

Igor Loinjak

Sveučilište Josipa Jurja Strossmayera u Osijeku, Filozofski fakultet, Lorenza Jägera 9, HR–31000 Osijek
loinjakigor@gmail.com

Održivost Kantove koncepcije *sensus communis* u okviru suvremene teorije umjetnosti

Sažetak

Kantova je estetika snažno utjecala na suvremenu teoriju umjetnosti. Njegovo učenje o sudu ukusa kao subjektivnom, a ne objektivnom iskazu prekinulo je dugu tradiciju normativno uspostavljenih estetičkih sustava i otvorilo unutar polja umjetnosti široko diskurzivno područje u kojemu su potreba za redefiniranjem pojma umjetnosti i umjetničkog djela postali goruća pitanja suvremenih estetičkih promišljanja. Cilj je ovoga članka pokušati dokučiti je li *sensus communis*, koji Kant pretpostavlja u procesu iznošenja estetičkoga suda, moguće opravdati u okviru različitih teorija umjetnosti iz prošloga i ovoga stoljeća. Nadalje, u provedenoj će se analizi Kantovo poimanje estetike supostaviti uz tradiciju koju su uspostavili mislioci analitičke filozofske linije u kojoj je performativnost subjektivnoga estetskoga suda dovela u pitanje opstojnost koncepcije *sensus communis*, stavljajući time gotovo neograničeno pravo na istinitost subjektova terminološkog određenja osnovnih pojmova estetike.

Ključne riječi

Immanuel Kant, autoritet, estetika, genij, moć, *sensus communis*, sud ukusa, teorija umjetnosti

1. Kant i poimanje estetike

Početak predgovora najnovijem izdanju Kantove *Kritike moći suđenja*, Goran Sunajko započinje ukazivanjem na nekritički prihvaćenu zabludu prema kojoj se estetika i lijepo opsegom svojega pojma izjednačavaju te se estetika reducira na pojam lijepoga. »Preduvjet shvaćanju *Kritike moći suđenja*, temeljne Kantove estetičke rasprave«, ističe Sunajko, »počiva u svijesti da estetika izvorno nije nauk o lijepome, kako se to u kulturnom shvaćanju uvrijedilo, nego je ona znanost o osjetilnoj spoznaji, koja time, osim lijepoga, omogućuje razmatranje i drugih estetičkih kategorija, čime postaje jasno zbog čega je studija usmjerena razmatranju mogućnosti osjetilne spoznaje kao navlastitomu filozofskom problemu«. ¹ Prihvaćajući iznesenu konstataciju, postaje jasnije zašto su brojni Kantovi tumači i komentatori naglašavali da njegova treća *Kritika* nije namijenjena umjetnicima ili onima koji bi o umjetnosti željeli nešto više naučiti jer se u njoj ne nalaze normativni postulati za proizvođenje umjetničkih predmeta, pravila i upute za kritičku interpretaciju umjetničkoga djela, natuknice za njegovu valorizaciju, ni išta slično. Nadalje, Kantovo oskudno znanje o djelima različitih vrsta umjetnosti, ² kao i tobožnja nezainteresiranost za njih, navodi čitatelja na to da tekst njegove estetike razumijeva

1

Goran Sunajko, »Predgovor Kantovoj *Kritici moći suđenja*: utemeljenje estetičkoga suda«, u: Immanuel Kant, *Kritika moći suđenja*, prev. Viktor D. Sonnenfeld, Naklada Jesenski i Turk, Zagreb 2022., str. 11–49, ovdje str. 11.

2

Na ovoj činjenici osobito inzistira Predrag Finci u studiji *Što se sviđa svima. Komentari uz Kantovo shvaćanje umjetnosti* (Hrvatsko filozofsko društvo, Zagreb 2019.), pišući da je jasno kako je Kant o umjetnosti znao jako

na tragu kritičke teorije razrađene u prvim dvjema *Kritikama*. Filozofija se u svojem temeljnom određenju ne bavi predmetima ili stvarima, nego propituje mogućnost njihove spoznaje, što djelomično može opravdati Kantovu indiferentnost prema umjetničkim predmetima jer njihova pojedinačnost ne doprinosi filozofovoj namjeri da spozna uvjete pod kojima su čovjeku oni dani i pod kojima ih snagom svojega razuma i uma može spoznavati. Estetiku ne zanima predmet, nego njegova predodžba koja se povezuje s jednom specifičnom moći koju čovjek posjeduje, a to je moć suđenja (njem. *Urteilskraft*).³ Premda se odnosi na predodžbu predmeta i sudi o njemu, moć suđenja koja proizlazi iz estetike odijeljena je od bilo kakve teorije umjetnosti ili određene poetike koja u sebi nosi određeno povijesno, kulturno ili operativno značenje. Sunajko razlaže tri važna segmenta uključena u problematiku Kantove estetike, a prožima ih odnos između mogućnosti bespojmovne spoznaje s pomoću suda ukusa, njegovog subjektivnog važenja te mogućnosti da ga se apriorno utemelji.⁴ Budući da se estetika oslanja na osjetilnost, osjet ili osjećaj, Kantu nije dovoljno da postavi čvrste temelje za iznošenje estetičkog suda tako da će kroz svoju kritiku moći suđenja tragati za pokušajem transcendentnog utemeljenja osjetilnosti ne bi li nadišao »afektivne ugone prema predmetu«. ⁵ U tome leži i najveći problem njegove estetike. Sud ukusa određen je kao subjektivan sud koji nije svediv na pojmove, ali istovremeno implicitno zahtijeva status objektivnosti, odnosno opće valjanosti za svakog pojedinačnog subjekta. Temeljna je to antinomija čije je razrješavanje Kant ostavio u naslijeđe svojim nastavljajcima.

U okviru suvremene umjetnosti, pod kojom podrazumijevamo umjetnost nastalu od sredine prošloga stoljeća do danas, neki su elementi Kantove estetike ostali sačuvani i samim time meritorni za raspravu, no postoje i određene teze koje je u dubljoj analizi suvremenih umjetničkih poetika teže opravdati. Temeljni je pojam oko kojega se veliki broj interpretacija Kantove estetike vrti pojam *sensus communis*, odnosno zajedničkoga osjetila. Poznat još iz antičke filozofije u kojoj mu veliki značaj pridaje Aristotel u djelu *O duši*, ovaj je pojam doživio svoju renesansu u 18. stoljeću, ponajprije u engleskoj i francuskoj filozofiji – napose kod Descartesa – naslonjenoj bilo na empirističku, bilo na racionalističku struju. Veliki je značaj u političkom smislu ovaj pojam dobio nakon što je Thomas Paine objavio pamflet *Common Sense* (1776.). U suvremenoj upotrebi pojam *zajedničkog osjetila* ostao je tijesno povezan s epistemologijom i etikom, a napose je popularan u filozofskim diskursima čiji je fokus usmjeren na filozofiju modernih društvenih znanosti. U 20. i 21. stoljeću ovaj je pojam bio važan jer se pokazao korisnim u etičkim raspravama, napose u svijetu u kojemu je relativizacija istine sve češće postajala općeprihvaćeni epistemološki model. Hannah Arendt je *sensus communis* premjestila s estetičkog polja na ono političko, koristeći ga kao sposobnost prosudbe drugih. Na takvo se političko tumačenje nadovezao i Jürgen Habermas čije je teze nastojao pobiti Hans-Georg Gadamer u svojoj *Istini i metodi*. Na politizaciju ovoga pojma u suvremenoj političkoj filozofiji okomio se i Jean-François Lyotard. On je pojam zajedničkog osjetila smatrao važnim konceptom za djelatno političko prosuđivanje, ali isključivo u smislu nestabilne istine osjetila, tj. kao *dis-sensus*. Naime, Lyotard je smatrao da pokušaj nametanja zajedničkog mišljenja znači nametanje mišljenja jednog opunomoćenog dijela društva koja to nisu.⁶ Na području suvremene umjetnosti Kantove su ideje ostavile velikoga traga u kritičko-teorijskim tekstovima Clementa Greenberga, no unatoč tome ne može ga se smatrati dosljednim Kantovim učenikom. S Kantovom estetikom i obratom prema subjektivnosti začeo se projekt autonomije

umjetnosti, no u umjetničkoj se praksi pojavio tek u posljednjoj trećini 19. stoljeća. Premda Greenberg ističe empirijsko naspram teorijskog znanja, kod njega se osjeća prevlast Kantova bezinteresnog u estetičkom promišljanju. To bezinteresno odnosi se na ono što je nekom umjetničkom mediju »čisto« te dovodi do čistog iskustva. Međutim, gledajući veliki dio relevantne suvremene umjetničke produkcije, pitanje bezinteresnosti i svidanja postaje u određenom smislu irelevantno jer se i veliki dio same umjetnosti, osobito one neo-avangardne provenijencije, okrenuo od područja estetike prema polju etike. Umjetnost je prestala biti ona koja se želi svidjeti i zadiviti nekoga te postaje jedan oblik kritički nabijenog vizualnog diskursa kroz koji se predstavljaju temeljne ideje pravednosti i istine.

2. Sud ukusa i njegove karakteristike

Za početak treba poći od Kantova određenja moći suđenja. Ona je, piše Kant, »sposobnost, da se ono posebno pomišlja kao sadržano pod općenitim«. ⁷ Sposobnost suđenja povezana je sa svidanjem koje u sudu ukusa mora biti lišeno interesa, odnosno ne smije biti povezano s predodžbom egzistencije nekog predmeta. ⁸ Sud o ljepoti nekog predmeta ne smije biti pristran ili interesno uvjetovan, nego bi trebao proizlaziti iz početnoga stava ravnodušnosti i neza-interesiranosti. Samo se u tom slučaju može očekivati postojanje adekvatnog suca koji sudi o stvarima ljepote, a sud koji iz toga proizlazi bit će estetički jer se ne temelji na pojmu, kao što je to slučaj s logičkim sudom. Je li nešto lijepo ili nije ne određuje se razumom već uz pomoć uobrazilje (njem. *Einbildungskraft*) ⁹ koja je u određenom smislu povezana s njime, ali ima i visok stupanj

malo te da ga zasigurno nije previše zanimala, a nije isključeno ni to da mu nije bilo iskustveno jasno što je to umjetničko iskustvo. – Vidi: P. Finci, *Što se sviđa svima*, str. 80. Kantovo se poznavanje umjetnosti najbolje vidi u razdiobi lijepih umjetnosti koju daje u *Kritici moći suđenja* § 52–54.

³ O prijevodu njemačkoga pojma *Urteilkraft* u hrvatskim i stranim prijevodima treće *Kritike* vidi: G. Sunajko, »Predgovor Kantovoj *Kritici moći suđenja*: utemeljenje estetičkog suda«, str. 15–20.

⁴ Ibid., str. 14–15.

⁵ Ibid., str. 15.

⁶ Detaljnije o tome vidi u: Jean-François Lyotard, Marian Hobson, Geoff Bennington, »*Sensus communis*«, *Paragraph* 11 (1988) 1, str. 1–23; Rudi Visker, »Dissensus communis. How To Keep Silent 'after' Lyotard«, u: Phillipe Van Haute, Peg Birmingham (ur.), *Dissensus communis. Between Ethics and Politics*, Kok Pharos Publishing House, Kampen 1995., str. 7–30.

⁷ I. Kant, *Kritika moći suđenja*, str. 68.

⁸ »Interesom se naziva ono svidanje, koje povezujemo s predodžbom egzistencije nekog predmeta. Zato je takvo svidanje uvijek ujedno u odnosu prema moći žudnje, i to kao njezin odredbeni razlog ili je pak u nužnoj vezi s njenim odredbenim razlogom. No kad se pita, da li je što lijepo, onda se ne želi znati, da li je nama ili bilo kome što stalo do egzistencije stvari, ili da li samo i može kome biti do nje; nego kako je mi prosuđujemo u samome promatranju (zrenju ili refleksiji).« – Ibid., str. 86.

⁹ Sunajko piše da se naša predodžba o lijepom ne odnosi pomoću razuma na objekt ne bi li on bio spoznat, nego ona potrebuje uobrazilju s pomoću koje se odnosi na subjekt stvarajući kod njega osjećaj ugone ili neugode. – G. Sunajko, »Predgovor Kantovoj *Kritici moći suđenja*: utemeljenje estetičkog suda«, str. 26. Međutim, valja napomenuti da Kant strogo odvaja lijepo i ugodno. Ugodno je vezano uz privatni osjećaj koji može biti povezan i s nekim interesom tako da u pogledu ugodnog vrijedi načelo da svatko ima pravo na svoj vlastiti ukus (osjetila), dok je s lijepim drugačije. – I. Kant, *Kritika moći suđenja*, str. 92–93.

autonomije. Osim moći suđenja, važno je odrediti i što Kant podrazumijeva pod pojmom *ukus*. »*Ukus* je«, navodi Kant,

»... moć prosuđivanja nekog predmeta ili nekog načina predočavanja s pomoću svidanja ili nesvidanja bez *ikakva interesa*. Predmet takvog svidanja zove se *lijep*.«¹⁰

Spomenutu moć prosuđivanja posjeduje subjekt pa se s Kantovim određenjem subjekta kao temelja estetike događa takozvani »kopernikanski obrat« kroz koji se razmišljanja o umjetnosti i lijepom smještaju u subjekt koji spoznaje, a ne u objekt koji se spoznaje. No, pitanje što subjekt spoznaje te koliko i kako može spoznati svoj predmet ostaje i dalje neriješeno.

Sud ukusa je, dakle, estetičan, bespojmovan i kontemplativan sud lišen interesa. On pretendira imati univerzalno važenja za svakoga, tj. ima zahtjev za subjektivnu općenitost. U pogledu logičke kvantitete, sudovi su ukusa pojedinačni, što unutar Kantova sustava predstavlja velik problem jer se ne podrazumijeva generalizacija, ali se svejedno traži objektivno važenje. Svjestan kako se Kant ne bavi konkretnom, nego mogućom spoznajom lijepoga, Danko Grlić ističe da treba voditi računa o tome da se u pogledu univerzalnoga važenja suda ukusa ne radi o empirijskoj, nego o transcendentalnoj nužnosti koja pretpostavlja da se nešto što je meni lijepo treba (njem. *Sollen*) svidati i biti lijepo svima. Estetski sudovi kažu kako bi trebali suditi i drugi, a utemeljenje toga zajedništva Kant nalazi u pojmu zajedničkoga osjetila (lat. *sensus communis*).¹¹ Kao ni mnogo toga u Kantovoj estetici, ideja o *sensus communis* nije njegov originalan doprinos jer se nalazi u razmišljanjima Lorda Shaftsburyja, Francisa Hutchenzona i drugih filozofa. Kantu je poseban izazov bio pronaći argumente za apriorno utvrđivanje estetičkoga suda. Glavni je problem što takav sud ne polazi od pojma, nego od osjećaja, tako da je teško izvesti sintetičke *a priori* principe za njega. Jedna je od glavnih zadaća treće *Kritike* upravo potraga za *a priori* principima čiste moći suđenja, što ovo Kantovo nastojanje povezuje s problemom transcendentalne filozofije razlagane u *Kritici čistoga uma*.

Bitno je istaknuti da sud ukusa ne zanima sadržaj umjetničkoga djela zato što bi on u određenom smislu kod subjekta mogao pobuđivati interes koji sud ukusa mora biti lišen. Ako se, dakle, sudu ukusa oduzme pretendiranje na sadržaj, preostaje mu pouzdati se u formu. Iz toga slijedi da se na temelju formalnih karakteristika može od drugih zahtijevati priznanje određenoga suda ukusa, no opet ostaje otvoreno pitanje je li moguće opravdati zahtjev da se neka forma sviđa svima, bez izuzetka. Iako ne daje konkretan odgovor na ovo pitanje, Kant u duhu prosvjetiteljskih ideja, iz kojih je njegova filozofska misao proizašla, pretpostavlja postojanje predispozicije za ukus koju ima prosječno obrazovan čovjek. On navodi da interes za ljepotu nije običan, nego je »svojestven samo onima čiji je način mišljenja ili već izobražen za dobro, ili je naročito sklon tome izobražavanju«. ¹² Na primat spoznaje forme uz pomoć estetičkoga suda oslanjali su se formalisti i dijelom fenomenolozi, tragajući za »čistim« umjetničkim djelom neopterećenim sadržajnim nadogradnjama. Zategnuti odnos snaga između predstavnika koji daju primat bilo formi bilo sadržaju u korpusu moderne i suvremene umjetnosti osobito je izražen, što je i rezultiralo činjenicom da su brojni estetičari i teoretičari suvremene umjetnosti posezali za Kantovim idejama, čak i svjesni toga da u njima mogu naći tek prijedloge razmatranja moguće spoznaje estetskoga predmeta, ali ne i konkretne upute za oblikovanje jednog adekvatnog teorijskog sustava koji bi posložio za suvremenu umjetničku produkciju.

Govoreći o ljepoti predmeta, potrebno je istaknuti da Kant, kao i veliki broj drugih filozofa, pretpostavlja razliku između predmeta koje stvara priroda (prirodno lijepo) i onih koji su produkt ljudskoga djelovanja (lijepa predodžba neke stvari). Umjetnost se razlikuje od prirode kao što se činjenje (lat. *facere*) razlikuje od rađenja ili djelovanja (lat. *agere*), tako da je rezultat umjetničkog djelovanja djelo (lat. *opus*), a prirode učinak (lat. *effectus*).¹³ Hijerarhijski gledano, Kant ljepotu prirodnih predmeta nadređuje ljepoti umjetničkih, što je Hegel preokrenuo istaknuvši da je čak i loša čovjekova dosjetka iznad proizvoda prirode jer je proizvod duha. No, i između umjetničkih predmeta postoje razlike. Dok je mehanička umjetnost primjerena spoznaji nekog predmeta te vrši potrebne činove da ga napravi zbiljskim, estetička je umjetnost ona koja je ugodna i kojoj se teži samo radi užitka.¹⁴ Grlić navodi da se kod Kanta jasno uočava razlikovanje između umjetnosti i zanatstva (obrta) jer osim one djelatnosti koja nastaje iz slobodne igre i koja je ugodna, postoji i neugodna (zanatska) djelatnost temeljena na radu koji privlači isključivo svojom posljedicom vidljivom u novcu, korisnosti ili nekom drugom benefitu.¹⁵

Iako je prvenstvo davao prirodi,¹⁶ to ne znači da je Kantov odnos prema umjetničkim predmetima bio negativan. Štoviše, lijepu je umjetnost povezivao s djelovanjem genija u kojemu bukti snaga čovjekova duha. Genij je onaj koji proizvodi lijepu umjetnost snagom vlastite genijalnosti:

»Genijalnost je talent (prirodni dar), koji umjetnosti daje pravilo. Kako talent kao prirodna proizvodna moć umjetnikova sam pripada prirodi, to bi se čovjek mogao izraziti i ovako: *genijalnost* je prirodna duševna dispozicija [lat. *ingenium*], kojom priroda daje umjetnosti pravilo.«¹⁷

Originalnost je temeljno svojstvo genijalnosti. Zahvaljujući njoj genij je slobodan kreirati umjetničke predmete koji su ujedno egzemplari te služe kao

10

I. Kant, *Kritika moći suđenja*, str. 91.

11

Danko Grlić, *Estetika III. Smrt estetskog*, Naprijed, Zagreb 1978., str. 25.

12

I. Kant, *Kritika moći suđenja*, str. 166.

13

Ibid., str. 168.

14

Ibid., str. 170.

15

D. Grlić, *Estetika III. Smrt estetskog*, str. 27.

16

Iz toga razloga uz pojam *lijepog* Kant stavlja i pojam *uzvišenoga*. Detaljno je izlaganje uzvišenoga još prije Kanta dao Edmund Burke u djelu o uzvišenom i lijepom (*A Philosophical Enquiry in to the Origin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful*, 1757.). Kant smatra da uzvišeno postoji samo u prirodi te se duša u susretu s uzvišenim u prirodi osjeća uzbuđenom, dok je u estetičkom sudu u stanju mirne kontemplacije. – I. Kant, *Kritika moći suđenja*, str. 131. Uzvišeno se, također, razlikuje u svojim kvalitetama te može biti

predmet divljenja (lat. *magnitudo reverenda*) ili nešto zastrašujuće (lat. *magnitudo monstruosa*). Hegel smatra da je uzvišeno ono što je apsolutno lijepo. Za razliku od Kanta, on uzvišeno ne određuje kao subjektivni doživljaj, nego smatra da je ono nešto što je ostvareno u djelu, nešto što je očigledno. Finci u poglavlju o Kantovu uzvišenom navodi da je riječ o važnom pojmu u kontekstu suvremene umjetnosti u okviru koje se njime bave Deleuze i Lyotard. Deleuze na tragu dekonstrukcijskih teza sudbinu suvremene umjetnosti vidi kao Razliku (fr. *différance*) i napetost između Uzvišenog i Umjetnosti. Lyotard u uzvišenom vidi potencijal za iskušavanje i probijanje granica prizora u spektaklu, pretpostavljajući da je suvremena estetika upravo estetika uzvišenog, a ne lijepog jer nasuprot uredenosti, uzvišeno pretpostavlja ideju promjenjivog, neobuzdanog i nepredvidljivog, što vodi k nadilaženju vlastitog iskustva i transcendiranju svih konvencija, otvarajući nove perspektive umjetničkoga stvaralaštva. O tome opširnije: P. Finci, *Što se sviđa svima*, str. 65–70.

17

I. Kant, *Kritika moći suđenja*, str. 171.

mjerilo prosuđivanja. Zbog toga se Kant strogo opire bilo kojoj vrsti imitacije, nazivajući svakoga tko kroz umjetničko djelovanje oponaša *tikvanom*, a njegovu djelatnost ni manje ni više nego *majmuniranjem*.¹⁸ Uz pomoć genija, dakle, priroda propisuje pravila umjetnosti, dok sâm geniji ne zna kako su se u njemu našle ideje za djelo koje ima. U ovim je Kantovim pasusima nesumnjivo prisutan duh Platonova idealizma prožet idejom anamneze.

Svaku povijesnu epohu karakterizira neki dominantan ukus koji je nadređen pojmu mode. Taj je ukus rezultat objektivizacije estetičkih načela promatranih u dijakronijskoj perspektivi. Dok po pitanju ukusa postoji povijesna i tradicijska komponenta, moda je podređena isključivo pravilima sinkronije. O fenomenu dobrog ukusa više će riječi biti nešto kasnije, za sada je važno promisliti o odnosu (dominantnog) ukusa i »našeg doba«. Pozivajući se na mislioce poput Pierrea Bourdieua i Terryja Eagletona, Milivoj Solar u *Pre-davanjima o lošem ukusu* tvrdi da su postulati Kantove estetike bili oblikovani da bi se mogao obraniti vladajući ukus obrazovane elite 18. stoljeća. Mogli bismo se složiti da je tome upravo tako. Prosvjetiteljski obrazovan te tadašnjom umjetnošću oblikovan ukus toga stoljeća bilo je potrebno opravdati svojevrsnom teorijom konsenzusa. Pred Kantom je bio otvoren problem relativizacije ukusa koji je s pomoću koncepcije *sensus communis* nastojao držati u zoni logičke sigurnosti i opravdivosti. Međutim, dijakronija je Kantu pokazala da se ukus – shvaćen kao društvena kategorija – mijenja te da se s vremena na vrijeme pojavljuju novine unutar umjetničke produkcije koje utječu na destabilizaciju aktualnoga ukusa. Unošenje nečega novog u sustav umjetnosti bilo je potrebno ne samo razumjeti nego i opravdati. Upravo iz toga razloga Kant koristi pojam genija koji ingenioznim snagama vlastitoga spontaniteta proizvodi poput prirode, nesvjestan izvorišta svoje djelatnosti. Moć stvaralaštva, međutim, nije vezana samo za umjetnika nego i za recipijenta jer su genijalnost morali prepoznati i oni koji nisu geniji. Analizirajući na tom tragu pojam genijalnosti, Kant je shvatio

»... da proizvoditi novo mogu samo rijetki pojedinci, no da je ista ta moć, jedino u manjoj mjeri, prisutna i kod određene većine, ako već ne i kod svih ljudi, kao ukus, odnosno kao moć prepoznavanja onoga što vrijedi u umjetnosti, dakako i ne samo u umjetnosti.«¹⁹

Snaga je genija u tome što neprestano nastoji nadići ukus svojega vremena, otvarajući u dijakronijskoj perspektivi novo doba koje dolazi. Ovakva logika estetičke napetosti perpetuirala promjene stilova i ukusa unutar povijesnih okvira. Dobar ukus određene epohe mjeri se prema ukusu vladajuće elite, no u tom pojednostavljenom prikazu treba znati da ima kako onih koji zaostaju za ukusom te elite, tako i onih koji ga nadilaze. Uvijek je, naravno, bilo ljudi koji su se nalazili ispred svojega vremena. Oni su raspolagali većom moći estetičkoga prosuđivanja te su proizvodili te bez većih problema razumijevali i prihvaćali novotarije koje su ulazile u dominantni vladajući (dobar) ukus. Njih je tek ono nadolazeće, novo doba uspijevalo dokraja razumjeti, ali su ih i u njihovoj epohi priznavali kao anticipatore novih kretanja koji stojeći u sadašnjosti gledaju u budućnost. Ukus obrazovane publike utemeljen na nekom obliku estetski oblikovanoga konsenzusa (Kantovim rječnikom nazvanog *sensus communis*) relevantan je parametar onoga što pripada »našem dobu«, a geniji su oni subjekti koji grade (dobar) ukus sutrašnjice koja će za nadolazeću generaciju biti »naše doba«.²⁰

3. *Sensus communis* i dobar ukus

Prethodno je istaknuto da je temelj na kojemu Kant gradi estetički sud ukusa kao objektivan i univerzalno važeći *sensus communis*. Nevolja je u tome što je epistemološko utemeljenje toga pojma problematično. Jasno je da Kant ne pristaje na činjenicu da se o ljepoti govori uz pomoć pojmova jer ako bi se objekti prosuđivali na temelju pojmova, izgubila bi se svaka predodžba ljepote.²¹ Uobrazilja je ta koja čovjeku pomaže otkriti ljepotu stvari. No, ona je usmjerena prema pojedinačnom predmetu, nema univerzalno značenje, ali svejedno pretendira da sud ukusa donesen uz njezinu pomoć vrijedi za svakoga tako da implicitno posjeduje zahtjev za općim prihvaćanjem. Budući da sud ukusa traži svačije odobravanje, mora se pretpostaviti postojanje nečega što supsumira različite pojedinačne sudove ukusa o jednoj stvari. Tu Kant dolazi do teze o nužnom postojanju nekog zajedničkog osjetila, koje je različito od običnoga razuma jer razum uvijek sudi oslanjajući se na pojmove. Kant zaključuje da se samo pod pretpostavkom zajedničkog osjetila može izreći sud ukusa. Međutim, on ne daje precizno objašnjenje zašto bi se *sensus communis* morao bezuvjetno prihvatiti:

»Ni u jednom sudu kojim nešto proglašavamo lijepim, nikome ne dopuštamo da bude drugoga mnijenja, a da unatoč tome svoj sud ne osnivamo na pojmovima, nego samo na svojem osjećaju, koji tako ne stavljamo u osnovi kao privatan, nego kao zajednički osjećaj.«²²

Sud ukusa naprosto zahtijeva ono »treba da« prema kojemu mu Kant pridaje egzemplarnu vrijednost jer ipak je lijepo ono »što se spoznaje bez pojma kao predmet nužna svidanja«.²³ Je li to »nužno svidanje« proizlazi iz prosvjetiteljske pretpostavke o potrebi, dapače nužnosti, čovjekova odgoja koji podrazumijeva njegu i poduku (njem. *Unterweisung*) te obrazovanje (njem. *Bildung*),²⁴ nije posve jasno, premda na jednom mjestu Kant piše da »ako je potreba zadovoljena, može se razlikovati, tko među mnogima ima ukusa ili ne«.²⁵ Ovdje filozof kao primjer navodi potrebu za hranom, ali ako se pod njom pretpostavi zadovoljenje potrebe za odgojem, ne bi čudilo da u maniri prosvjetiteljstva utemeljuje ideju o zajedničkom osjetilu. Međutim, kako se ovdje radi samo o nagađanju, zaključak je da pitanje utemeljenja zajedničkog osjetila iz Kantova teksta ipak ostaje neodgovoreno.

Predrag Finci u vrlo zanimljivoj analizi Kantove estetike ovaj problem također smatra presudnim. Finci se pita postoji li pouzdano polazište, metoda ili kriterij u vezi suđenja? Nadalje, piše kako samo pouzdano znanje o objektivnom može eliminirati subjektivnost i relativnost suda ukusa.²⁶ Ali da bi čovjek došao do pouzdanoga znanja, mora se osloniti na pojmove, a ne subjektivne dojmove, odnosno osjećaje. Finci ne može prijeći preko Kantove antinomije

18
Usp. *ibid.*, str. 173, 181.

19
Milivoj Solar, *Predavanja o lošem ukusu*, Politička kultura, Zagreb 2004., str. 14.

20
Ibid., str. 136.

21
I. Kant, *Kritika moći suđenja*, str. 95.

22
Ibid., str. 115.

23
Ibid.

24
Immanuel Kant [Immanuel Kant], *Vaspitanje dece*, prev. Milan Šević – Tomislav Gavrić, BATA, Beograd 1991., str. 9.

25
I. Kant, *Kritika moći suđenja*, str. 91.

26
P. Finci, *Što se sviđa svima*, str. 108.

koja implicite leži u svakom sudu ukusa. Da bi uspostavio relaciju prema suvremenoj umjetnosti, Finci u argumentaciju uvodi Adorna koji postavlja tezu kako se u Kantovu shvaćanju klasicističke umjetnosti sud ukusa zasniva na razumu i univerzalnom estetskom sviđanju, što ne vrijedi na primjeru Adornove suvremene umjetnosti, kao ni današnje umjetničke prakse, tako da Kantovo shvaćanje suda ukusa smatra idealističkim.²⁷ Glavni je problem taj što subjektivni ukus jednostavno ne može donijeti krajnji sud o vrijednosti umjetničkoga djela jer se od njega traži objektivnost. Zbog toga bi taj sud trebao proizlaziti iz sfere društvenog. Ivan Milenković u prikazu Fincijeve studije navodi da je Finci Kantovu antinomiju i problem zajedničkoga osjetila pokušao riješiti uvođenjem pojma Drugoga jer »Drugi se (um) mora uvesti u igru upravo da bi se postigla neka razina općosti putem priopćivosti«. ²⁸ Sud o djelu treba vrijediti za subjekt, ali i za drugi subjekt, a temelj artikulacije takvog suda događa se kroz jezik. Iz toga Milenković izvodi dvije Fincijeve teze vezane uz ovaj problem: (1) sud je nužno jezični čin; (2) sud je društvenog karaktera. Problem je što se u tome slučaju sud ukusa ne izvodi iz čistoga uma, na čemu je Kant inzistirao, nego se razvija u kontekstu društva na temelju konsenzusa. Nadalje, Finci piše da kriterij umjetničke vrijednosti određuje vrhunsko umjetničko postignuće, odnosno vrhunsko djelo koje uspostavlja novu mjeru stvari te novi kriterij u vrednovanju estetičkoga čina:

»Ovdje je, zapravo, napravljen obrat: estetičko stajalište o djelu ne izlazi iz subjektivnog mnijenja, ni iz teorijskog uvida, nego se formira u odnosu na reprezentativna umjetnička djela.«²⁹

No, tko proizvodi jedno takvo vrhunsko umjetničko postignuće? Odgovor je: genij. Zbog toga je pojam genija značajan u Kantovoj estetici jer je ideja ljepote koju on posjeduje slobodna (lat. *pulchritudo vaga*), ne pretpostavlja pojam o onome što predmet treba biti. Jedna takva estetička ideja važna je jer se ne bavi pojmom za razliku od one umske koja pretpostavlja pojam i svršenost predmeta.³⁰ Unatoč tome, Kant ni uz pomoć genija ne uspijeva opravdati utemeljenje *a priori* suda ukusa.

Sud ukusa utemeljen je na moći suđenja. U slučaju da subjektu ta moć pomanjka, govori se o lošem ukusu. Loš je ukus tema studije Milivoja Solara, u kojoj kroz žanr predavanja raspravlja o široko rasprostranjenom problemu pomanjkanja moći estetskoga prosuđivanja. Polazište je Solarovih promišljanja činjenica da se danas u filozofiji umjetnosti gotovo uopće ne govori o ukusu te da se taj pojam iz područja filozofije preselio u sociologiju, antropologiju, povijest kulture ili psihologiju. Moć čovjekova prosuđivanja razlikuje se od rezultata prosudbe, a loš ukus nije jednostavno stvar loše prosudbe, nego se definira kao »pomanjkanje moći estetičkoga prosuđivanja«. ³¹ Na samom početku rasprave Solar piše da Kantu nije nepoznat relativizam ukusa, ali da königsberški filozof pretpostavlja da je moć prosuđivanja svojstvena svim ljudima. Kao teoretičar književnosti, Solar se ne bavi problemom utemeljenja općeg suda ukusa, nego karakteristikama koje sud ukusa treba posjedovati da bi se mogao okarakterizirati kao »dobar« ili »loš«. Dobar ukus Solar povezuje s čovjekovom sposobnošću kritičkoga prosuđivanja. Na tragu Fincijeve teze da vrhunsko umjetničko postignuće određuje kriterij umjetničke vrijednosti, mogu se analizirati i Solarovi stavovi o ovoj problematici. Sudu ukusa, tvrdi Solar, proizlazi iz moći prepoznavanja vrhunskoga umijeća proizvodnje i nečega novog na osnovama stare i poznate tradicije. Sposobnost proizvodnje novog ima upravo genij. Međutim, samo prepoznavanje nije dovoljno. Uz opasku da mu se određeni predmet sviđa, čovjek se treba upustiti i u neku vrstu tumačenja iz kojega će i drugima biti jasno zašto mu se baš to sviđa.

Predmet sviđanja jedna je vrsta znaka u kojemu se vidi i više od onoga što je prisutno u samom opažaju, a upravo u tu akcidentalnu kvalitetu čovjek nastoji uvjeriti drugoga sugovornika. Problem je što se traganjem za nečim što je »više od onoga što je prisutno u samom opažaju« napušta područje čiste osjetilnosti tako da ti sudovi više nisu čisti estetički sudovi.³²

Jasno je, stoga, da se uvođenjem koncepcije objašnjenja, koje pretpostavlja određeni oblik pojmovnoga mišljenja, izlazi iz područja čistoga estetičkoga suda. No, koliko je zapravo nužno držati se slijepo takve čistoće estetičkoga suđenja? Solar unatoč tom problemu ne odustaje od teze da izravan dojam predmeta koji je u direktnoj percepciji ili u sjećanju zahtijeva tumačenje, odnosno čovjek svoje sviđanje treba obrazložiti.³³ Finci bi se složio s njime jer i sâm zastupa jedan oblik *estetičkog objektivizma*. On smatra da »estetičko stajalište o djelu ne izlazi iz subjektivnog mnijenja, ni iz teorijskog uvida, nego se formira u odnosu na reprezentativna umjetnička djela«. ³⁴ Da bi se adekvatno sudilo o umjetničkom djelu, potreban je uvid u cjelinu fenomena, u njegov povijesni i društveni status, a nezaobilazno je i znanje o postojećim shvaćanjima umjetnosti, ne bi li usporedba i analiza različitih djela bila što uspješnija. Jedno takvo znanje važno je za oblikovanje autoriteta, kompetentnog kritičara koji ne iznosi samo svoje dojmove, nego »analizira, argumentira i potom demonstrira zašto nešto jest ili pak nije umjetničko djelo«. ³⁵ Autoritet ne osporava subjektivan ukus, nego pokazuje što je objektivno lijepo. Objektivno stajalište autoritativnog suca traži da prihvatimo i ono što nam se možda ne sviđa, ali je u kulturnom ili estetskom smislu značajno. Tezu o razboritom autoritetu Finci opravdava prosvjetiteljskim povjerenjem u ljudsku razboritost i racionalističkom vjerom u moć uma. »Lijepo je, dakle«, zaključuje Finci, »ono što je zajedničko, usvojeno, utvrđeno, dogovoreno i zato 'objektivno' lijepo«. ³⁶ Složio bi se s njime i Solar koji, također, ističe da ukus mora biti opravdan bilo autoritetom, bilo kao rezultat općega mnijenja neke zajed-

27

O Adornovu stavu prema Kantovu subjektivitetu u vezi sa sudom ukusa iznesenom u *Estetičkoj teoriji* vidi: *ibid.*, str. 111.

28

Ivan Milenković, »Predrag Finci, Što se sviđa svima. Komentari uz Kantovo shvaćanje umjetnosti, Zagreb: Filozofska istraživanja, 2019.«, *Kritika* 1 (2020) 2, str. 423–427, ovdje str. 426.

29

P. Finci, *Što se sviđa svima*, str. 123.

30

G. Sunajko, »Predgovor Kantovoj *Kritici moći suđenja*: utemeljenje estetičkoga suda«, str. 34.

31

M. Solar, *Predavanja o lošem ukusu*, str. 11.

32

Kant daje podjelu estetičkih sudova na *empirijske* i *čiste*. Ovi prvi vezuju se uz stanja ugone i neugode te nisu sudovi ukusa. Za razliku od njih, čisti estetički sudovi izriču ljepotu, odnose se na formu i zapravo su jedino

oni pravi sudovi ukusa. »*Estetički* se sudovi, isto tako kao i teorijski (logički), mogu dijeliti na empirijske i čiste. Prvi su oni, koji o nekome predmetu ili njegovu načinu predočavanja izriču prijetnost ili neprijetnost, a drugi oni, koji izriču ljepotu. Oni prvi su osjetilni sudovi (materijalni estetički sudovi), a ovi drugi (kao formalni) jedini su pravi sudovi ukusa. Sud je ukusa, dakle, samo utoliko čist, ukoliko se njegovom odredbenom razlogu ne primiješa puko empirijsko sviđanje. To se pak dešava uvijek, ako u sudu, kojim se što ima proglasiti lijepim, imaju udjela draž i ganuće.« – I. Kant, *Kritika moći suđenja*, str. 102.

33

M. Solar, *Predavanja o lošem ukusu*, str. 30.

34

P. Finci, *Što se sviđa svima*, str. 123.

35

Ibid., str. 124.

36

Ibid., str. 133.

nice.³⁷ Unatoč ovako skladnom suglasju Fincijevih i Solarovih misli, temeljni problem i dalje ostaje neriješen jer Kant u pokušaju opravdanja sudova ukusa ne napušta područje čistoga estetičkog suda. Svjestan toga, Solar ukazuje na činjenicu da interpretacija nikada nije mogla utemeljiti sudove ukusa, ali da se sud ukusa može smatrati početkom interpretacije.³⁸ Jednako tako, Finci priznaje da srž problema Kantove antinomije u osnovnim estetičkim postavkama koje smatra relevantnim za promišljanje estetskog i umjetnosti, ali da one nisu baš upotrebljive za promišljanje o umjetničkom djelu, ni za njegovo vrednovanje.³⁹ Kako god, osvrtanjem na pitanje ukusa moglo se vidjeti da se na temelju Kantovih estetičkih promišljanja oblikovalo uvjerljivo stajalište po kojemu segment društvenog igra važnu ulogu u stvarima vezanima za lijepo, ukus i umjetničko vrednovanje.

4. Sud ukusa i moć – sociološka komponenta

U dosadašnjem dijelu analize više je puta istaknuto što je sud ukusa i koje su njegove temeljne karakteristike. Osim toga, moglo se vidjeti koliko je razgranatu problematiku otvorio Kantov pokušaj da ga utemelji kao subjektivan i pojedinačan sud. Brojni su njegovi kritičari, međutim, bili svjesni ograničenja s kojima se filozof susreo te su pojam suda ukusa proširili i na područje objektivnoga, zadirući tako u sferu društvenog. U prethodnom je dijelu prikazano u kojoj je mjeri objektivizacija estetičkoga suda ukusa potrebna i opravdana te da izlazak iz područja čiste estetičke misli, unutar kojega djeluje Kant, vodi iz domene teorijske u praktičku filozofiju.⁴⁰ Ono što nas ovdje zanima tiče se odnosa suda ukusa i fenomena moći na koji je ukazala Hannah Arendt čitajući *Kritiku moći suđenja* kao politički tekst, ističući da je sviđanje preduvjet i početak svakoga djelovanja, posebice onog političkog.⁴¹ Sud ukusa, po njezinu mišljenju, prožet je društvenim karakterom i kao takav je povezan sa sustavom raspodjele moći u društvu. Uvodeći u raspravu pojam raspodjele moći i dominacije određenoga ukusa unutar područja umjetničkog, zalazimo u područje sociologije umjetnosti i dolazimo do ključnog imena za ovo područje. Riječ je o Pierreu Bourdieuu i njegovoj teoriji kapitala analiziranoj u okviru njegove koncepcije umjetničkoga polja.⁴²

Bourdieu smatra da temelj društvenoga svijeta čine relacije među pojedincima koje su objektivne i ne ovise o svijesti i volji pojedinaca. Polje, kao prostor društvenog, predstavlja područje igre koje može funkcionirati isključivo ako postoje igrači »koji vjeruju u ulog i aktivno ga nastoje postići.«⁴³ Osim toga, francuski sociolog polje definira i kao društvenu pozornicu na kojoj djeluje habitus.⁴⁴ Za razliku od pojmova *sensus communis* ili zdravi razum koji su više filozofski utemeljeni, habitus je sociološki pojam koji se oblikuje odgojem i obrazovanjem.⁴⁵ Odgoj je blisko povezan s edukacijom, odnosno školskim sustavom i njegovim kapitalom. Nijedno polje, pa tako ni ono umjetničko, nije lišeno određenih interesa koji održavaju njegovu dinamiku. Interes, međutim, nije spojiv sa sudom ukusa, tako da dinamika polja nadilazi čistoću njegovog bezinteresnog karaktera. Štoviše, polje se može pojmiti kao »pozornica borbe interesa i sva polja pretpostavljaju konsenzus sudionika borbe oko uloga u toj borbi.«⁴⁶

Temelj ovakvome mišljenju teza je Maxa Webera koji kaže da je svaka društvena akcija zasnovana na interesima nekih društvenih aktera jer se nitko neće angažirati za nešto što nema ni materijalnu ni idealnu vrijednost te u sebi ne uključuje određeni profit. Pritom nije riječ samo o ekonomskom interesu ili

novčanom dobitku, nego je pojam profita proširen i na simbolička dobra u koja je upisan simbolički kapital. Lijepo, sudeći prema Kantu, upravo je lišeno ovakvih karakterizacija jer se ono sviđa »bez ikakva interesa«.47 Može li se, stoga, reći kako je Bourdieuovo umjetničko polje lišeno lijepoga? Dakako da ne, ali da bi se shvatio sociologijski pristup ovome problemu, potrebno je razmotriti način oblikovanja autoriteta koji posjeduje neupitno pravo na moć estetskog prosuđivanja. Premda sve pojedince koji djeluju unutar umjetničkog polja vodi neki interes, on nije isključivo ekonomske prirode. Estetski konflikti u polju književnosti nerijetko imaju političku dimenziju te su samo uljepšani oblik borbe za nametanje dominantne vizije društvene ili estetske realnosti. Oslanjanjem na Kantove teze o sudu ukusa, može se zaključiti da se sud ukusa jednoga autoriteta ne problematizira, nego ga se prihvaća bez zadržke jer se »traži odobravanje svakoga drugog, jer za to ima razloga, koji je svima zajednički«.48 Problematično je što ovakav stav u kontekstu sociološkoga pristupa umjetnosti dovodi do nekog oblika estetičke hegemonije, osobito zato što subjekt ne mora (premda Kant inzistira da mora) uvijek biti ravnodušan prema onome o čemu sudi. Hegemonijski stav jednoga takvog autoritativna suca može biti povezan s osjećajem dominacije. Težnja za dominacijom osobito je vidljiva unutar suvremene umjetnosti kojom podjednako dominiraju ekonomski i simbolički kapital.

Uspoređujući odnos između umjetničkoga i ekonomskog polja, Bourdieu otkriva još jedan bitan pojam političke ekonomije simboličkoga, koji naziva kulturnim kapitalom. Ova se vrsta kapitala odnosi na jezične kompetencije, opću kulturnu svijest, estetske preferencije, informacije o školskom sustavu,

37

M. Solar, *Predavanja o lošem ukusu*, str. 29.

38

Ibid., str. 42.

39

P. Finci, *Što se sviđa svima*, str. 89.

40

Ibid.

41

Arendt je u djelu *Vita activa* iznijela određene refleksije o Kantovoj trećoj *Kritici* fokusirajući se na ulogu koju rasuđivanje ima na području političkoga. Da bi čovjek započeo svoje djelovanje i ustrajao u njemu, određena mu se stvar treba sviđati. Djelovanje, međutim, ne smije ostati u monološkoj formi, nego se treba pretočiti u političko djelovanje. Iz toga razloga sud ukusa nosi društveni karakter, a kao takav povezan je s odnosom moći u društvu. Usp. Hannah Arendt, *Vita activa*, prev. Višnja Flego, Mirjana Paić-Jurinić, Izdavačko društvo »August Cesarec«, Zagreb 1991., str. 226–228 i 233–245.

42

Detaljniju analizu ovoga problema unutar područja likovnih umjetnosti vidi u: Igor Loinjak, »Umjetnost u službi generiranja viška vrijednosti – o umjetničkom djelu kao (specifičnom) obliku kapitala«, *Život umjetnosti* 104 (2019)

1, str. 144–158, doi: <https://doi.org/10.31664/zu.2019.104.09>; Igor Loinjak, »Power as the Foundation of Cultural Capital and Prerequisite in Creating the Value of an Artwork«, u: Iva Buljubašić *et al.* (ur.), *European Realities – Power*, Academy of Arts and Culture in Osijek, Osijek 2023., str. 427–443, doi: <https://doi.org/10.59014/MHJV1841>.

43

Nenad Fanuko, »Kulturni kapital i simbolička moć – tri aspekta Bourdieuove teorije ideologije«, *Školski vjesnik* 57 (2008) 1–2, str. 7–41, ovdje str. 12.

44

Ibid., str. 23.

45

Pierre Bourdieu, *Distinkcija. Društvena kritika suđenja*, prev. Jagoda Milinković, Izdanja Antibarbarus, Zagreb 2011., str. 7.

46

N. Fanuko, »Kulturni kapital i simbolička moć – tri aspekta Bourdieuove teorije ideologije«, str. 15.

47

I. Kant, *Kritika moći suđenja*, str. 91.

48

Ibid., str. 113.

obrazovne svjedodžbe i slično. Kulturnom kapitalu dodaje još ekonomski i socijalni. Dok je ekonomski kapital moguće izravno pretvoriti u novac, kod kulturnog je kapitala proces pretvorbe u novčanu monetu ograničen nizom uvjeta, a institucionaliziran može biti u obliku obrazovnih kompetencija i kvalifikacija. Socijalni kapital sastoji se od društvenih obveza. Njega je isto tako moguće pretvoriti u ekonomski, što se najčešće čini uzimanjem plemićkih i inih društvenih titula. Konačno, trima spomenutim vrstama kapitala Bourdieu dodaje i onaj simbolički. Kapital postaje simboličan

»... jedino kada je nespoznat u svojoj proizvoljnoj istini kao kapital i priznat kao legitiman i, s druge strane, da je taj čin (lažnog) spoznavanja i priznanja čin praktičke spoznaje koji nikako ne znači da je spoznati i priznati objekt postavljen kao objekt.«⁴⁹

Tumačeći Bourdieuovu teoriju polja, David Schwartz u studiji *Culture and Power: The Sociology of Pierre Bourdieu* klasificira četiri strukturalne značajke. Kao prvo, polja su prostori borbe za legitimitet, odnosno za pravo na monopol, što se osobito vidi u intelektualnom polju (umjetničkom, književnom, znanstvenom). Druga je značajka polja nejednaka distribucija relevantnih kapitala. Pod trećom značajkom navodi da se svi akteri u polju – dominantni ili podređeni, oni etablirani ili pridošlice – sustavno ravnaju prema temeljnim interesima koji u polju vladaju te postoji prešutno slaganje oko vrijednosti uloga. Ovaj je konsenzus nužan jer bez vjere u opravdanost borbe u polju ne bi bilo moguće potaknuti sukob. Četvrta, i posljednja, karakteristika polja je njegova utemeljenost na vlastitoj unutrašnjoj logici koja je nesvodiva na okolinu.⁵⁰ »Svako polje«, piše Bourdieu, »proizvođači sebe samo, proizvodi oblik interesa koji, sa stajališta drugog polja, može izgledati kao bezinteresnost (ili apsurd, nedostatak realizma, glupost itd.)«. ⁵¹ Subjekti koji posjeduju autoritet, kompetentni kritičari s razvijenom moći prosuđivanja, trebali bi u jednom takvom polju biti posvećeni razotkrivanju dobrog ukusa. Štoviše, zadatak je takvih sudionika u polju na vješt način istaknuti povezanost tradicije i umjerene inovacije genija koji zarobljeni u »našem dobu« probijaju granice dobrog ukusa, postavljajući temelje za budućnost. S djelima genija nije problem jer njih ne samo autoriteti nego i uglavnom općeobrazovana publika prihvaća i odobrava, no problem je s djelima onih koje ne krase vrline genija. U tom slučaju ljudi s autoritetom mogu manipulirati svojim stavom ovisno o interesu koji imaju. Pritom se, naravno, *estetički objektivizam* ne može odrediti kao obvezujući jer je moć estetičkog prosuđivanja prožeta interesom pa, stoga, sud ukusa nije oslonjen na lijepo kao *quod visa placet* (Toma Akvinski).

5. Problem zajedničkog osjetila u suvremenoj umjetnosti

Pod suvremenom umjetnošću podrazumijeva se umjetnost nastala nakon sredine 20. stoljeća. U tom su razdoblju umjetnička kritika i teorija, kao i estetika, bile izložene ne samo novim pravcima – poput neodadaizma, minimalizma, konceptualizma, *body arta* ili performansa – nego i pojavi novih medija u kojima su se umjetnička djela pojavljivala. S druge strane, dematerijalizacija umjetničkoga djela o kojoj piše Lucy Lippard u *Six Years. The Dematerialization of the Art Object from 1966 to 1972*⁵² ukazuje na strategije suvremene umjetnosti prema kojima umjetnost biva lišena svoje materijalnosti te se seli u područje mentalnoga. Bio je to veliki izazov za umjetničku kritiku jer je način percepcije nove umjetnosti postao bitno drugačiji nego što je to bilo ranije s klasičnim umjetničkim djelima.

Usporedno s pojavom novih medija i na vrhuncu fenomena dematerijalizacije umjetničkoga djela javljao se proces kojim se nastojalo ispreplesti estetičku dimenziju umjetnosti s onom etičkom. Izlazak umjetnika iz muzeja i galerija te djelovanje na javnom prostoru ulice postala je važna pojava. Na zamasma ideja iz 1968. godine i u umjetnosti se oblikovao diskurs kojim se nastojalo umjetničko djelo premjestiti iz domene estetskog u komunikacijsko-informacijsko područje.⁵³ Umjetnici su već od sredine šezdesetih godina prošloga stoljeća zdušno napuštali područje koje se nekad nazivalo »lijepim umjetnostima«, šireći definiciju tog pojma daleko izvan klasičnog poimanja onoga što umjetnost jest. Javljanjem novih umjetničkih pojava koje su nadilazile područje estetike i postojeće klasične umjetničke vrste – zadirući nekada i u područje onoga što su neki autori nazivali estetikom ružnoga⁵⁴ – svijet umjetnosti izgubio je svoje čvrsto tlo, točnije prestale su vrijediti temeljne estetičke pretpostavke na kojima se gradio čovjekov doživljaj i razumijevanje umjetnosti. Postavlja se pitanje: kako se u tim turbulentnim okvirima snašao pojam *sensus communis* i u kojoj je mjeri na temelju njega bilo moguće donositi relevantne zaključke o suvremenoj umjetničkoj produkciji?

Willibald Sauerländer piše kako je s Kantovim obratom došlo do čovjekovog sazrijevanja u estetičkom smislu, odnosno da je tada zapadnjački um došao do svoje estetske punoljetnosti.⁵⁵ Tek nakon što se dogodila ta preobrazba i nakon što je Kant oslobodio prostor za djelatnost ljudskoj subjektivnosti, mogao je nastupiti proces usmjeren prema autonomiji umjetnosti. Težnja za autonomijom započela je u sklopu modernizma još u 19. stoljeću, a svoju je eskalaciju doživjela kada su slikari ostavili fotografima ekskluzivno pravo da prikazuju svijet, dok su se slikari postupno odmicali od prikaza preslika vidljive stvarnosti. Zbog toga se dogodilo da je moderna umjetnost izgubila odnos prema realnom svijetu, da bi za sebe osigurala potporu institucionalnog svijeta umjetnosti, a u fokus su češće dolazile ne-umjetničke slike poput fotografija, filmova, televizijskih emisija, računalnih igara i slično, jer su nadmašivale djelatnost umjetnosti u opisivanju svijeta u kojemu čovjek živi.⁵⁶ Unutar suvremene umjetnosti javio se rascjep između onih djela u kojima se

49

N. Fanuko, »Kulturni kapital i simbolička moć – tri aspekta Bourdieuove teorije ideologije«, str. 17.

50

David Schwarz, *Culture and Power. The Sociology of Pierre Bourdieu*, The University of Chicago Press, Chicago – London 1997., str. 117–142.

51

Pierre Bourdieu, *Practical Reason. On the Theory of Action*, prev. Randal Johnson et al., Stanford University Press, Stanford (CA) 1998., str. 84–85.

52

Lucy R. Lippard, *Six Years. The Dematerialization of the Art Object from 1966 to 1972*, Praeger, New York 1973.

53

Klaus Sachs-Hombach, »Okvirna koncepcija razmišljanja o interdisciplinarnoj znanosti o

slici«, u: Klaus Sachs Hombach (ur.), *Znanost o slici. Discipline, teme, metode*, prev. Martina Horvat – Srećko Horvat, Izdanja Antibarbarus, Zagreb 2006., str. 9–15; Thomas Knieper, »Komunikologija«, u: K. S. Hombach (ur.), *Znanost o slici*, prev. Martina Horvat – Srećko Horvat, str. 29–39.

54

Goran Sunajko, *Estetika ružnoga*, Naklada Breza, Zagreb 2018.

55

Willibald Sauerländer, »Iconic turn? Molba za ikonoklazam«, prev. Sabine Marić, *Europski zbornik* 10 (2005), str. 589–601, ovdje str. 600.

56

Stefan Heidenreich, »Revolucija moderne umjetnosti. Što s time ima fotografija?«, prev. Martina Horvat, *Europski zbornik* 10 (2005), str. 485–492, ovdje str. 491.

očitovala intelektualistička hermetičnost te djela kroz koja su umjetnici na jasan i direktan način nastojali kritički progovoriti publici o svijetu u kojemu žive. Problem je bio taj što prosječno obrazovana publika ni u jednom od ova dva korpusa umjetničkih djela nije uspjela pronaći onu bliskost kakvu je pružala tradicionalna umjetnost. Kao što su kritičari, teoretičari i estetičari morali razvijati novi paradigmatički model ne bi li uspjeli shvatiti i protumačiti estetsku dimenziju novopridošle suvremene umjetnosti, tako je trebalo iznova obrazovati publiku da bi mogla razumjeti estetsku i umjetničku dimenziju novonastalih djela. Instrumentarij tradicionalne estetike, dakako, nije bio dovoljno uvjerljiv jer za razumijevanje velikoga dijela produkcije nije bio adekvatan. U takvim okolnostima pozivanje na koncepciju zajedničkog osjetila bilo bi osuđeno na propast. Dok je tradicionalna estetika bila normativna i postavljala uvjete umjetnosti, sada se dogodio obrat te je umjetnost postala meritoran faktor u određivanju vlastite prirode i procesu njezine valorizacije. Estetika, kao u konačnici i kritika i teorija, počinju se pisati iz pozicije *ex post*, a ne više iz *ex ante*. Sukladno tome, javio se oblik kritike koji se nazivao kritikom na djelu. Kritičari skloni ovakvoj kritici u hrvatskim su okvirima bili Dimitrije Bašičević Mangelos, Ješa Denegri, Želimir Košćević i Radoslav Putar. Bili su aktivni sudionici procesa oblikovanja umjetnosti, pisali su o djelu prije no što je ono nastalo ili paralelno dok je nastajalo. U tom pogledu pitanje *sensusa communisa* nije bilo unaprijed dano, nego ga je uvijek iznova trebalo oblikovati kod publike. Naravno, veliki dio ekstravagantne umjetnosti teško je bilo opravdati zajedničkim osjetilom u tom trenutku jer je oblikovao jednu novu estetičku sferu na koju je publiku tek trebalo naučiti, a koja sama po sebi nije bila intuitivno shvatljiva i prihvatljiva. Zbog toga je pokušaj doživljavanja umjetnosti premješten iz područja perceptivno-vizualnog u područje misaonog. U tom je smislu za doživljaj djela suvremene umjetnosti važniji kritičko-teorijski diskurs nego li sama percepcija, što u konačnici dovodi u pitanje zdravorazumski doživljaj umjetnosti temeljen na zajedničkom osjetilu.

6. Treba li suvremenoj umjetnosti estetika?

Promjene na području umjetničke produkcije odrazile su se podjednako na likovnu kritiku i estetiku. Tradicionalna je kritika utemeljena krajem 18. stoljeća. U to je vrijeme nastala podjela na estetiku, povijest i teorije umjetnosti te je sadržanim opsegom određena definicija pojma umjetnosti koja se načelno i danas koristi u enciklopedijama i pojmovnicima. Razvijajući se usporedno s oblikovanjem modernog građanskog društva, te preuzimajući ulogu posrednika između publike i umjetničkih djela, tekstovi su kritičara bili bitan društveni faktor unutar cjelokupne kulturne produkcije.

Iako su se problemi održavanja tradicionalnoga određenja umjetnosti počeli javljati još u drugoj polovici 19. stoljeća, prave su poteškoće nastupile razvojem avangardne umjetničke prakse u prvoj polovici 20. stoljeća. Zadatak je estetike, teorije umjetnosti te kritike i tada bio razumjeti i tumačiti avangardne pojave u umjetnosti, te im dati o primjereno vrijednosno određenje. Kritičari su se, međutim, teško otimali subjektivnom dojmu i vlastitu svjetonazoru, pa su se najčešće izjašnjavali po modelu »za« ili »protiv« avangardizma. Međutim, radikalno zastupanje jedne ili druge strane često je rezultiralo izostankom objektivne kritičke analize, što u konačnici i jest obilježilo kritiku u cijelom prošlom stoljeću. U kojoj je mjeri Kantova estetika bila od pomoći nastoja-

njima kritičara i teoretičara? Pođe li se od pretpostavke da estetika nije tek nauk o lijepome, nego znanost o osjetilnoj spoznaji,⁵⁷ narušavanje kategorija lijepoga i skladnog nisu mogle esteticima izmaknuti tlo pod nogama te je ona i dalje nastavila igrati važnu ulogu u pokušajima tumačenja i razumijevanja umjetničkih djela i umjetnosti u cjelini. Premda se kroz povijesne avangarde u diskurs estetike nastojao uvesti i pojam ružnoga, da bi se naglasila opozicija prema ljepoti, još uvijek nije narušen temeljni zadatak estetike, a to je bavljenje osjetilnom spoznajom u svim njezinim oblicima.

Nakon problema i nedoumica s povijesnim avangardama, nova je turbulentna epoha nastupila s jačanjem neoavangardnih praksi u pedesetim godinama. Tada se još jednom moglo vidjeti da je ljepota u svojem klasičnom obliku odavno napustila svijet umjetnosti. Među teoretičarima i esteticarima koji su se intenzivno bavili promjenama na ovom području važno mjesto pripada Arthuru C. Dantou. Već 1964. godine u svom glasovitom eseju *The Artworld*, Danto je ukazao na nedostatnosti ranijih teorija umjetnosti utemeljenim na antičkim filozofskim zasadama te je ponudio nešto drugačiji način pristupa umjetničkom djelu u kontekstu svijeta umjetnosti kojemu pripadaju. Danto smatra da ponekad kao promatrači nismo i ne moramo biti svjesni da je ono što gledamo umjetnički predmet jer ne poznajemo određenu teorijsku bazu koja bi nam to potvrdila.⁵⁸ Vidjeti nešto kao umjetnost ne mora uvijek biti samorazumljivo jer ponekad razlog za postojanje umjetničke dimenzije kod nekog predmeta ne mora moći prepoznati naše oko jer on leži u »atmosferi teorije umjetnosti, poznavanju povijesti umjetnosti«, odnosno u onome što Danto naziva umjetničkim svijetom. Svoja promišljanja Danto je dodatno pojasnio u knjizi *Nasilje nad ljepotom*, problematizirajući kroz ovu studiju pitanje ontološkog razlikovanja umjetničkih predmeta i svakodnevnih stvari. Danto smatra da je umjetničko djelo »utjelovljenje značenja«,⁵⁹ čime njegovu esenciju premješta iz sfere estetskoga u područje pojmovnog. Pritom ne odbacuje u potpunosti ideju o estetskom sudu ukusa koji je nepojmovan jer njega ostavlja sačuvanog unutar pojma estetske ljepote. Pozivajući se, naime, na Hegelovo razlikovanje između prirodne i umjetničke ljepote predstavljeno u *Predavanjima o esteticima*, Danto pravi razliku između estetski lijepoga koje je vezano za osjetila te umjetnički lijepog koje »zahtijeva rasuđivanje i kritički um«. ⁶⁰ Umjetničko je djelo intelektualni proizvod koji za razliku od prirodne pojave posjeduje značenje, a njegova ljepota, ako je uopće ima, proistječe iz interpretacije značenja samoga djela. Iz toga proizlazi njegov zaključak da je za otkrivanje ljepote potrebna misao kojom će se to ustvrditi. Interpretacija nužno prethodi otkrivanju unutarnje ljepote umjetničkoga predmeta, tvrdi Danto. Treba li, dakle, umjetnost estetiku? Na prvu bi se moglo reći da ne treba jer se s pomoću uma može otkriti umjetnička ljepota. Međutim, područje estetske ljepote vezane primarno za osjetila i dalje je važno jer pomaže u davanju mjere za procjenu umjetničke ljepote. Drugim riječima, karakteristike Kantova estetičkog suda ostale su i dalje očuvane u sferi estetski lijepog,

57

G. Sunajko, »Predgovor Kantovoj *Kritici moći suda*: utemeljenje estetičkog suda«, str. 11.

58

Arthur Coleman Danto, »The Artworld«, *Journal of Philosophy* 61 (1964), br. 19, str. 571–584, ovdje str. 572.

59

Arthur Coleman Danto, *Nasilje nad ljepotom. Estetika i pojam umjetnosti*, prev. Mirjana Paić-Jurinić, Muzej suvremene umjetnosti, Zagreb 2007., str. 72–73.

60

Ibid., str. 167.

dok je umjetnički lijepo postalo zarobljeno u pojmu. Na taj se način estetika kao nauk o osjetilnoj spoznaji ipak nije posve izbacila iz područja promišljanja lijepog kao takvog, ali manifestiranog kroz umjetničko djelo i dostupnog isprva putem pojmovnog mišljenja.

Ostavljajući sačuvanim područje estetskoga u sferi suvremene umjetnosti, Danto se bavio i samom definicijom umjetnosti kao takve. Pritom mu je od velike koristi bila analitička filozofija Ludwiga Wittgensteina. Na Wittgensteinovu tragu, Danto tvrdi da konačnu definiciju umjetnosti ne možemo formulirati jer za neka umjetnička djela na temelju same percepcije nije uvijek moguće utvrditi valjane kriterije koji bi ih razlikovali od običnih predmeta. Iz toga se razloga zalaže za tezu po kojoj je pojam umjetničkog djela relacijski, odnosno tvrdi da nešto u isto vrijeme i može i ne mora biti umjetničkim djelom. Primjenjujući Dantovu misao na, primjerice, Duchampove *ready-made* uratke, može se postaviti pitanje: jesu li oni uistinu umjetnička djela ili ne? Ako jesu, što je to što promatraču omogućava da ih shvati i doživi na taj način? Odgovor koji Danto nudi na ovo pitanje leži u već spomenutom pojmu interpretacije, objašnjenja ili tumačenja. Pojam umjetničkog djela uvijek zahtijeva objašnjenje:

»Neki predmet p dakle predstavlja umjetničko djelo samo ukoliko je podvrgnut tumačenju T, pri čemu je T neka vrsta funkcije koja p preobražava u djelo: $T(p) = D[\text{jelo}]$.«⁶¹

Je li neki predmet umjetničko djelo ili nije ponekada ovisi isključivo o interpretaciji. Iz toga je razloga neosporno da potencijalni tumač mora raspolagati širokim znanjem iz povijesti i teorije umjetnosti. Poznavajući teoriju umjetnosti i povijesni kontekst moguće je stvari iz njihove puke običnosti premjestiti u područje umjetnosti i tako odrediti razliku između pisoara i Duchampove *Fontane* ili između Brillo kutije ili jednog umjetničkog predmeta koji Warhol radi polazeći od *Brillo kutija*.⁶² Važnu stvar u tome ima način na koji je određeni umjetnički predmet izražen kroz jezik. Tu se sada dolazi do pitanja koja proizlaze iz teorije govornih činova Johna L. Austina, proizašle iz filozofije običnoga jezika ispred koje stoji Wittgenstein. Austin je u svojim predavanjima, održanima 1955. godine, na temelju kojih su J. O. Urmson i Marina Sbisà uredili njegovu knjigu *Kako djelovati riječima*, iznio podjelu iskaza na *konstative* i *performative*. Za razliku od prvih, pomoću kojih se nešto činjenično tvrdi, drugom vrstom iskaza osoba nešto čini, djeluje. Da bi se performativom nešto postiglo, moraju biti zadovoljeni određeni uvjeti. Prije svega, on mora biti izrečen u prikladnim okolnostima te govornik mora ozbiljno misliti ono što govori. Za potrebe ovoga teksta važno je istaknuti kako je Austinova važnost u tome što je jezik prepoznao kao aktivno ljudsko oruđe kojim je moguće utjecati na druge i mijenjati svijet. Ovaj je aspekt jako važan jer pokazuje da je uz pomoć performativnog iskaza moguće priznati umjetničku dimenziju nekoj stvari i proglasiti je umjetnošću, iako u njoj ne postoji ništa esencijalno što bi je izdvajalo od običnih predmeta i činilo umjetničkim objektom. Na ovom je primjeru vidljivo da čovjek već na jezičnoj razini može djelovati na razvijanje pojma umjetnosti.

Uz objašnjenje ili tumačenje, još jedan kriterij koji će doprinijeti razlikovanju umjetničkog djela od običnog predmeta njegov je naslov. Samo djela koja imaju ozbiljne ambicije da budu umjetnička imaju pravo nositi naslov jer u njemu leži temeljna ontološka razlika između onoga što jest umjetničko i onoga što to nije. Naslov je uvijek mnogo više od naziva ili tek pukog imena stvari. Štoviše, on u pravilu sadrži upute za tumačenje i čitanje djela koje ponekad ne moraju promatraču biti od velike pomoći, ali uvijek kaže da je

djelo *o nečemu* pa čak i ako je naslovljeno *Bez naziva*. S običnim je stvarima situacija obrnuta jer njima uvijek nedostaje ono *o čemu* govore.⁶³

Usprkos činjenici da suvremena umjetnost razgrađuje ne samo pojam umjetnosti nego i ljepote, ipak se ne može sa sigurnošću reći da joj estetika nije potrebna. Prizivanjem više puta navedenih Kantovih teza iz *Kritike moći suđenja* uočava se da suvremena umjetnost, unatoč svemu, nije izgubila iz fokusa ideju o osjetilnoj spoznaji utemeljenoj na *sensusu communisu*. Uzimajući u obzir Dantoov pokušaj da pitanje umjetničkoga predmeta stavi u područje jezičnoga, a onda zbog upotrebe performativnoga iskaza i obvezujućeg, nije li on pri tome indirektno afirmirao Kantovu ideju o zajedničkom osjetilu? S druge strane, Fincijeva tvrdnja da su Kantova estetička stajališta relevantna za promišljanje estetskog, ali ne i za mišljenje i vrednovanje samog umjetničkoga predmeta, predstavlja estetiku kao čisti misaoni konstrukt, a ne praktičku filozofiju.⁶⁴ Ali i kao misaoni konstrukt, ona je i dalje relevantna za promišljanje temelja umjetnosti i ljepote, neovisno o načinima na koji se ovi pojmovi pokazuju unutar svijeta umjetnosti.

7. Zaključak

Osnovni je problem Kantove estetike nastojanje da estetički sud ukusa koji je subjektivan i pojedinačan učini obvezujućim za sve subjekte. Na ovu su se antinomiju pozivali brojni Kantovi nastavljači. Neki su u njegovoj trećoj *Kritici* nastojali pronaći odgovor na nju, dok su drugi tragali za rješenjem izvan Kantova sustava, iznalazeći koncepcije koje su mogle ponuditi objektivnu vrijednost estetičkoga suda, ali je problem što su takva nastojanja uglavnom napuštala Kantovu izvornu argumentaciju. Njegova je argumentacija počivala na utemeljenju objektivne vrijednosti suda ukusa u nečemu što se naziva zajedničkim osjetilom. *Sensus communis* ima implicitno ugrađen kategorički zahtjev prema kojemu je »treba da« (njem. *Sollen*) nešto što je subjektivno lijepo i ujedno i predmet općega sviđanja i odobravanja. Međutim, obvezujući »treba da« nije se nikako mogao opravdati u kontekstu epistemologije, tako da je problem utemeljenja ovoga pojma isto tako vabio brojne mislioce ne bi li se domislili njegovu rješenje.

U tekstu se pitanje Kantova suda ukusa i koncepcije *sensus communis* prikazalo iz pozicije suvremene teorije ukusa Milivoja Solara te estetičkog objektivizma koji predstavlja Predrag Finci. Budući da sud ukusa traži opće odobravanje, u njegovoj konstrukciji važnu ulogu ima sociološki aspekt (bez) interesnoga sviđanja. Služeći se teorijom kapitala Pierrea Bourdieua, prikazalo se u kojoj mjeri interes igra ulogu u sferi estetičkoga jer bezinteresno sviđanje, koje prebiva u čistom zoru, u sklopu društvenih odnosa dobiva jasnu interesnu dimenziju koja se temelji na fenomenu moći. Radikalno rješenja za problem povezan s epistemološkim utemeljenjem koncepcije *sensus communis* pronašao je Arthur C. Danto u okrilju analitičke filozofije jezika. Ako je pitanje opravdavanja suda ukusa primarno jezični problem, onda se njegovo

61
Arthur Coleman Danto, *Preobražaj svakidašnjeg. Filozofija umjetnosti*, prev. Vanda Božičević, KruZak, Zagreb 1997., str. 176–177.

62
A. C. Danto, »The Artworld«, str. 581; A. C. Danto, *Preobražaj svakidašnjeg*, str. 249.

63
A. C. Danto, *Preobražaj svakidašnjeg*, str. 3–4.

64
P. Finci, *Što se sviđa svima*, str. 89.

rješenje mora tražiti na području jezika, u novim definicijama umjetnosti. Danto je kao presudno obilježje umjetničkog djela istaknuo njegovo značenje koje zahtijeva interpretaciju. Da bi čovjek mogao razumjeti umjetničko djelo, treba ga, prije svega, doživjeti kao djelo umjetnika. Međutim, nije uvijek moguće nedvosmisleno suditi o statusu umjetničkoga u nekom predmetu jer promatrač ponekad ne mora ni biti svjestan da gleda umjetnički predmet. U tom se slučaju teza o općem sviđanju pokazuje nedostatnom jer ponekad ni sami ne znamo da nam se treba nešto sviđati jer to ne doživljavamo kao umjetničko djelo. Razlog tomu je što je u nekim slučajevima potrebno poznavati kontekst teorije i povijesti umjetnosti da bi se djelo, koje je ispunjeno određenim značenjem, moglo razumjeti. Sud ukusa nerijetko se u postkantovskim tumačenjima povezuje s interpretacijom koja je preduvjet razumijevanja kako umjetničkoga djela, tako i samoga suda ukusa.

Autor je u ovom članku na temelju analize Kantovih teza iz *Kritike moći sude-nja* nastojao uočiti koji se problemi nameću kao nerješivi te zahvaljujući tome otvaraju nova poglavlja u tumačenjima temeljnih postavki Kantove estetike. Unatoč tome što Kant u to područje nije unio nove koncepcije, njegovo je poimanje uloge subjekta u procesu osjetilne spoznaje dovelo do »kopernikanskog obrata« u promišljanju relacija između subjekta i objekta spoznaje. Ostavljajući temeljni problem svoje estetike neriješenim, Kant je do dana današnjeg nadahnjivao mislioce koji su umjetnost razumijevali i tumačili na temelju suda ukusa, odnosno s obzirom na to sviđa li im se nešto ili ne. Uzme li se u obzir više puta spomenuto zapažanje Gorana Sunajka da je estetika znanost o osjetilnoj spoznaji uopće, a ne samo znanost o lijepom, nesumnjivo je da estetika kao grana filozofije i dandanas ima važnu ulogu u razumijevanju suvremene umjetničke produkcije i načina na koji je doživljavamo.

Igor Loinjak

The Sustainability of Kant's Concept of *Sensus Communis* in the Context of Contemporary Art Theory

Abstract

*Kant's aesthetics has strongly influenced contemporary art theory. His doctrine of the judgement of taste as a subjective and not an objective statement broke with the long tradition of normatively established aesthetic systems and opened up a wide discursive space within the field of art in which the need to redefine the concept of art and the work of art became pressing questions of contemporary aesthetic reflection. The aim of this paper is to try to find out whether the *sensus communis* that Kant assumes in the process of making an aesthetic judgement can be justified within the framework of different theories of art from the past and the present century. Furthermore, the analysis will contrast Kant's understanding of aesthetics with the tradition established by thinkers of the analytic line of philosophy, in which the performativity of subjective aesthetic judgement has called into question the existence of the concept of *sensus communis*, thereby asserting an almost unlimited right to the truth of the subject's terminological determinations of the basic concepts of aesthetics.*

Keywords

Immanuel Kant, authority, aesthetics, genius, power, *sensus communis*, judgment of taste, theory of art