnog u ideji da je ravna gernika, koja je manje energična od većine gernika, podjednako energična kao Pikasova *Gernika*, koja je energičnija od mnogih slika. Njih dve mogu biti ekvivalentne u pogledu stepena energičnosti, kao i u pogledu drugih estetičkih svojstava.“ (Zangwill 2000: 487)

Ma koliko Zengvil bio ubedljiv, on čini mi se nije u pravu ni u pogledu prve ni u pogledu druge stvari. Prvi prigovor pokazuje da je Zengvilovo shvatanje Voltonovog stanovišta donekle uprošćeno. Da bi to postalo očigledno, treba razmisliti o prirodi estetičkih svojstava koja se javljaju u Voltonovom glavnom primeru. Volton tu ističe da je *Gernika* „snažna, dinamična, uznemirujuća, kao da je puna života“, dok bi u pogrešnoj kategoriji „delovala hladno, ogoljeno, beživotno, ili pak smireno i spokojno, ili možda bledo, jednolično, dosadno – ali u svakom slučaju *ne* snažno, dinamično i kao da je puna života“ (Walton 1970: 347). Iako je *Gernika*, uprkos nekim nestandardnim karakteristikama, figurativna, a ne apstraktna, pa Zengvil ne greši kada za nju kaže da je reprezentaciona, većina navedenih *ekspresivnih kvaliteta* (izuzimajući možda „uznemirujuće“) ne zavise (bar ne direktno) od semantičkih namera autora koje se tiču toga šta data slika predstavlja.

Za razliku od *reprezentacionih svojstava* koja su u prvom planu u nekim drugim Voltonovim primerima (*Gospođice iz Avinjona* i *Titus koji čita*), gde se Zengvil slaže sa Voltonom, (mnoga) ekspresivna svojstva, čak i kada pripadaju reprezentacionim delima (i zapravo nezavisno od toga), pokazuju da estetičko zavisi od kategorijalnog na fundamentalnijem nivou. Volton uopšte ne bi morao da tvrdi ono što mu Zengvil imputira: da sva estetička svojstva umetničkih dela zavise od semantičkih namera autora i sličnih kontekstualnih faktora u vezi sa nastankom dela. Ekspresivna svojstva umetničkih dela, kako apstraktnih tako i figurativnih, mahom zavise od toga koja



svojstva datog dela su standardna, koja kontra-standardna, a koja promenljiva, naime od strukturalnih faktora koji određuju kategoriju. Iako je ovo jasno i na primeru *Gernike*, markantniji primer bi, naravno, bilo neko delo koje pripada apstraktnoj umetnosti. Ako to važi za reprezentacionu umetnost, to je pogotovu tačno za apstraktnu umetnost, te je stoga Voltonov primer posebno efektna. Da ponovim: *Gernika* je, Zengvilovim rečima, istorijski situirana. Pošto predstavlja neku vrstu komentara na španski građanski rat, ona je i istorijski kontekstualizovana, ali njena energičnost i dinamičnost nisu posledica ovih faktora već toga koja od njenih svojstava su standardna, koja kontra-standardna, a koja promenljiva. Zengvil kaže da primer sa *Gernikom* nije dobar, jer ne dokazuje Voltonovu tezu (Zangwill 2000: 484); naprotiv, taj primer je odličan, jer pokazuje da čak i ekspresivni kvaliteti, koje naizgled direktno možemo opaziti, ipak zavise od kategorije. Volton je, doduše, svoju tezu mogao da razvije, umesto što nam je ostavio da spekuliramo kako bi se ona mogla eksplicirati.

Situacija je nešto jednostavnija kada je reč o drugom Zengvilovom prigovoru. Da Voltonova teza nije implicitno relativistička vidi se iz sledećih Voltonovih rečenica: „Ako posmatrana kao slika, *Gernika* izgleda dinamično, dok posmatrana kao *gernika*, ne izgleda tako, da li je ona dinamična ili nije? Može li jedan način da se ona posmatra biti smatran ispravnim, a drugi neispravnim? Jedan od načina da se pristupi ovom problemu je poricati da se naizgled suprotni estetički sudovi ljudi koji isto delo opazaju u različitim kategorijama zaista suprotstavljaju jedan drugom... Sudovi da umetnička dela imaju izvesna estetička svojstva, moglo bi se reći, implicitno sadrže pozivanje na neki određeni skup karakteristika. Tako se naša tvrdnja da je *Gernika* dinamična u stvari svodi na tvrdnju da je ona (kako bismo mogli reći) dinamična *kao slika*, ili za ljude koji je vide kao sliku. Sud ljudi koji je vide kao *gerniku* svodi se naprosto na to da ona nije dinamična *kao gernika*. Shvaćena na ovaj način, ta dva suda su naravno potpuno kompatibilna“. (Walton 1970: 355)

Volton ovde ne iznosi svoju tezu već samo ukazuje na jednu mogućnost, a nekoliko stranica kasnije nudi odgovor na pitanje kako izaći na kraj sa ovom vrstom relativizacije. Da li je *Gernika* dinamična ili neupečatljiva zavisi od toga da li je ona slika ili *gernika*. Zbog toga je važno fiksirati kategorijalnost. U ovom slučaju, dovoljno je da pokažemo da je Pikaso imao nameru da delo koje stvara pripada određenoj kategoriji i da ga na taj način vide i članovi zajednice u kojoj je stvoreno. Pikasova *Gernika* je u tom smislu potpuno nesporn slučaj. Kao što i sam Volton kaže: „Pikaso je sigurno nameravao da se [*Gernika*] posmatra kao slika a ne kao *gernika*; i kategorija slika jeste a kategorija *gernika* nije, priznata u njegovom (to jest, u našem) društvu.“ (Walton 1970: 358)

Sada vidimo da Volton ima odgovor na eventualne relativističke prigovore. Pa ipak, ako u ovim stvarima tražimo samo onoliko preciznosti koliko dati predmet dopušta,<sup>5</sup> odmah će nam biti jasno da nikakvim pravilom ne može biti isključeno da

5 Kao što je tvrdio još Aristotel u *Nikomahovoj etici* (Aristotle 2000: I.3, 1094b).

neko umetničko delo (čak i za jednu istu zajednicu ljudi) istovremeno i u jednakoj meri pripada dvema međusobno nesvodljivim kategorijama. Ako se ovakvi slučajevi uopšte javljaju, oni su veoma retki, ali i u njima, po svemu sudeći, moraju postojati relevantni razlozi na osnovu kojih određeno umetničko delo posmatramo u dve umesto u jednoj kategoriji, razlozi koji će se, ništa manje nego u standardnim slučajevima, ticati određenih okolnosti u kojima je umetničko delo nastalo.<sup>6</sup>

Dok Zengvil Voltona shvata kao anti-formalistu i zamera mu da preneglašava značaj „spoljašnjih“ faktora koji se tiču nastanka dela, Gregori Kari, u svojoj knjizi *Ontologija umetnosti*, Voltonovu tezu doživljava potpuno suprotno. Iz njegove perspektive, Volton te faktore nedovoljno uzima u obzir (Currie 1989: 34). Navođenjem efektnih kontraprimera, Kari dovodi u pitanje tezu da su četiri uslova koje Volton navodi zajedno dovoljni da odrede kategoriju. Dva najefektnija primera tiču se datiranja umetničkog dela odnosno, ako malo uopštimo Karijevu poentu, njegovog pozicioniranja na različitim skalama koje se tiču istorije umetnosti. Prvi primer je važan za Pikasovu sliku *Gospođice iz Avinjona* koju i sam Volton pominje. Okolnost da su *Gospođice* praktično prva kubistička slika i njen programski karakter imaju veliki pozitivan uticaj na njeno doživljavanje i vrednovanje, zbog čega smo tehničke manjkavosti te slike skloni da uvažimo i „stavimo u zgrade“. Da su *Gospođice iz Avinjona* nastale posle zrelih Pikasovih i Brakovih slika, činjenica da je ta slika pomalo konfuzna i stilistički inkonzistentna imala bi mnogo veći uticaj na njenu vrednost (Currie 1989: 35). Isto tako, i možda još očiglednije, ako bismo (koristeći rendgen ili neki sličan aparat) otkrili da je delo za koje smo verovali da je Đotovo u stvari moderna kopija, imali bismo tendenciju da ga smatramo praktično bezvrednim.

Ovi primeri otvaraju čitav niz pitanja u vezi sa tim šta sve utiče na estetički karakter i vrednost umetničkih dela, ali zapravo ne predstavljaju suštinski problem za Voltonovu tezu onako kako je on formuliše. Volton iznosi svoju tezu da bi naglasio da je pogrešno umetnička dela prosuđivati isključivo na osnovu onoga što se u njima može direktno opaziti, ali nigde ne tvrdi niti sugeriše da je u stanju da ponudi iscrpnu listu svih faktora koji utiču na doživljavanje i vrednovanje umetničkih dela. Njegov tekst, kao i Pikasove *Gospođice iz Avinjona*, ima programski karakter.

## II Primena na vrednovanje

Iako je data samo u skici, Voltonova teza poseduje izuzetnu eksplanatornu snagu, pa je prirodno pitati se kako bi se mogla primeniti na problem vrednovanja umetničkih dela i koje su njene eventualne implikacije na debatu između pristalica estetičkog gene-

<sup>6</sup> U svom radu „Mogućnost estetičkog realizma“, Filip Petit nezavisno dolazi do ideje da kategorijsko pozicioniranje (delom) određuje estetički karakter umetničkog dela (Petit 1983: 17-38).

ralizma (teze da postoje estetički kanoni) i pristalica estetičkog partikularizma (koji to odriču). Mada sam Volton tezu o kategorijama umetnosti ne primenjuje na vrednovanje, druga dva filozofa problem vrednovanja rešavaju pozivanjem na nju, oslanjajući se prvi manje, a drugi više na Voltonovo shvatanje. To su Stiven Dejvis i Noel Kerol.

Svoje generalističko shvatanje estetičkog vrednovanja Dejvis formuliše u knjizi *Filozofski pogledi na umetnost* (Davies 2010). Za razliku od tipičnih zastupnika estetičkih kanona, kao što je recimo Monro Berdli (Beardsley 1962), Dejvis govori o pojedinačnim kategorijama umetničkih dela umesto o umetnosti uopšte. Dejvis kombinuje ovaj pristup sa Berdlijevim shvatanjem o primarnim kriterijima estetičke vrednosti, a njegovu ideju je najbolje ilustrovati primerom koji on sam daje: „Monotematizam je“, kaže Dejvis, „vrlina utoliko što doprinosi jedinstvu stavova u Hajdnovim simfonijama, dok je tematsko bogatstvo vrlina u Mocartovim simfonijama utoliko što doprinosi razvoju kontrasta i raznovrsnosti“ (Davies 2010: 222). Ili, sasvim eksplicitno: (1<sup>“</sup>) p doprinosi vrednosti romantičarskih simfonija; (2<sup>“</sup>) ova romantičarska simfonija ima svojstvo p; i (3<sup>“</sup>) pored p-a, ova romantičarska simfonija ima i druga svojstva koja doprinose vrednosti romantičarskih simfonija, a nema svojstva koja oduzimaju njihovoj vrednosti; dakle, (4<sup>“</sup>) ovo je dobra romantičarska simfonija. (Davies 2010: 223)

Drugo rešenje dolazi od Noela Kerola. O svom shvatanju estetičkog vrednovanja Kerol govori na više mesta od kojih ću se prvenstveno osloniti na knjigu *Filozofija filma* i knjigu *O kritici* Carroll 2007; Carroll 2009). Kao i Volton, Kerol pod kategorijama podrazumeva žanrove, pokrete i stilove, a svoju tezu ilustruje na primerima iz kinematografije: „Neke od ovih kategorija mogu biti žanrovi, kao što je sapunska opera, druge pokreti, kao što je Novi američki film ili stilovi, kao što je film *Noar* ili montirani film.“ (Carroll 2007: 208). Za razliku od Voltonovog shvatanja, čija se originalnost prvenstveno sastoji u tezi da su kategorije određene standardnim, kontrastandardnim i promenljivim svojstvima, Kerol ne nudi neko preciznije određenje kategorija. Za njega one imaju ulogu u argumentaciji kojom nastoji da pokaže da su tradicionalni monistički kanoni pobornika klasične teorije filma pogrešni. Svoju tezu o vrednovanju filmova Kerol gradi u kontrastu prema Arnhajmovoj vizuelnoj i Krakauerovoj realističnoj teoriji filma, s jedne strane, i Perkinsonovom eklektičkom stanovištu, sa druge (Carroll 2007: 199-207). U poznatoj knjizi *Film kao film* Perkins čini otklon prema svojim prethodnicima, Arnhajmu i Krakaueru, napuštajući model prema kojem se vrednost filma svodi na jedno distinktivno svojstvo. Za njega se ona sastoji u adekvatnom kompromisu između realizma i stilizacije (Perkins 1993). Mada uvodi dva svojstva namesto jednog, Perkinsonovo stanovište je još uvek monističko jer sve filmove meri istim merilom. Kerol smatra da je ovaj pristup jednostran i utoliko pogrešan, i zalaže se za pluralističko shvatanje prema kojem za svaku kategoriju filmova postoje posebni kriterijumi vrednovanja. „Meditativni dokumentarac treba da bude filozofski provokativan.“, kaže Kerol (Carroll 2007: 210), ali činjenica da neki vestern ili triler to nije, još uvek ne govori protiv njegove vrednosti.

Ako vrednosne sudove donosimo u zavisnosti od toga pod koju kategoriju odgovarajući film podvodimo (a isto važi i za druga umetnička dela), neophodno je utvrditi kojoj kategoriji dato delo pripada. U savremenoj estetici se javlja otklon od tradicionalnih esencijalističkih modela, pa današnji estetičari mahom izbegavaju analize u kojima figurišu nužni i dovoljni uslovi za primenu kategorijalnih pojmova. To se pre svega odnosi na pojam umetnosti odnosno pojam umetničkog dela, ali i na druge specifičnije kategorijalne pojmove. Kerol sledi ovu praksu: umesto navođenja nužnih i dovoljnih uslova da bi film pripadao ovoj ili onoj kategoriji, on ukazuje na određene faktore koji utiču na stilske, žanrovske i druge kategorijalne odrednice. Sa jasnom aluzijom na Voltona, Kerol ovde pominje tipična strukturalna svojstva, kategorijalne namere autora i kulturno-istorijski kontekst u kojem je delo nastalo (Carroll 2007: 210-211).

Razlozi za podvođenje umetničkih dela pod odgovarajuće kategorije mogu biti strukturalni, intencionalni i kontekstualni. Kada se javljaju zajedno, ti razlozi su, kako nas Kerol uverava, često konkluzivni. On čak tvrdi da će ponekad prisustvo samo jednog od ovih faktora biti dovoljno da jednoznačno odredi kategoriju, pogotovu ako ne postoje ubedljivi razlozi u prilog svrstavanju dela u neku drugu kategoriju (Carroll 2007: 212). U ovom detalju se Kerolovo stanovište razlikuje od Voltonovog; za Voltona nijedan od četiri *pro tanto* uslova koja navodi ne može individualno da garantuje da delo pripada odgovarajućoj kategoriji.

Pošto je izneo ovu tezu, Kerol anticipira da bi se njegovom stanovištu mogla uputiti primedba za neku vrstu esteticističkog formalizma. Takvo stanovište bi isključivalo vankategorijalne faktore koji, sudeći po kritičkoj praksi, svakako ulaze u vrednosni kalkulus kada procenjujemo umetnička dela. U takve faktore spadaju saznajni, moralni i politički faktori. Pa ipak, ova kritika, tvrdi Kerol, ne bi bila osnovana budući da takve kategorije neretko podrazumevaju ili manje ili više eksplicitno uključuju ovakve faktore. Tako, na primer, dokumentarni filmovi imaju za cilj da nas nečemu nauče, a neki od njih i da izoštre naše moralne intuicije. Pozivajući se na svoje shvatanje odnosa estetičke i moralne vrednosti, koje iznosi u nizu radova (Carroll 1996: 223-238; Carroll 2001), Kerol ističe da moralno problematična perspektiva nekog filma može da utiče na njegovu estetičku vrednost, ali na ovom mestu ne ulazi u detaljno razmatranje tog pitanja (Carroll 2007: 214).

U estetičkom vrednovanju, kategorije, po Kerolovom mišljenju, imaju apsolutno nezamenljivu ulogu; ne samo da objektivno vrednovanje podrazumeva adekvatno klasifikovanje, nego je ono nezamislivo bez klasifikacije. Kerol optimistično veruje da bi se mnogi sporovi oko vrednovanja umetničkih dela razrešili ako bismo dela smestili u odgovarajuće kategorije i u tome bar donekle ima pravo. Pa ipak, njegova dodatna teza da ukus ne igra nikakvu ulogu u donošenju objektivnih vrednosnih sudova, koju iznosi u knjizi *O kritici* (Carroll 2009: 160-161), otvara čitav niz pitanja na koje on nema odgovor i, što je još važnije, ne odgovara stvarnoj kritičkoj praksi, koja je u mnogome anomičkog karaktera i sve više naglašava ulogu ukusa. U svojoj

knjizi o kritici Kerol razlikuje dve vrste vrednosnih estetičkih sudova: objektivne vrednosne sudove (koji imaju istinsku istinosnu vrednost) i subjektivne stavove (koji zavise od toga kako reagujemo na određena svojstva umetničkih dela). Dok sudovi druge vrste zavise od ličnih preferencija i nemaju univerzalno važenje, sudovi prve vrste važe za druge kao što važe za onog ko ih izriče. Njih ne donosimo pozivanjem na estetički doživljaj, već procenjujući u kojoj meri delo ispunjava „svrhu“ određenu kategorijom. Ako delo ispunjava „zadatak“ koji se u okviru date kategorije postavlja, ono postiže odgovarajući „cilj“ i utoliko je uspelo (Carroll 2009: 179).

Mladi autori, kao što su Emina H. Tuna i Robert R. Kluis, mahom veruju da je ovo Kerolovo stanovište izgledno. Polazeći od tog stanovišta, Tuna Kerolovu tezu dovodi u vezu sa Kantovim razlikovanjem slobodne i pridodate lepote (Tuna 2016), dok je Kluis kombinuje sa intencionalističkim shvatanjem semantičkih namera autora (Clewis 2012). Prema njegovom stanovištu, istinsku „svrhu“ odnosno „cilj“ umetničkog dela određuju semantičko-kategorijalne namere autora, to jest nameravani efekat koji je autor želeo da proizvede kod publike. Određujući vredne filmove kao filmove koji su prošli takozvani „test vremena“ (Saville 1982), Kluis se dalje interesuje za fenomene kao što su nostalgija, komičnost i dosada, koji nastaju kao posledica protoka vremena. Iako utiču na način na koji doživljavamo filmove, takvi efekti, po njegovom mišljenju, ne određuju njihovu objektivnu vrednost jer nisu (onda kada nisu) plod svesne namere autora.

Čak i da se, kao ovi autori, složimo sa Kerolom da iz estetičkog vrednovanja treba isključiti ukus, postavlja se pitanje da li je poznavanje kategorija dovoljno za vrednovanje umetnička dela. Da bi nas uverio da je njegovo stanovište plauzibilno, Kerol treba da opiše kako tačno funkcioniše estetičko vrednovanje i kakva je uloga kategorija u njemu. Pod pretpostavkom da se kategorije mogu precizno odrediti, što nije uvek lako učiniti, kako obezbediti da odgovor na pitanje šta je istinska „svrha“ umetničkih dela određene vrste, već u sebi implicitno ne sadrži kanon određen preferencijama onoga ko odgovara na to pitanje?

Kada imamo u vidu Kerolovu tezu o objektivnoj vrednosti umetničkih dela, njegovo stanovište deluje prilično jednostavno. Međutim, kada pogledamo šta on govori o kros-kategorijalnim vrednosnim sudovima, videćemo da on zapravo kombinuje više intuitivnih elementa, što njegovo shvatanje čini empirijski prihvatljivijim, ali stvara nove nedoumice. Suprotno od Zengvila, koji smatra da kategorijalna stanovišta ne mogu da objasne mogućnost kros-kategorijalnih vrednosnih sudova, Kerol ukazuje na nekoliko vidova kros-kategorijalne uporedivosti. Dela koja pripadaju različitim kategorijama se, prvo, mogu porediti s obzirom na svojstva koja, zahvaljujući svojoj opštosti, nadilaze date kategorije. Kao primere takvih svojstava, Kerol navodi komičnost i narativnu koherentnost. Čak i kada nema osnova za takvo poređenje, vrednost ovakvih dela je samerljiva s obzirom na njihov vrednosni rang u okviru kategorije kojoj svako od tih dela pripada: ako je neki film bolji u svom žanru od nekog drugog

filma u svom, onda je prvi film bolji od drugog. Treća mogućnost je dvostruko pozivanje na svrhu: delo je dobro u meri u kojoj ispunjava svrhu date kategorije, pa je jedan film bolji od drugog ako bolje ispunjava svoju svrhu. Osim toga, ove svrhe su direktno smerljive s obzirom na njihovu inherentnu vrednost, tako da delo koje pripada manje vrednom žanru ima tendenciju da bude manje vredno, čak i ako savršeno ispunjava svrhu kategorije kojoj pripada. Najzad, u nekim slučajevima je, priznaje Kerol, besmisleno govoriti o tome da li je jedno delo vrednije od drugog. To je posebno tačno za remek-dela (Carroll 2007: 217-223).

Mada svaka od ovih ideja poseduje izvesnu ubedljivost, jasno je da nam Kerol i ovde duguje odgovore na čitav niz pitanja, a pre svega na pitanja šta u situaciji u kojoj ove strategije dovode do suprotnih ishoda; da li ćemo u takvim slučajevima morati da napustimo ideju o objektivnoj vrednosti umetničkih dela? Kako se ovi načini međusobno kombinuju, da li među njima postoji određena hijerarhija, itd?

Ali, **čak i kada odgovorimo na sva ova, i pitanja** vezana za datiranje koja je postavio Kari, i dalje će važiti jedna činjenica zbog koje je Volton oklevao da svoju tezu o kategorijama umetnosti primeni na estetičko vrednovanje i umesto toga kasnije formulisao nezavisno shvatanje estetičke vrednosti – **činjenica da estetička vrednost umetničkog dela prvenstveno zavisi od doživljaja koje delo pruža.**

„Estetička vrednost“ će, kaže Volton, „očigledno biti u nekoj vezi sa sposobnošću da se proizvede estetičko zadovoljstvo. Ali radije nego da je definišem prosto kao tendenciju da se izazove estetičko zadovoljstvo, ili da se to učini kod prikladno nastrojenih ili pozicioniranih posmatrača, moj predlog je da mora, da bi nešto imalo estetičku vrednost, postojati izvesna prihvatljivost (*propriety*) u tome što nam ta stvar pričinjava zadovoljstvo; mora biti razložno ili podesno ili mora imati smisla da tako bude“ (Walton 2008: 14, prevod Leona Kojena).

Ne samo da estetička vrednost zavisi od doživljaja koji delo pruža; po Voltonov mišljenju, ta vrednost je delom konstituisana našom reakcijom – delo je vredno divljenja i zato što izaziva divljenje (Walton 2008: 11). Ova dodatna teza otvara čitav niz pitanja u vezi sa ontološkim statusom estetičke vrednosti koja izlaze iz okvira ovog rada. No, kako god na njih da odgovorimo, pripisivanje estetičke vrednosti će imati smisla samo ako se u ovom domenu može napraviti razlika između ispravnog i pogrešnog pristupa umetničkim delima. Pored standardnih uslova nepristrasnosti, istančanosti i iskustva, i sličnih uslova koji se tiču subjekta, delo, po svemu sudeći, treba smestiti u odgovarajuću kategoriju. Odgovor na pitanje zašto je to potrebno i kako tačno to činimo, savremena estetika duguje Voltonu i njegovom radu „Kategorije umetnosti“.

Monika Jovanović  
Odeljenje za filozofiju,  
Filozofski fakultet, Univerzitet u Beogradu

## Literatura

- Aristotle (2000). *Nicomachean Ethics* (Cambridge: Cambridge University Press).
- Beardsley, Monroe C. (1962). „On Generality of Critical Reasons”, *The Journal of Philosophy* 59: 477-486.
- Carroll, Noel (1996). „Moderate Moralism“, *British Journal of Aesthetics* 36: 223-238.
- Carroll, Noel (2001). „Art, Emotion, and Morality“, in *Beyond Aesthetics* (Cambridge: Cambridge University Press): 215-316.
- Carroll, Noel (2007). *Philosophy of Motion Pictures* (Oxford: Wiley- Blackwell).
- Carroll, Noel (2009). *On Criticism* (New York and London: Routledge).
- Clewis, Robert R. (2012). „Film Evaluation and the Enjoyment of Dated Films“, *Projection* 6: 42-63.
- Currie, Gregory (1989). *The Ontology of Art* (New York: Palgrave Macmillan).
- Davies, Stephen (2010). „Replies to Arguments Suggesting that Critics’ Strong Evaluations Could Not Be Soundly Deduced“, in *Philosophical Perspectives on Art* (Oxford: Oxford University Press): 207-224.
- Jovanović, Monika (2019). *Epistemologija ukusa: Sibli i savremena estetika* (Beograd: Fedon).
- Laetz, Brian (2010). „Kendall L. Walton’s ‘Categories of Art’: A Critical Commentary“, *British Journal of Aesthetics* 50: 287-306.
- Mitrović, Branko (2018). „Visuality and Aesthetic Formalism“, *British Journal of Aesthetics* 58: 147-163.
- Nathan, Daniel O. (1973). „Categories and Intentions“, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 31: 539-541
- Perkins, Victor F. (1993). *Film As Film: Understanding And Judging Movies* (Boston, MA: Da Capo).
- Pettit, Philip „The Possibility of Aesthetic Realism“, in Eva Schaper (ed.), *Pleasure, Preference and Value, Studies in Philosophical Aesthetics* (Cambridge: Cambridge University Press): 17-38.
- Russell, Bertrand (1910-11), „Knowledge by Acquaintance and Knowledge by Description“, *Proceedings of the Aristotelian Society* 11: 108–128.
- Saville, Anthony (1982). *The Test of Time* (Oxford: Oxford University Press).
- Sibley, Frank (2001). „Aesthetic Concepts“, in John Benson, Betty Redfern and Jeremy Roxbee Cox (eds.), *Approach to Aesthetics: Collected Papers on Philosophical Aesthetics* (Oxford: Clarendon Press): 1-23.
- Tuna, Emine Hande (2016). „A Kantian Hibrid Theory of Art Criticism: A Particularist Appeal to Generalists“, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 74: 397-411.
- Vitgenštajn, Ludvig (1980). *Filosofska istraživanja* (Beograd: Nolit): §202.
- Walton, Kendall L. (1970). „Categories of Art“, *The Philosophical Review* 79: 334-367.
- Walton, Kendall L. (1973). „Categories and Intentions: A Reply“, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 32: 267-268.
- Walton, Kendall L. (2008). „’How Marvelous!’: Toward a Theory of Aesthetic Value“, in *Marvelous Images: On Values and the Arts* (New York: Oxford University Press): 3-20.
- Wimsatt Jr. W.K. and Beardsley, M.C. (1946). „Intentional Fallacy“, *The Sewanee Review* 54: 468-488.

Zangwill, Nick (2000). „In Defence of Moderate Aesthetic Formalism“, *The Philosophical Quarterly* 50: 476-493.

Monika Jovanović

**At the End of the Debate about Canons: Categories,  
Evaluation and the Nature of Aesthetic Value**  
*(Summary)*

The public opinion in philosophy is guided by a multitude of factors and sometimes an idea gets general recognition but is systematically studied only after a few decades have passed. There aren't many papers in contemporary aesthetics that can match the originality and influence of Kendall Walton's 'Categories of Art'. It is unsurprising, then, that contemporary aestheticians often expand upon its main theses. Nevertheless, even after almost half a century from its first publication, an exhaustive and comprehensive interpretation of Walton's paper is still lacking. Moreover, even Walton himself doesn't provide a detailed elucidation of his ideas, many of which are merely outlined in his seminal paper. Furthermore, he doesn't apply his view to evaluative aesthetic judgments, even though such an attempt could today, when the debate about aesthetic canons is on the wane, might help us understand the nature of aesthetic evaluation. The goal of this paper is to once again shed some light on the significance of Walton's approach and on its reception in contemporary aesthetics.