

DEFINICIJA UMETNOSTI¹

Thomas Adadžijan

Definicija umetnosti kontroverzna je u savremenoj filozofiji. Može li se umetnost uopšte definisati takođe je bio predmet sporenja. Takođe, raspravljalo se i o filozofskoj korisnosti definicije umetnosti.

Savremene definicije mogu se klasifikovati u skladu sa dimenzijama umetnosti koje naglašavaju. Jedna prepoznatljivo moderna, konvencionalistička, vrsta definicije fokusira se na institucionalne odlike umetnosti, stavljajući u prvi plan način na koji se umetnost menja tokom vremena, moderna dela za koja nam se čini da se značajno razlikuju od svih tradicionalnih umetnosti, relaciona svojstva umetničkih dela koja zavise od odnosa samih dela prema istoriji umetnosti, žanrovima umetnosti, itd. u širem smislu, na neospornu heterogenost klase umetničkih dela. Tradicionalnija, manje konvencionalistička vrsta definicije zastupana u savremenoj filozofiji upotrebljava širi, tradicionalniji koncept estetskih svojstava koji uključuje više od onih umetničko-relacionih, stavljajući akcenat na pan-kulturalne i transistorijske karakteristike – ukratko, na zajedničke odlike širom klase umetničkih dela. Hibridne definicije teže da uzmu u obzir i tradicionalne estetske dimenzije, ali i institucionalne i umetničko-istorijske dimenzije umetnosti, ne privilegujući ni jedne ni druge.

1. Ograničenja definicija umetnosti
2. Definicije iz istorije filozofije
 - 2.1. Neki primeri
3. Skepticizam u vezi sa definicijama umetnosti
 - 3.1. Skepticizam inspirisan stavovima o pojmovima, istoriji, marksizmu i feminizmu
 - 3.2. Neki naslednici skepticizma
4. Savremene definicije
 - 4.1. Konvencionalističke definicije: institucionalističke i istorijske
 - 4.2. Institucionalističke definicije
 - 4.3. Istorijske definicije
 - 4.4. Funkcionalističke (uglavnom estetičke) definicije
 - 4.5. Hibridne (disjunktivne) definicije
5. Zaključak
6. Bibliografija

¹ Преведено са изворника: The Definition of Art, Copyright c 2022 by the author Thomas Adajian, First published Tue Oct 23, 2007; substantive revision Tue Aug 14, 2018 <https://plato.stanford.edu/entries/art-definition/>

1. Ograničenja definicije umetnosti

Bilo koja definicija umetnosti mora da se suoči sa sledećim nekontroverznim činjenicama: (i) entiteti (artefakti ili izvođenja) u koje njihovi stvaraoci sa namerom unose značajni stepen estetskog interesa, a koji u velikoj meri nadmašuje onaj koji postoji u svakodnevnom objektima, pojavili su se pre više stotina hiljada godina i postoje u praktično svakoj poznatoj ljudskoj kulturi (Davies, 2012); (ii) takvi entiteti parcijalno su razumljivi ljudima van tih kultura – nisu ni neprozirni, ni u potpunosti transparentni; (iii) takvi entiteti ponekad imaju neestetske – ceremonijalne, religijske, propagandne – funkcije, a nekad i nemaju; (iv) zamislivo je da ti entiteti budu stvoreni od neljudske vrste, ovozemaljske ili ne; takođe, barem je u principu moguće da budu dodatno prepoznatljivi kao stvoreni od strane neljudske vrste; (v) tradicionalno, umetničkim delima stvaraoci su svesno podarili svojstva, često čulna, koja poseduju značajan stepen estetskog interesa, obično nadmašujući isti kod većine svakodnevnih objekata; (vi) normativna dimenzija umetnosti – visoka vrednost koju pridajemo stvaranju i konzumiranju umetnosti – ispostavlja se kao suštinska za nju, a sama umetnička dela, pored estetske, mogu posedovati i znatnu moralnu ili političku moć; (vii) umetnosti se uvek menjaju, kao i ostatak kulture: kako umetnici kreativno eksperimentišu, tako nastaju i novi žanrovi, umetnički rodovi i stilovi; standardi ukusa i senzibiliteti evoluiraju; shvatanja estetskih svojstava, estetskog iskustva i prirode umetnosti evoluiraju; (viii) postoje institucije u nekim (ali ne i svim) kulturama koje podrazumevaju fokus na artefakte i izvođenja sa visokim stepenom estetskog interesa, ali ne poseduju praktičnu, ceremonijalnu ili religijsku primenu; (ix) entiteti naizgled bez estetskog interesa, kao i entiteti sa visokim stepenom estetskog interesa, neretko su grupisani zajedno kao umetnička dela od strane tih institucija; (x) puno stvari koje nisu umetnička dela – na primer, prirodni entiteti (zalasci sunca, pejzaži, cveće, senke), ljudska bića, apstraktni entiteti (teorije, dokazi, matematički entiteti) – imaju interesantna estetska svojstva.

Od ovih činjenica, one koje se tiču kontingentnih kulturnih i istorijskih odlika umetnosti naglašene su od strane nekih definicija umetnosti. Druge definicije prednost daju objašnjavanju onih činjenica koje ukazuju na univerzalnost umetnosti, kao i kontinuitet sa drugim estetskim fenomenima. Ostale definicije pokušavaju da objasne i kontingentne i trajnije karakteristike umetnosti, ne dajući prednost ni jednima ni drugima.

Dva opšta ograničenja definicija posebno su relevantna za definicije umetnosti. Najpre, podrazumevajući da prihvatiti nešto kao neobjašnjivo filozofima predstavlja poslednju opciju i smatrajući da je adekvatnost obima [pojma] važna, enumerativne definicije ili definicije u vidu liste treba izbeći ukoliko je to moguće. Za denotativne definicije, s obzirom na to da nemaju principe koji objašnjavaju zašto je nešto na listi, poznato je da se ne mogu primeniti na *definienda* koji evoluiraju, a ujedno ni ne upućuju ka narednom ili opštem slučaju (Tarskijeva definicija istine, na primer, standardno je kritikovana kao neinformativna zato što se oslanja na definiciju primitivne denotacije koja je u vidu liste; vidi Field, 1972; Devitt, 2001; Davidson, 2005). Po-

sledica ovog je da, pod jednakim uslovima (a kontroverzno je da li i kada je taj uslov zadovoljen u slučaju definicija umetnosti), nedisjunktivne definicije poželjnije su od disjunktivnih. Drugo, s obzirom na to da je većina klasa van matematike nedovoljno određena, kao i da je postojanje graničnih slučajeva karakteristično za nedovoljno precizne klase, definicije koje prihvataju da klasa umetničkih dela ima granične slučajeve poželjnije su od definicije koje to ne čine (Davies, 1991 and 2006; Stecker, 2005).

Uračunava li neka definicija umetnosti ove činjenice i zadovoljava li ova ograničenja, odnosno da li bi *mogla* da uračuna ove činjenice i zadovolji ova ograničenja, ključna su pitanja za estetiku i filozofiju umetnosti.

2. Definicije iz istorije filozofije

Klasične definicije, barem onako kako su predstavljene u savremenim diskusijama o definiciji umetnosti, smatraju da umetnička dela karakteriše jedna vrsta svojstava. Standardni kandidati su reprezentacionalna svojstva, ekspresivna svojstva i formalna svojstva. Stoga imamo reprezentacionalističke ili mimetičke definicije, ekspresivističke definicije i formalističke definicije, koje tvrde da su umetnička dela okarakterisana posedovanjem, redom, reprezentacionalnih, ekspresivnih i formalnih svojstava. Nalaženje grešaka kod ovih prostih definicija nije teško. Na primer, posedovanje reprezentacionalnih, ekspresivnih ili formalnih svojstava ne predstavlja dovoljan uslov, jer, očigledno, uputstva za upotrebu jesu reprezentacije, ali uglavnom ne i umetnička dela, ljudska lica i gestikulacije imaju ekspresivna svojstva, a nisu umetnička dela, a i prirodni objekti i artefakti proizvedeni samo za kućne, utilitarne svrhe imaju formalna svojstva, ali nisu umetnička dela.

Ipak, iakoća sa kojom odbijamo ove koncepcije služi nam kao podsetnik na činjenicu da su klasične definicije umetnosti značajno manje filozofski samodovoljne ili samostalne nego većina savremenih definicija umetnosti. Svaka klasična definicija u uskom je i komplikovanom odnosu sa ostalim, kompleksno isprepletenim, delovima njenog sistema – epistemologijom, ontologijom, teorijom vrednosti, filozofijom duha, itd. S tim u vezi, veliki filozofi tipično analiziraju ključne teorijske delove njihovih definicija umetnosti na karakteristične i suptilne načine. Zbog ovih razloga, razumevanje takvih definicija nezavisno od sistema ili korpusa čiji su deo je zahtevno, a kratki sažeci nužno su pomalo obmanjujući. U svakom slučaju, treba spomenuti neke reprezentativne primere istorijski uticajnih definicija koje su ponudile neke velike ličnosti u istoriji filozofije.

2.1 Neki primeri

Platon tvrdi u *Državi*, kao i na drugim mestima, da su umetnosti reprezentacionalne ili *mimetičke* (nekad prevedeno i kao „podražavalačke“). Umetnička dela ontološki zavise od običnih fizičkih predmeta, njihove su imitacije, i stoga su inferiornija od njih. Sa druge strane, fizički predmeti ontološki zavise, predstavljaju imi-

tacije i inferiorniji su od onoga što je najstvarnije – nefizičkih, nepromenljivih Ideja. Shvaćena perceptivno, umetnička dela čine samo predstavu predstava Ideja, koje mogu biti shvaćene samo umom. Stoga, umetničko iskustvo ne može proizvesti znanje, niti stvaraoci umetničkih dela to čine iz znanja. Zato što umetnička dela pokreću nestabilni, niži deo duše, umetnost treba biti podređena moralnim stvarnostima, koje su, zajedno sa istinom, metafizički osnovnije i, ukoliko se shvate adekvatno, ljudski značajnije od lepote. Za Platona umetnosti nisu primarna sfera u kojoj lepota deluje. Platonistička koncepcija lepote je ekstremno široka i metafizička: postoji Ideja Lepote, koja se isključivo saznaje neperceptivno, ali je u bližem odnosu sa erotičkim nego sa umetnostima. (Videti Janaway 1998, tekst na Stanfordovoj enciklopediji o Platonovoj estetici i tekst o Platonovom razumevanju retorike i pesništva na Stanfordovoj enciklopediji filozofije).

Kant pruža definiciju umetnosti i lepe umetnosti; ova druga (koju Kant naziva umetnošću genija) „jeste takav način predstavljanja koji je sam za sebe svrhovit, i koji, mada je bez svrhe, ipak unapređuje kulturu duševnih moći radi društvenog opštenja“ (Kant, *Kritika moći suđenja*, odeljci 44 i 46). Kada se potpuno razloži, ova definicija ima reprezentacionalističke, formalističke i ekspresivističke elemente, a podjednako se fokusira i na kreativnu aktivnost umetničkog genija (koji, prema Kantu, poseduje „urođenu duševnu sposobnost pomoću koje priroda propisuje umetnosti pravilo“) i na umetnička dela stvorena takvom aktivnošću. Iz arhitektonskih razloga, Kantova estetika nije fokusirana na umetnost. Umetnost se kod Kanta javlja unutar šire tematike o estetskim sudovima, koja uključuje sudove o lepom, sudove o uzvišenom, ali i teleološke sudove o prirodnim organizmima, kao i o samoj prirodi. Tako je Kantova definicija umetnosti relativno mali deo njegove teorije o estetskim sudovima. Takođe, Kantova teorija o estetskim sudovima i sama je smeštena unutar izuzetno ambiciozne teorijske strukture koja, kao što je poznato, pokušava da objasni i razradi međusobnu povezanost između naučnog znanja, moralnosti i religijske vere.

Hegelov pojam umetnosti uključuje njegov pogled na lepotu; on definiše lepotu kao čulni/perceptivni prikaz ili izraz apsolutne istine. Najbolja umetnička dela čulnim/perceptivnim putem prenose najdublju metafizičku istinu. Najdublja metafizička istina je, prema Hegelu, to da je univerzum konkretna realizacija onog što je pojmovno, odnosno racionalno. Drugim rečima, ono što je pojmovno ili racionalno je stvarno, ali ujedno i neizbežna sila koja oživljava i pokreće samosvesno razvijajući univerzum. Univerzum je konkretna realizacija onog što je pojmovno ili racionalno, a racionalno ili pojmovno superiorno je u odnosu na čulno. Dakle, kako su samo duh i njegovi proizvodi sposobni za istinu, umetnička lepota je metafizički superiorna u odnosu na prirodnu lepotu (Hegel, *Estetika*, str. 3–4). Centralna i definišuća odlika lepih umetničkih dela je da, kroz medijum čulnosti, svako od njih predstavlja osnovne vrednosti civilizacije u kojoj nastaju.^[1] Umetnost, dakle, kao kulturni izraz, deluje u istoj sferi kao i religija i filozofija, a takođe izražava i isti sadržaj. Ali umetnost „otkriva svesti najdublje interese čovečanstva“ na drugačiji način no što to čine religija i filozofija, jer samo umetnost od njih triju dela čulnim sredstvima. Tako, uzevši superiornost pojmovnog u odnosu na nepojmovno, kao i činjenicu da je medijum umetnosti za izražavanje/predstavljanje najdubljih vrednosti kulture čulan, odnosno

perceptivan, medijum umetnosti je ograničen i inferioran u odnosu na medijum koji religija koristi da izrazi isti sadržaj, tj. mentalne slike. Zauzvrat, i umetnost i religija su, u ovom smislu, inferiorne u odnosu na filozofiju, koja upotrebljava medijum pojma da predstavi svoj sadržaj. Umetnost inicijalno preovladava, u svakoj civilizaciji, kao vrhovni način kulturnog izražavanja, a zatim to, redom, čine religija i filozofija. Slično tome, zato što širi „logički“ odnosi između umetnosti, religije i filozofije determinišu stvarnu strukturu umetnosti, religije i filozofije, a i zato što se ideje kulture o tome šta je suštinski vredno razvijaju iz čulnih u nečulne koncepcije, istorija je podeljena u periode koji oslikavaju teleološki razvoj od čulnih ka nečulnim koncepcijama. Umetnost uopšte se, takođe, razvija u skladu sa istorijskim razvitkom nečulnih ili pojmovnih koncepcija iz čulnih koncepcija, a pojedinačno se svaki umetnički rod istorijski razvija na isti način. (Hegel, *Estetika*; Wicks 1993, videti i tekstove o Hegelu i Hegelovoj estetici na Stanfordovoj enciklopediji filozofije).

Za tretmane koje imaju druge uticajne definicije umetnosti, neodvojive od složenih filozofskih sistema ili korpusa u kojima se javljaju, pogledajte, na primer, tekstove o nemačkoj estetici 18. veka, Arturu Šopenhaueru, Fridrihu Niče u i Djuijevoj estetici na Stanfordovoj enciklopediji filozofije.

3. Skepticizam u vezi sa definicijama umetnosti

Skeptične sumnje u vezi sa mogućnošću i vrednošću definicije umetnosti imale su važnu ulogu u estetičkom diskursu od pedesetih godina prošlog veka, a iako je njihov uticaj nešto oslabio, i dalje postoji nelagodnost oko projekta definisanja. (Videti odeljak 4 ispod, kao i Kivy 1997, Brand 2000, i Walton 2007).

3.1. Skepticizam inspirisan stavovima o pojmovima, istoriji, marksizmu i feminizmu

Uobičajena porodica argumenata, inspirisana čuvenim Vitgenštajnovim stavovima o igrama (Wittgenstein 1953), tvrdi da su fenomeni umetnosti, po svojoj prirodi, previše raznovrsni da bi dopustili unifikaciju kakvoj teži zadovoljavajuća definicija, odnosno da bi definicija umetnosti, ukoliko ona može postojati, gušila umetničku kreativnost. Jedan izraz ovog impulsa je Vajcov argument o otvorenom pojmu: svaki pojam otvoren je ukoliko se može zamisliti slučaj koji bi od nas zahtevao da načinimo nekakvu odluku kojom bismo proširili upotrebu pojma ili da zatvorimo pojam i pronađemo novi koji bi obuhvatio taj slučaj; nijedan otvoreni pojam se ne može definisati, a postoje slučajevi koji zahtevaju odluku da se pojam umetnosti proširi ili zatvori. Dakle, umetnost se ne može definisati (Weitz 1956). Protiv ovog shvatanja tvrdi se da promena u opštem smislu ne isključuje očuvanje identiteta na duže staze, kao i da odluke o proširenju pojma mogu biti smislene, a ne hirovite, te da ništa ne sprečava definiciju umetnosti da uključi zahtev za novitetom.

Druga vrsta argumenta, manje uobičajena danas nego u doba vrhunca određenog tipa ekstremnog vitgenštajnzima, smatra da su pojmovi od kojih je većina

definicija umetnosti sačinjena (ekspresivnost, forma) ugrađeni u opšte filozofske teorije koje uključuju tradicionalnu metafiziku i epistemologiju. Ali s obzirom na to da su tradicionalna metafizika i epistemologija pravi primeri jezika koji praznuje na pojmovnoj zbrci, definicije umetnosti dele pojmovne zbunjenosti tradicionalne filozofije (Tilghman 1984).

Treća vrsta argumenta, koja je istorijski doživela više izmena od prve, potiče od uticajne studije istraživanja istoričara filozofije, Pola Kristelera, u kojoj je tvrdio da moderni sistem pet glavnih umetnosti (slikarstvo, vajarstvo, arhitektura, poezija i muzika) koji leži u osnovi celokupne moderne estetike... zapravo je relativno novijeg porekla i nije poprimao definitivni oblik pre osamnaestog veka, iako je sadržao dosta sastavnih delova koji potiču iz klasične, srednjovekovne i renesansne misli (Kristeller, 1951). S obzirom na to da je taj spisak pet umetnosti donekle proizvoljan, kao i da one ne dele nijednu zajedničku odliku, već su, u najboljem slučaju, ujedinjene uz pomoć svega nekoliko preklapajućih karakteristika, a i budući da se broj umetničkih rodova uvećao od osamnaestog veka do danas, može se smatrati da Kristelerov rad sugerise da se naš pojam umetnosti razlikuje od onog iz osamnaestog veka. Zapravo je istorijska činjenica da jednostavno ne postoji stabilan *definiendum* koji bi definicija umetnost obuhvatila.

Četvrta vrsta argumenta nalaže da je definiciju umetnosti koja iznosi pojedinačno neophodne i zajednički nužne uslove čijim ispunjenjem bi jedna stvar postala umetničko delo, verovatno moguće otkriti samo ukoliko kognitivna nauka učini uverljivim misao da ljudi kategorišu stvari uz pomoć nužnih i dovoljnih uslova. Međutim, argument se nastavlja, kognitivna nauka zapravo podržava stanovište da se u strukturi pojmova ogleda način na koji ljudi karakterišu stvari – što znači, s obzirom na njihovu sličnost sa prototipima (ili uzorima), a ne preko nužnih i dovoljnih uslova. Tako je potraga za definicijom umetnosti koja iznosi pojedinačno nužne i zajednički dovoljne uslove na pogrešnom tragu i verovatno neće dovesti do uspeha (Dean 2003). Protiv ovog gledišta se naglašava da psihološke teorije pojmova poput teorije prototipa i njoj sličnih teorija u najboljem slučaju mogu pružiti objašnjenje toga kako ljudi *zapravo* klasifikuju stvari, ali ne i objašnjenje *ispravnih* klasifikacija vanpsiholoških fenomena, kao i da su, čak iako su relevantne, teorija prototipa i druge psihološke teorije pojmova trenutno isuviše kontroverzne da bi se iz njih izvukli suštinski filozofski zaključci (Rey 1983; Adaijan 2005).

Peti argument protiv definisanja umetnosti, uz normativni dodatak koji je psihologistički umesto društveno-političkog, u činjenici da ne postoji filozofski konsenzus u vezi sa definicijom umetnosti vidi razlog za verovanje da ne postoji ujedinjujući pojam umetnosti. Uostalom, pojmove umetnosti, kao i sve pojmove, trebalo bi koristiti za svrhe kojima najbolje služe. Ali ne služe svi pojmovi umetnosti svim svrhama podjednako dobro. Dakle, ne bi trebalo sve pojmove umetnosti koristiti za iste svrhe. Umetnost treba definisati samo ako postoji ujedinjujući pojam umetnosti koji služi svim raznim svrhama umetnosti – istorijskim, konvencionalnim, estetskim, uživalačkim, komunikativnim, i tako dalje. Stoga, pošto ne postoji upotreba pojma umetnosti koja je nezavisna od svrhe, umetnost ne treba definisati (Mag Uidhir i Magnus 2011; cf. Meskin 2008). U odgovoru na ovaj argument naglašava se

da je nekakvo objašnjenje toga šta razne pojmove umetnosti čini upravo pojmovima umetnosti i dalje neophodno; ovo ostavlja mogućnost nekakvog stepena ujedinjenja iza prividne višestrukosti. Činjenica (ako to jeste) da se različiti pojmovi umetnosti upotrebljavaju za različite svrhe ne implicira po sebi da ti pojmovi nisu povezani na uređene, donekle sistematične načine. Odnos između (na primer) istorijskog pojma umetnosti i uživalačkog pojma umetnosti nije slučajan i nesistematičan, kao odnos grada kao naseljenog mesta i grada kao padavine*, već je nešto poput odnosa između Sokratovog zdravlja i zdravlja Sokratove ishrane. Drugim rečima, nije očigledno da postoji jedna proizvoljna gomila ili disjunkcija pojmova umetnosti koja sačinjava jednu nesistematičnu mešavinu. Možda i postoji jedan pojam umetnosti sa različitim aspektima koji se međusobno preklapaju na uređen način, ili u suprotnom imamo višestrukost pojmova koji sačinjavaju jedinstvo jer je jedan u jezgri dok drugi asimetrično zavise od njega (Ovo poslednje je primer homonimije koja zavisi od jezgra; videti odeljak o Aristotelu, deo o esencijalizmu i homonimiji na Stanfordovoj enciklopediji filozofije). Višestrukost sama po sebi ne povlači pluralizam.

Šesta, opštemarksistička vrsta prigovora odbija projekat definisanja umetnosti kao neosvešćen (i nejasan) izraz štetne ideologije. Prema ovom shvatanju, potraga za definicijom umetnosti pretpostavlja, pogrešno, da je pojam estetskog kredibilan. Ali, pošto pojam estetskog nužno u sebi sadrži podjednako prazan pojam nezainteresovanosti, njegova upotreba osnažuje iluziju da ono što je najstvarnije kod predmeta može i treba biti shvaćeno ili mišljeno bez obaziranja na društvene i ekonomske uslove njihove proizvodnje. Sledstveno tome, definicije umetnosti veštački dodeljuju ontološko dostojanstvo i poštovanje društvenim fenomenima koji zapravo verovatno pozivaju na rigoroznu društvenu kritiku i promene. Njihova prava funkcija je ideološka, a ne filozofska (Eagleton, 1990).

Kao sedmu vrstu imamo članove kompleksa skeptički začinjjenih argumenata iz feminističke filozofije umetnosti, koji počinju sa premisama da su umetnost, kao i njoj bliski pojmovi i prakse, sistematski bivali iskrivljeni polom ili rodnom. Takve premise podržane su od strane raznih razmatranja: a) Umetničkim delima koja zapadni umetnički kanon prepoznaje kao kvalitetna dominiraju perspektive i stereotipi usredsređeni na muškarce, a i gotovo svi umetnici koje kanon prepoznaje kao vredne su muškarci – što nije iznenađujuće, s obzirom na ekonomske, društvene i institucionalne prepreke koje su branile ženama da uopšte stvaraju umetnost. Štaviše, pojam genija istorijski se razvijao tako da je isključivao žene umetnice (Battersby, 1989, Korsmeyer 2004); b) Fokus lepih umetnosti na čisto estetsku, neutilitarnu vrednost doveo je do toga da se predmeti od značajnog estetskog interesa koje su pravile i koristile žene za kućne, praktične svrhe marginalizuju kao puka „zanatska veština“. Štaviše, zato što su svi estetski sudovi dati u nekom okviru i posebni, ne može postojati nešto kao bezinteresni ukus. Ukoliko ne postoji nešto kao bezinteresni ukus, teško je videti kako bi univerzalni standardi estetske izvrsnosti mogli postojati. Nepostojanje univerzalnih standarda estetske izvrsnosti podriva ideju nekog umetničkog kanona (a sa time i projekat definisanja umetnosti). Onda, istorijski ustanovljena umetnost, uz njoj bliske prakse i pojmove, reflektuje stanovišta i prakse koje pretpostavljaju i održavaju podređenost žena. Podaci koje bi definicije umetnosti trebalo

da objasne su pristrasni, korumpirani i nepotpuni. Posledica toga je da su savremene definicije umetnosti, inkorporirajući ili pretpostavljajući (kao što i čine) okvir koji uključuje istoriju sistematski pristrasnih, hijerarhijskih, fragmentarnih i pogrešnih razumevanja umetnosti i njoj bliskih fenomena i pojmova, možda i toliko androcentrične da su neodržive. Neki teoretičari su sugerisali da različiti rodovi imaju sistematski posebne umetničke stilove, metode ili načine uvažavanja i vrednovanja umetnosti. Ako je tako, onda su odvojeni kanon i ginocentrične definicije umetnosti naznačene (Battersby 1989, Frueh 1991). U svakom slučaju, u svetlu ovih činjenica, projekat definisanja umetnosti na bilo koji način nalik tradicionalnom treba posmatrati sa sumnjom (Brand, 2000).

Osma vrsta skeptičnih argumenata zaključuje da, dokle god gotovo sve savremene definicije u prvi plan postavljaju prirodu *umetničkih dela*, a ne pojedinačnih *umetnosti* kojima (većina? sva?) umetnička dela pripadaju, one su filozofski neproduktivne (Lopes, 2014).^[2] Osnove ovog zaključka tiču se neslaganja između standardnih definicija oko umetničkog statusa entiteta čiji je status nejasan iz teoretskih razloga – npr. stvari poput običnih stalaka za flaše (Dišanov *Stalak za flaše*) i tišine (4'33" Džona Kejdža). Ukoliko su ovi teški slučajevi umetnička dela, šta ih to njima čini, budući da im nedostaju bilo koja tradicionalna svojstva umetničkih dela? Da li su oni, u najboljem slučaju, granični slučajevi? Sa druge strane, ukoliko nisu umetnička dela, zbog čega ih je generacija stručnjaka – istoričara umetnosti, kritičara i kolekcionara – tako klasifikovala? I kome drugom se treba obratiti kako bismo odredili pravu prirodu umetnosti? (Tvrdi se da postoji premalo ili možda nijedno empirijsko istraživanje umetnosti kao takve, iako postoji gomila empirijskih istraživanja pojedinačnih umetnosti.) Ovakve prepirke neizbežno se završavaju u pat poziciji, zato što a) standardne definicije umetnosti fokusirane na umetnička dela zastupaju različite kriterijume izbora teorije, a i b) na osnovu kriterijuma koje preferiraju, pozivaju se na nekompatibilne intuicije o statusu takvih, teoretski spornih, slučajeva. Posledica toga je da su neslaganja između standardnih definicija umetnosti koje u prvi plan stavljaju umetnička dela nerešiva. Kako bi se izbegla ova pat pozicija, nalaže se alternativna strategija definisanja koja u prvi plan stavlja umetnosti, a ne pojedinačna umetnička dela (videti odeljak 4.5).

3.2 Neki potomci skepticizma

Filozofi pod uticajem gore navedenih umerenih vitgenštajnovskih zamerki ponudili su shvatanja umetnosti kroz porodične sličnosti koja bi, s obzirom na to se nude kao nedefinicije, moglo biti korisno sada razmotriti. Dve vrste shvatanja kroz porodične sličnosti će biti razmotrene: verzija „sličnosti sa paradigmom“ i klaster verzija.

U slučaju verzije „sličnosti sa paradigmom“, nešto jeste, ili je prepoznatljivo kao umetničko delo, ukoliko na pravi način podseća na određena paradigmatična umetnička dela koja poseduju većinu, ali ne nužno i sve tipične karakteristike umetnosti. (Ova kvalifikacija „može se prepoznati“ namenjena je da učini shvatanje putem porodičnih sličnosti nečim epistemologičnijim od definicije, iako je nejasno da li

se zaista izbegava privrženost temeljnim tvrdnjama o prirodi umetnosti.) Protiv ovog shvatanja: pošto stvari ne liče jedna na drugu *simpliciter*, već samo u barem jednom pogledu ili drugom, ovo shvatanje je ili previše inkluzivno, jer sve liči na nešto drugo barem u nekom pogledu, ili, ako je spektar sličnosti naveden, potpuno nalik definiciji, zato što će onda tako shvaćena sličnost biti ili nužan ili dovoljan uslov da nešto bude umetničko delo. Štaviše, shvatanje putem porodičnih sličnosti dovodi do pitanja o članstvu i jedinstvu unutar klase paradigmatičnih umetničkih dela. Ukoliko ovom shvatanju nedostaje objašnjenje zbog čega bi neki predmeti bili na spisku paradigmatičnih umetničkih dela, a neki ne, ono se čini eksplanatorno oskudnim. Međutim, ako ono uključuje princip koji određuje članstvo na tom spisku, ili ako je stručnost neophodna za konstituisanje tog spiska, onda izgleda da taj princip, odnosno ona svojstva koja stručnjaci odaberu, sprovodi filozofski zadatak.

Klaster verziju shvatanja kroz porodične sličnosti branili su mnogi filozofi (Bond 1975, Dissanayake 1990, Dutton 2006, Gaut 2000). Ovo shvatanje obično pruža spisak svojstava, pri čemu nijedno po sebi nije nužan uslov, ali zajedno predstavljaju dovoljan uslov da nešto bude umetničko delo, uz to i da je barem jedan pravi podskup spiska svojstava takođe dovoljan uslov da nešto bude umetničko delo. Pružani spiskovi se razlikuju, ali i značajno preklapaju. Evo jednog, koji nudi Gaut: (1) posedovati pozitivna estetska svojstva; (2) izražavati emociju; (3) biti intelektualno zahtevno; (4) biti formalno kompleksno i koherentno; (5) posedovati kapacitet da saopšti kompleksna značenja; (6) iskazivati individualnu tačku gledišta; (7) biti originalno; (8) predstavljati artefakt ili performans koji je proizvod visokog stepena veštine; (9) pripadati utvrđenom obliku umetnosti; (10) biti rezultat namere da se stvori umetničko delo (Gaut 2000). Klaster shvatanje kritikovano je na nekoliko nivoa. Prvo, s obzirom na svoju logičku strukturu, ono je zapravo ekvivalentno dugoj i komplikovanoj, ali konačnoj disjunkciji, zbog čega je teško ne smatrati ga definicijom. (Davies 2006). Drugo, ako je spisak svojstava nepotpun, kao što tvrde neki klaster teoretičari, onda je neophodno nekakvo opravdanje ili princip kako bi se spisak proširio. Treće, uključenje devetog svojstva sa spiska, *pripadati utvrđenom obliku umetnosti*, izgleda da regeneriše (ili izbegava) pitanje definicije, umesto što pruža odgovor na njega. Konačno, vredno je spomenuti da iako klaster teoretičari naglašavaju ono što oni smatraju šarenolikom heterogenošću klase umetničkih dela, skloni su da sa iznenađujućom pravilnošću estetskom prećutno daju poseban, čak ujedinjujući status među svojstvima koje izlažu kao prosto disjunktivna. Jedan klaster teoretičar, na primer, pruža spisak vrlo sličan ovom gore navedenom (koji uključuje reprezentacionalna svojstva, ekspresivnost, kreativnost, ispoljavanje visokog stepena veštine, pripadanje utvrđenom obliku umetnosti), ali izostavlja estetska svojstva na osnovu stava da upravo u kombinaciji stavki sa spiska, spojenih u doživljaju umetničkog dela, leže estetski kvaliteti dela (Dutton 2006). Gaut, čiji je spisak citiran, ipak uključuje estetska svojstva kao posebnu stavku, ali ih tumači vrlo usko; čini se da je razlika između ova dva načina formulisanja klaster shvatanja uglavnom nominalna. A jedan raniji klaster teoretičar definiše umetnička dela kao sve one i samo one stvari koje pripadaju nekom instanciranju umetničkog dela, potom pruža spisak sedam svojstava od kojih su sva namenjena da obuhvate srž toga šta je to biti umetničko delo, iako nijedno od tih svojstava nije ni nužno ni dovoljno, a zatim

tvrdi da posedovanje estetske vrednosti (one iste vrste koju poseduju i planine, zalasci sunca, matematičke teoreme) jeste „ono čemu je umetnost *namenjena*“ (Bond, 1975).

4. Savremene definicije

Definicije umetnosti pokušavaju da objasne dve različite vrste činjenica: umetnost ima značajne, istorijski kontingentne kulturne odlike, ali i transistorijske, pankulturalne karakteristike koje ukazuju na relativno stabilno estetsko jezgro. (Teoretičari koji umetnost vide kao izum Evrope osamnaestog veka će, naravno, ovaj način postavljanja problema smatrati tendencioznim, na temelju toga da entiteti proizvedeni van te kulturalno omeđene institucije nisu deo obima pojma umetnosti, te su irelevantni za projekat definisanja umetnosti (Shiner 2001). To da li je pojam umetnosti dovoljno precizan da opravda ovoliko samopouzdanje oko toga šta je deo njegovog obima ostaje nejasno.) Konvencionalističke definicije prihvataju kontingentne odlike umetnosti kao eksplanatorno fundamentalne i pokušavaju da obuhvate fenomene – revolucionarnu modernu umetnost, tradicionalnu, blisku povezanost umetnosti sa estetskim, mogućnost autonomnih umetničkih tradicija, itd. – u društvenim/istorijskim terminima. Tradicionalne definicije ili definicije sa klasičnim primesama (nekad nazvane i „funkcionalističkim“) preokreću ovaj eksplanatorni niz. Takve definicije sa klasičnim primesama shvataju tradicionalne pojmove poput estetskog (ili bliske pojmove poput formalnog ili ekspresivnog) kao osnovne, te pokušavaju da prikažu fenomene tako što će te pojmove učiniti složenijim – na primer, zastupanjem pojma estetskog koji je dovoljno obuhvatan da uključuje neopažajna svojstva ili pokušajima da integrišu te pojmove (npr. Eldridge, odeljak 4.4 dole).

4.1. Konvencionalističke definicije: institucionalne i istorijske

Konvencionalističke definicije negiraju da je umetnost suštinski povezana sa estetskom, formalnom, ekspresivnom ili bilo kojom drugom vrstom svojstava koju tradicionalne definicije smatraju suštinskom za umetnost. Konvencionalističke definicije bile su pod snažnim uticajem nastanka onih umetničkih dela u dvadesetom veku koja se naizgled drastično razlikuju od svih prethodnih umetničkih proizvoda. Avangardna dela poput „redimejdova“ Marsela Dišana – običnih, neizmenjenih predmeta poput lopata za sneg („Pre slomljene ruke“) i stalaka za flaše – konceptualna dela poput „Sve stvari koje znam ali o kojima u ovom trenutku ne mislim – 1:36 PM; 15. Jun 1969“ Roberta Berija, kao i „4’33”“ Džona Kejdža, za mnoge filozofe nisu posedovala, ili su, čak, nekako i odbacivala, tradicionalna svojstva umetnosti: nameravani estetski interes, artefaktualnost, pa čak i uočljivost. Takođe, konvencionalističke definicije su bile pod snažnim uticajem rada brojnih, istorijski nastrojenih filozofa, koji su sagledali razvoj i uspon modernih ideja o lepim umetnostima, pojedinačnim umetnostima, umetničkim delima, kao i estetskom (Kristeller, Shiner, Carroll, Goehr, Kivy).

Postoje dve varijante konvencionalističke definicije, institucionalna i istorijska. Institucionalistički konvencionalizam, odnosno institucionalizam, kao jedno

sinhronijsko shvatanje, obično tvrdi da je biti umetničko delo isto što i biti artefakt posebne vrste stvoren od strane umetnika sa namerom da bude predstavljen javnosti umetničkog sveta (Dickie 1984). Istorijski konvencionalizam, kao jedno dijahronijsko shvatanje, tvrdi da su umetnička dela nužno u umetničko-istorijskom odnosu sa nekim skupom ranijih umetničkih dela.

4.2. Institucionalističke definicije

Zasnivanje institucionalnih definicija učinio je Artur Danto, nefilozofima poznatiji kao dugogodišnji kritičar umetnosti za časopis *The Nation*. Danto je skovao termin „umetnički svet“, pod čime je mislio na „atmosfera teorije umetnosti“ Dantoova definicija objašnjena je ovako: nešto je umetničko delo ako i samo ako (i) ima predmet (ii) o kome ispoljava nekakav stav ili gledište (ima stil) (iii) sredstvima retoričke elipse (obično metaforičke) koja angažuje publiku da učestvuje i dopuni ono što nedostaje, ali uz to da (iv) delo koje je u pitanju i njegove interpretacije zahtevaju umetničko-istorijski kontekst (Danto, Carroll). Četvrti uslov je ono što definiciju čini institucionalističkom. Ovo shvatanje kritikovano je jer podrazumeva da je umetnička kritika napisana visoko retoričkim stilom i sama umetnost, jer zahteva, a nedostaje mu nezavisan opis toga šta jedan kontekst čini *umetničko-istorijskim*, kao i zbog toga što se ne može primeniti na muziku.

Najistaknutiji i najuticajniji institucionalizam izneo je Džordž Diki. Dikijev institucionalizam vremenom je evoluirao. Prema jednoj ranijoj verziji, umetničko delo je artefakt kome je neko u ime umetničkog sveta dodelio status kandidata za uvažavanje (Dickie 1974). Dikijeva nešto novija verzija sastoji se od skupa međusobno povezanih pet definicija: (1) Umetnik je osoba koja sa razumevanjem učestvuje u procesu stvaranja umetničkog dela. (2) Umetničko delo je artefakt stvoren da bude predstavljen javnosti umetničkog sveta. (3) Javnost je skup osoba čiji su članovi u nekoj meri pripremljeni da razumeju objekat koji im se predstavlja. (4) Umetnički svet je totalitet svih sistema umetničkih svetova. (5) Sistem umetničkog sveta je okvir za predstavljanje umetničkog dela nekog umetnika javnosti umetničkog sveta (Dickie 1984). Obe verzije su bile naširoko kritikovane. Filozofi su prigovarali da se umetnost stvorena izvan bilo koje institucije čini mogućom, iako definicija to ne dozvoljava, uz to da je umetnički svet, kao i bilo koja institucija, sposoban da načini grešku. Takođe se tvrdilo da je očigledna cirkularnost definicije rđava, kao i da joj, s obzirom na međusobno definisanje ključnih pojmova (umetnički svet, sistem umetničkog sveta, umetnik, javnost umetničkog sveta), nedostaje nekakav informativan način pomoću koga bi se sistemi *umetničkih* institucija razlikovali od drugih, strukturno sličnih, društvenih institucija (D. Davies 2004, str. 248–249, primećuje da izgleda da i umetnički svet i „svet trgovine“ spadaju pod takvu definiciju). Diki je u početku tvrdio da svako ko sebe vidi kao člana umetničkog sveta *jeste* član tog umetničkog sveta: ako je ovo istinito, onda, ukoliko ne postoje ograničenja povodom vrste stvari koje umetnički svet može plasirati kao umetnička dela ili kandidate za umetnička dela, bilo koji entitet može biti umetničko delo (iako nisu svi), što se čini isuviše ekspanzivno. Konačno, Matravers je pomogao napravivši razliku iz-

među *snažnog* i *slabog* institucionalizma. Snažan institucionalizam tvrdi da postoji nekakav razlog koji je i uvek razlog zbog koga umetnička institucija proglašava nešto umetničkim delom. Slabi institucionalizam tvrdi da za svako umetničko delo postoji jedan ili drugi razlog zbog koga institucija tvrdi da je reč o umetničkom delu (Matravers 2000). Posebno se u slučaju slabog institucionalizma otvaraju pitanja o jedinstvu umetnosti: ukoliko apsolutno ništa ne ujedinjuje razloge koje umetnički svet pruža za dodeljivanje stvarima statusa umetničkog dela, onda je jedinstvo klase umetničkih dela toliko malo, da iščezava. Konvencionalistička shvatanja, svojim isticanjem heterogenosti umetnosti, dopuštaju ovu implikaciju. Iz perspektive tradicionalnih definicija umetnosti, ovim se potcenjuje njeno suštinsko jedinstvo, makar bilo i nepotpuno, a ostavlja se nerešenim pitanje o tome zašto bi bilo važno brinuti o pitanju umetnosti.

Neke novije verzije institucionalizma udaljavaju se od Dikijeveg prihvatanjem tereta koji je on odbacio – pružanja suštinskog, necirkularnog objašnjenja šta je to biti umetnička institucija ili umetnički svet. Jedna verzija koja pripada Dejvidu Dejevihu to čini unošenjem koncepcije estetskih simboličkih funkcija Nelsona Gudmana. Druga, Abelova, kombinuje Serlovo objašnjenje društvenih institucija sa Gautovom karakterizacijom svojstava koja se tiču stvaranja umetnosti, na čemu gradi i stav o umetničkoj vrednosti.

Dejvisov neoinstitucionalizam tvrdi da stvaranje umetničkog dela zahteva artikulisanje umetničkog stava, koje iziskuje isticanje umetničkih svojstava, što onda dalje zahteva manipulaciju umetničkog medijuma. Gudmanovi „simptomi estetskog“ upotrebljeni su kako bi se pojasnili uslovi pod kojima je praksa stvaranja ujedno i praksa *umetničkog* stvaranja: prema Gudmanu, simbol funkcioniše estetski kada je sintaktički gust, semantički gust, relativno ispunjen i okarakterisan višestrukim i kompleksnim referencama (D. Davies 2004; Goodman 1968; videti tekst o Gudmanovoj estetici na Stanfordovoj enciklopediji filozofije). Manipulisanje umetničkog medijuma je pak moguće samo ukoliko umetnik svesno dela s obzirom na zajednička shvatanja otelotvorena u praksama zajednice recipijenata. Priroda umetnosti tako je institucionalna u širem smislu (ili, možda je bolje, društveno-kulturna). Kritički gledano, Dejvisov neoinstitucionalizam može se dovesti u pitanje na temelju toga da ukoliko su svi likovni simboli sintaktički gusti, semantički gusti, relativno ispunjeni i često ilustruju svojstva koja predstavljaju, onda je svaka obojena slika, uključujući one iz kataloga industrijskih proizvoda, takođe umetničko delo (Abell 2012).

Abelova institucionalna definicija prilagođava Serlovo shvatanje društvenih vrsta: ono što za jednu društvenu vrstu, F, predstavlja biti F jeste da se kolektivno veruje da je ona F (Abell 2012; Searle 1995, 2010; videti tekst o društvenim institucijama na Stanfordovoj enciklopediji filozofije). Preciznije, prema Abelu, tip jedne institucije određen je procenjenom funkcijom ili funkcijama za koje se, u trenutku nastanka, verovalo da ona promovise. Procenjene funkcije za koje kolektivno verovanje smatra da jednu instituciju čini umetničkom institucijom su one koje Gaut navodi u svojem klaster shvatanju (videti odeljak 3.1 gore). Odnosno, nešto je umetnička institucija ako i samo ako je institucija koja svoju egzistenciju duguje percepciji da ona obavlja određene funkcije, koje su ujedno i značajan podskup sledećeg

skupa: promovisanje pozitivnih estetskih kvaliteta; promovisanje izražavanja emocije; omogućavanje postavljanja intelektualnih izazova, kao i ostatak Gautove liste. Uključivanjem Gautove liste dobija se konačna definicija: nešto je umetničko delo ako i samo ako je ono proizvod umetničke institucije (upravo definisane) i direktno utiče na efektivnost sa kojom ta institucija obavlja percipirane funkcije kojima duguje svoje postojanje. Jedna moguća briga je pitanje da li je Serlovo shvatanje institucija doraslo zadatku koji mu je namenjen. Neke institucionalne društvene vrste imaju ovu osobinu: moguće je da nešto ne bude instanca jedne vrste čak iako postoji kolektivno slaganje da je ono instanca te vrste. Pretpostavimo da neko pravi veliku koktel žurku na koju su pozvani svi u Parizu i da se stvari toliko izmaknu kontroli da bude više žrtava nego tokom Bitke kod Austerlica. Čak i ako bi svi mislili da je taj događaj bio koktel žurka, moguće je (nasuprot Serlu) da ne bi bili u pravu: to je mogao biti rat ili bitka. Nije jasno zašto umetnost ne bi bila ovakve prirode. Ukoliko jeste, onda činjenica da se kolektivno veruje da je neka institucija umetnička institucija nije dovoljna da bi je učinila takvom (Khalidi 2013; videti i tekst o društvenim institucijama na Stanfordovoj enciklopediji filozofije).^[3] Druga briga: ukoliko neuspeh da se istakne koji su podskupovi, sačinjeni od deset klaster svojstava, dovoljni da se nešto učini umetničkim delom značajno remeti Gautovo klaster shvatanje, onda neuspeh da se naglasi koji su podskupovi sačinjeni od deset Gautovih svojstava dovoljni da nešto učine umetničkom institucijom značajno remeti Abelov institucionalizam.

4.3. Istorijske definicije

Istorijske definicije tvrde da ono što karakteriše umetnička dela jeste to što stoje u nekom određenom umetničko-istorijskom odnosu sa nekim određenim ranijim umetničkim delima i odriču se svake privrženosti transistorijskom pojmu umetnosti ili „umetničkog“. Postoji nekoliko varijanti istorijskih definicija. Sve one jesu ili liče na induktivne definicije: one tvrde da određeni entiteti bezuslovno pripadaju klasi umetničkih dela, dok drugi to ostvaruju stajanjem u odgovarajućem odnosu prema njima. Prema najpoznatijoj verziji, Levinsonovoj intencionalno-istorijskoj definiciji, umetničko delo je stvar koja je bila ozbiljno namenjena za sagledavanje na bilo koji način na koji su već postojeća ili prethodna umetnička dela bila ili jesu ispravno sagledana (Levinson 1990). Druga verzija, istorijski narativizam, javlja se u više varijanti. Prema jednoj od njih, dovoljan, ali ne i nužan uslov za priznavanje kandidata za umetničko delo jeste konstrukcija istinitog istorijskog narativa prema kome je kandidat bio stvoren od strane umetnika u umetničkom kontekstu sa prepoznatom i živom umetničkom motivacijom, a kao rezultat takvog stvaranja, kandidat podseća na barem jedno priznato umetničko delo (Carroll 1993). Prema drugoj, ambicioznijoj i preterano nominalističkoj verziji istorijskog narativizma, nešto je umetničko delo ako i samo ako (1) postoje interni istorijski odnosi između njega i već ustanovljenih umetničkih dela; (2) ovi odnosi ispravno su identifikovani u sklopu nekog narativa; (3) taj narativ je prihvaćen od strane relevantnih stručnjaka. Stručnjaci ne *detektuju* da određeni entiteti jesu umetnička dela; nasuprot tome, činjenica da stručnjaci ističu da su određena svojstva značajna u pojedinačnim slučajevima konstitutivna je za umetnost (Stock 2003).

Sličnost između ovih shvatanja i institucionalizma je očigledna, a pružane kritike paralelne su sa kritikama institucionalizma. Prvo, izgleda da istorijskim definicijama treba, ali nedostaje bilo kakva informativna karakterizacija umetničkih tradicija (umetničkih funkcija, umetničkih konteksta, itd.), a sa time i bilo kakav način informativnog razlikovanja istih (shodno tome i umetničkih funkcija, umetničkih prethodnika) od *neumetničkih* tradicija (neumetničkih funkcija, neumetničkih prethodnika). Korelativno/U vezi sa tim, izgleda da nezapadna umetnost ili strana, autonomna umetnost bilo kakve vrste predstavlja problem za istorijska shvatanja: bilo koje autonomne umetničke tradicije ili autonomna umetnička dela – zemaljska, vanzemaljska ili prosto moguća – koja su, usled toga, izolovana od naše umetničke tradicije, ili su po definiciji isključena, što bi bilo *reductio*, ili su uključena, što dopušta postojanje nadistorijskog pojma umetnosti. Takođe, moguće je da postoje entiteti koji iz sporednih razloga nisu ispravno identifikovani u sklopu istorijskih narativa, iako je činjenica da stoje u odnosu prema ustanovljenim umetničkim delima, koji ih čini ispravno *opisivim* unutar narativa odgovarajuće vrste. Iz istorijskih definicija proizilazi da takvi entiteti nisu umetnička dela, ali deluje da bi bilo jednako uverljivo tvrditi da oni jesu umetnička dela koja kao takva nisu identifikovana. Drugo, istorijske definicije takođe zahtevaju, ali ne pružaju zadovoljavajuće, informativno shvatanje bazičnih slučajeva – prvih umetničkih dela, proto-umetničkih dela u slučaju intencionalno-istorijskih definicija, a prvih ili centralnih umetničkih rodova u slučaju istorijskog funkcionalizma. Treće, izgleda da se nominalističke istorijske suočavaju sa dilemom iz *Eutifrona*. Takve definicije ili uključuju ili ne uključuju supstantivne karakterizacije toga šta znači biti stručnjak. Ako, sa jedne strane, ne uključuju nikakve karakterizacije toga šta znači biti stručnjak, a time i nikakvo objašnjenje zašto lista stručnjaka sadrži one ljude koje sadrži, onda te definicije impliciraju da je ono što stvari čini umetničkim delima neobjašnjivo. Sa druge strane, ako se pretpostavi da takve definicije pružaju supstantivno shvatanje toga šta znači biti stručnjak, tako da biti ekspert znači posedovanje nekakve sposobnosti koju ne poseduju neeksperti (ukus, recimo) na temelju koje su u stanju da razaznaju istorijske povezanosti između ustanovljenih umetničkih dela i kandidata za umetnički status. Onda je tvrdnja definicije da je ona na neki zanimljivi način *istorijska* zapravo upitna, jer se status umetnosti zasniva na funkciji neke sposobnosti koja dopušta stručnjacima da raspoznaju svojstva koja nešto čine umetnošću.

Branioci istorijskih definicija imaju odgovore. Prvo, vezano za autonomne umetničke tradicije, može se tvrditi da bi sve što bismo prepoznali kao *umetničku* tradiciju ili *umetničku* praksu ispoljavalo brigu o estetskom, jer je briga o estetskom bila i ostala centralna već hiljadama godina u umetničkoj tradiciji Zapada. Dakle, istorijska je, a ne pojmovna istina da će bilo šta što prepoznamo kao umetničku praksu centralno uključivati estetsko; briga o estetskom prosto oduvek dominira našom umetničkom tradicijom (Levinson 2002). Ideja je da *ukoliko je razlog zbog koga uzimamo da nešto pripada Φ -tradiciji podrazumeva brigu o Ψ to da se naša Φ -tradicija fokusirala na brigu o Ψ od samog početka, onda nije suštinsko za Φ -tradicije da imaju brigu o Ψ , a Φ je čisto istorijski pojam*. Ali ovaj princip povlači, neubedljivo, da je svaki pojam čisto istorijski. Pretpostavimo da smo otkrili novu civilizaciju čiji

bi stanovnici mogli da sa velikom preciznošću predvide kako fizički svet funkcioniše, na osnovu značajnog korpusa empirijski stečenog znanja koje su akumulirali vekovima. Razlog zbog koga bismo njima pripisali *naučnu* tradiciju mogao bi biti taj što se naša sopstvena naučna tradicija od svog početka fokusirala na objašnjavanje stvari. Čini se da ne sledi da je nauka čisto istorijski pojam bez suštinske povezanosti sa ciljevima objašnjavanja. (Drugi teoretičari tvrde da je istorijski nužno da umetnost počinje sa estetskim, ali negiraju da je u prirodi umetnosti da bude definisana na osnovu njenog istorijskog toka [Davies 1997].) Drugo, što se tiče prvih umetničkih dela ili centralnih umetničkih rodova ili funkcija, neki teoretičari tvrde da shvatanje istih isključivo može imati oblik nabiranja. Steker prihvata takav pristup: on kaže da je shvatanje toga šta nešto čini centralnim umetničkim rodom u nekom trenutku institucionalno u svojoj srži, a da bi centralni umetnički rodovi mogli samo biti navedeni (Stecker 1997 and 2005). Otvoreno je pitanje da li bi premeštanje tog navođenja na neki drugi, dublji nivo u sklopu definicije učinilo definiciju dovoljno informativnom. Treće, kada je reč o *eutifronovskoj* dilemi, može se tvrditi da kategorijalno razlikovanje umetničkih dela i „pukih realnih stvari“ (Danto 1981) objašnjava i razlikovanje stručnjaka i nestručnjaka. Tvrdi se da su stručnjaci sposobni da stvaraju nove kategorije umetnosti. Kada nastaju, nove kategorije donose sa sobom nove univerzume diskursa. Zauzvrat, novi univerzumi diskursa čine dostupnim odgovore koji inače ne bi bili dostupni. Dakle, prema ovom shvatanju, tačno je i da je sama reč stručnjaka dovoljna da pretvori puke realne stvari u umetnička dela, i da se dodeljivanje statusa umetnosti od strane stručnjaka zasniva na razlozima (McFee 2011).

4.4. Tradicionalne (uglavnom estetičke) definicije

Tradicionalne definicije smatraju da neke (nameravane) funkcije definišu umetnička dela. Ovde će se razmatrati samo estetske definicije, koje umetnost suštinski povezuju sa estetskim – estetskim sudovima, iskustvom ili svojstvima. Različite estetičke definicije uključuju različita estetska svojstva i sudove. Videti tekst o estetskom suđenju na Stanfordovoj enciklopediji filozofije.

Kao što je gore navedeno, neki filozofi se čvrsto oslanjaju na razliku između estetskih svojstva i umetničkih svojstava, uzimajući da su prva perceptivno upadljivi kvaliteti koji se direktno mogu uočiti u delima, bez poznavanja njihovog porekla i svrhe, a da su druga relациона svojstva koja dela poseduju na osnovu njihovih odnosa sa istorijom umetnosti, umetničkim žanrovima, itd. Moguće je, takođe, držati se manje restriktivnog gledišta estetskih svojstava, po kojem estetska svojstva ne moraju da budu i perceptivna; u okviru ovog šireg gledišta nepotrebno je negirati ono što je besmisleno negirati, a to je da apstrakcije poput matematičkih entiteta i naučnih zakona poseduju estetska svojstva.

Definicija Monroa Birdzlija tvrdi da je umetničko delo „ili aranžman uslova namenjen da bude u stanju da pruža iskustvo sa izraženim estetskim karakterom, ili (eventualno) aranžman koji pripada klasi ili tipu aranžmana koji je obično namenjen da ima ovaj kapacitet“ (Beardsley 1982, 299). (Za više informacija o Birdzlijevoj estetici, videti tekst o tome na Stanfordovoj enciklopediji filozofije). Birdzlijeva

konceptcija estetskog iskustva je djuijevska: estetska iskustva su iskustva koja su kompletna, zaokružena, intenzivna iskustva načina na koji nam se stvari predstavljaju, a ujedno su i iskustva koja zavise od doživljenih stvari (videti tekst o Djuijevoj estetici na Stanfordovoj enciklopediji filozofije). Zengvilova estetička definicija umetnosti nalaže da je nešto umetničko delo ako i samo ako je neko imao uvid u to da su izvesna estetska svojstva determinisana određenim neestetskim svojstvima, pa je, iz tog razloga, predmet sa namerom bio obdaren estetskim svojstvima na osnovu neestetskih svojstava, kako je predviđeno uvidom (Zengvil 1995a,b). Za Zengvila, estetska svojstva su ona suđenja koja su rezultat „presudnih estetskih suđenja“ (suđenja o lepom i ružnom) i „supstantivnih estetskih suđenja“ (na primer, o prefinjenosti, eleganciji, delikatnosti, itd.). Ovi drugi su načini na koji je nešto lepo ili ružno; estetski su na osnovu posebne, bliske veze sa presudnim suđenjima, koji su subjektivno opšti. Druge estetičke definicije uključuju različita shvatanja estetskog. Eldridžova estetička definicija tvrdi da je zadovoljavajuća međusobna prikladnost oblika i sadržaja estetski kvalitet čije je posedovanje nužno i dovoljno da bi jedna stvar bila umetnost (Eldridge 1985). Ili bi neko mogao definisati estetska svojstva kao ona koja imaju vrednosnu komponentu, čija percepcija uključuje percepciju određenih osnovnih formalnih svojstava, kao što su oblik i boja (De Clercq 2002) i na osnovu toga konstruisati estetičku definiciju.

Gledišta koja kombinuju odlike institucionalističkih i estetičkih definicija takođe postoje. Ajzminger, na primer, gradi definiciju na temelju shvatanja o uvažavanju, prema kome uvažavati da je predmet *F* znači smatrati da je iskustvo te stvari kao *F* vredno po sebi, kao na temelju shvatanja o estetskoj komunikaciji (a promovisati tu komunikaciju je funkcija umetničkog sveta) (Iseminger 2004).

Estetičke definicije su kritikovane i kao preuske i kao preširoke. Tvrdi se da su preuske jer ne mogu da pokriju uticajna moderna dela poput Dišanovih „redimejdova“ i konceptualnih dela poput „Sve stvari koje znam ali o kojima u ovom trenutku ne mislim – 1:36 PM; 15. Jun 1969“ Roberta Berija, kojima izgleda da nedostaju estetska svojstva. (Poznato je da je Dišan tvrdio da je njegov pisoar, „Fontana“, izabran baš zbog nedostatka estetskih odlika.) Tvrdi se da su estetičke definicije preširoke zbog toga što su lepo dizajnirani automobili, uredno uređeni travnjaci i proizvodi komercijalnog dizajna često stvoreni sa namerom da budu objekti estetskog uvažavanja, ali nisu umetnička dela. S tim u vezi, tvrdi se i da estetička gledišta imaju problema da objasne lošu umetnost (videti Dickie 2001; Davies 2006, str. 37). Konačno, radikalnije sumnje o estetičkim definicijama fokusiraju se na razumljivost i korisnost estetskog. Birdzlijevo gledište, na primer, kritikovano je od strane Dikija, koji je takođe ponudio uticajne kritike ideje estetskog stava (Dickie 1965, Cohen 1973, Kivy 1975).

Mnogi su odgovori pruženi na ove kritike. Prvo, može se pružiti manje restriktivna konceptcija gore spomenutih estetskih svojstava po kojoj ta svojstva mogu biti bazirana na neperceptivnim formalnim svojstvima. Prema ovom gledištu, konceptualna dela bi posedovala estetska svojstva na isti način na koji se često tvrdi da ih matematički entiteti poseduju (Shelley 2003, Carroll 2004). Drugo, može se napraviti razlika između vremenski osetljivih svojstava, čiji standardni uslovi posmatranja uključuju

suštinsku referencu na vremensku lokaciju posmatrača, kao i svojstava koja nisu osetljiva na vreme, koja takvu referencu nemaju. Estetska svojstva višeg reda, poput drame, humora i ironije, koja sačinjavaju značajan deo privlačnosti Dišanovih i Kejdžovih dela, bila bi, prema ovom gledištu, izvedena iz vremenski osetljivih svojstava (Zemach 1997). Treće, moglo bi se tvrditi da je ono što ima estetska svojstva *kreativni* čin prezentovanja u jednom novom kontekstu, odnosno umetničkom svetu, nečega što se, u određenom relevantnom smislu, smatra nepoznatim. Ili, četvrto (ovo je Zengvilova strategija „drugog reda“), moglo bi se tvrditi da delima poput „redimejdova“ nedostaju estetske funkcije, ali ona parazitiraju na delima koja imaju estetske funkcije, jer su namenjena da budu razmatrana u kontekstu dela koja imaju estetske funkcije, pa time konstituišu marginalne granične slučajeve umetnosti koji ne zaslužuju teoretski primat koji im se često pridaje. Konačno, može se poreći da su „redimejdovi“ ikad bili umetnička dela (Beardsley 1982).

Što se tiče prevelike inkluzivnosti estetičkih definicija, može se napraviti razlika između primarnih i sekundarnih funkcija, ili bi se moglo tvrditi da su neki automobili, travnjaci i proizvodi industrijskog dizajna na granici umetnosti i neumetnosti, pa ne predstavljaju jasne i presudne protivprimere.

Ili, ukoliko tvrdnja da estetičke teorije ne uspevaju da objasne lošu umetnost zavisi od pretpostavke da neka dela nemaju apsolutno *nikakvu* estetsku vrednost, nasuprot nekakvom iznosu različitom od nule, koliko god on bio beskonačno mali, moglo bi se otvoriti pitanje o tome šta opravdava tu pretpostavku.

4.5. Hibridne (disjunktivne) definicije

Hibridne definicije karakteristično odvajaju najmanje jednu institucionalističku komponentu i najmanje jednu estetičku komponentu, sa ciljem da uključe i tradicionalnu umetnost, i avangardnu, kojoj izgleda da nedostaje bilo kakva značajna estetska dimenzija. (Takve definicije mogu se klasifikovati i kao institucionalističke, na osnovu toga što poreklo [nečega] smatraju dovoljnim uslovom da nešto bude umetničko delo.) Zbog toga one nasleđuju odliku konvencionalističkih definicija: pozivajući se na institucije, svetove, vrste i funkcije umetnosti (i tome slično), one ili uključuju supstantivna shvatanja o tome šta znači biti umetnička institucija/svet/žanr/rod/funkcija ili su neinformativno cirkularne.

Jedna takva disjunktivna definicija, od Longvorta i Skarantina, prilagođava Gautov spisak deset klaster svojstava, pri čemu taj spisak (videti 3.5 gore) uključuje institucionalna svojstva (npr. pripadanje utvrđenom umetničkom rodu), kao i tradicionalna (npr. posedovanje pozitivnih estetskih svojstava); (videti takođe Longworth i Scarantino 2010). Njena osnovna ideja je da je umetnost definisana disjunkcijom minimalno dovoljnih i disjunktivno nužnih svojstava; reći da je jedna disjunktivna minimalno dovoljan konstitutivni uslov za status umetnosti je isto što i reći da nijedan odgovarajući podskup [svojstava] nije dovoljan za status umetnosti. Ovde je takođe dato i shvatanje toga šta znači kada pojam ispunjava uslove za disjunktivno definisanje. Sama definicija umetnosti je sledeća:

$\exists Z \exists Y$ (*Umetnost* akko $Z \vee Y$), pri čemu

- (a) Z i Y , koje čine svojstva sa Gautovog klaster spiska, ili su neprazne konjunkcije, ili neprazne disjunkcije konjunkcija ili pojedinačnih svojstava;
- (b) postoji nekakva neodređenost oko toga koji su tačno disjunkt dovoljni;
- (c) Z ne povlači sa sobom Y i Y ne povlači sa sobom Z ;
- (d) Z ne povlači sa sobom *Umetnost* i Z ne povlači sa sobom *Umetnost*.

Instanca Z ili Y dovoljna je za status umetnosti; nešto može biti umetnost samo ako je instancirano barem jedno od Z i Y ; a treći uslov je uključen kako bi se sprečilo da se definicija uruši u klasičnu.

Objašnjenje toga šta znači da koncepcija C ispunjava uslove za disjunktivno definisanje je sledeće:

C akko $(Z \vee Y)$, pri čemu

- (i) Z i Y su neprazne konjunkcije ili neprazne disjunkcije konjunkcija ili pojedinačnih svojstava;
- (ii) Z ne povlači sa sobom Y i Y ne povlači sa sobom Z ;
- (iii) Z ne povlači sa sobom C i Y ne povlači sa sobom C .

Jedna zabrinutost se tiče uslova (iii): ovako napisano, čini se da su uslovi za disjunktivno definisanje kontradiktorni. Jer ako su (pojedinačno) i Z i Y minimalni, dovoljni uslovi za C , onda je nemoguće da Z sa sobom ne povlači C i da Y sa sobom ne povlači C . Ukoliko je tako, onda ništa ne može zadovoljiti uslove za koje se tvrdi da su nužni i dovoljni kako bi koncepcija ispunila uslove disjunktivnog definisanja.

Druga disjunktivna hibridna definicija, sa uplivom istorijskog, istorijski funkcionalizam Roberta Stekera, smatra da je predmet umetničko delo u trenutku t , gde t ne prethodi trenutku kada je predmet napravljen, ako i samo ako on pripada jednom od centralnih umetničkih rodova u trenutku t i stvoren je sa namerom da ispuni funkciju koju umetnost ima u trenutku t ili je artefakt koji postiže izvrsnost u ostvarivanju takve funkcije (Stecker 2005). Stekerovom gledištu se postavlja pitanje da li pruža adekvatno shvatanje toga šta znači da je funkcija umetnička funkcija, kao i da li, sledstveno tome, može da uključi antiestetsku i neestetsku umetnost. Osnova za verovanje da može leži u tome da se, iako su originalne funkcije umetnosti bile estetske, te funkcije, zajedno sa namerama sa kojima je umetnost stvorena, mogu menjati na nepredvidive načine. Štaviše, estetska svojstva nisu uvek najistaknutija u pojmovima koji prethode nekoj umetnosti (Stecker 2000). Postoji jedna briga, a to je da ukoliko je operativna pretpostavka da ako x pripada tradiciji koja je prethodila T , onda x pripada T , time se ne isključuje mogućnost prema kojoj bi se, ukoliko tradicija magije prethodi naučnoj tradiciji, entiteti koji pripadaju tradiciji magije ali im nedostaju standardna obeležja nauke smatrali entitetima nauke.

Treća hibridna definicija, takođe disjunktivna, jeste kladistička definicija koju brani Stiven Dejvis, tvrdeći da je nešto umetnost (a) ako pokazuje izvrsnost veštine i dostignuće u ostvarivanju značajnih estetskih ciljeva, a to je ili njena primarna, prepoznatljiva funkcija ili time ostvaruje vitalni doprinos realizaciji svoje primarne, prepoznatljive funkcije, ili (b) ako pripada umetničkom žanru ili rodu ustanovljenom

i javno priznatom unutar neke umetničke tradicije, ili (c) ako se namerno stvara ili predstavlja kao umetnost i onaj ko to stvara ili predstavlja čini ono što je neophodno i prikladno da se ta namera ostvari (Davies, 2015). (U biologiji, *kladus* je segment drveta života: grupa organizama i zajednički predak koga dele.) Umetničke svetove treba okarakterisati u smislu njihovog porekla: počinju sa praistorijskim precima umetnosti i srastaju u umetničke svetove. Otuda sva umetnička dela zauzimaju liniju porekla od svojih praistorijskih umetničkih predaka; ta linija porekla obuhvata umetničku tradiciju koja prerasta u svet umetnosti. Dakle, definicija ide odozdo prema gore i odlučno je antropocentrična. Jedna briga: čini se da ovo gledište podrazumeva da umetničke tradicije mogu da pretrpe bilo kakve promene i da ostanu umetničke tradicije, budući da, ma koliko daleko bio, svaki pripadnik prave linije porekla deo je umetničke tradicije. Ovo izgleda da odgovara tvrdnji da umetničke tradicije, dokle god uopšte ostaju tradicije, ne mogu umreti. Da li je umetnost besmrtna u ovom smislu, otvoreno je pitanje. Druga briga je da zahtev da svaka umetnička tradicija i umetnički svet koji pripadaju nekoj liniji porekla od praistorijskih humanoida u principu onemogućava bilo kojoj neljudskoj vrsti da stvara umetnost dokle god ta vrsta ne uspeva da zauzme pravu lokaciju u sklopu drveta života. Dok bi epistemološki izazovi koji se javljaju povodom identifikovanja umetničkih dela stvorenih od strane neljudi mogli biti veoma znatni, ova posledica toga da kladistička definicija naglašava poreklo, a ne osobine, izaziva zabrinutost zbog preterane izolovanosti.

Četvrta hibridna definicija je Lopezovo „vrući krompirići“ gledište, koje pokušava da pobegne od pat pozicije između definicija fokusiranih na umetnička dela i avangardnih, antiestetiskih slučajeva tako što fokus definicije umetnosti pomera dalje od umetničkih dela. Strategija je da se filozofski naponi usmere na različite probleme kojima je svakako neophodna pažnja: (a) problem pružanja objašnjenja svake pojedinačne umetnosti i (b) problem definisanja šta znači biti umetnost, gde se ovo drugo rešava pružanjem obuhvatnijeg objašnjenja veće klase normativnih/ uvažavajućih vrsta kojima pripadaju umetnosti (i neke neumetnosti). Jer, uzimajući da imamo definicije pojedinačnih umetnosti i definiciju toga šta znači biti umetnost, ako svako umetničko delo pripada barem jednoj umetnosti (ako ne pripada nijednoj postojećoj umetnosti, onda je pionir nove umetnosti), onda bi definicija umetničkog dela izgledala ovako: x je umetničko delo ako i samo ako je x delo K , gde je K neka umetnost (Lopes 2014). Kada se u potpunosti ispiše, definicija je disjunktivna: x je umetničko delo ako i samo ako je x delo koje pripada *umetnosti*₁ ili delo koje pripada *umetnosti*₂ ili delo koje pripada *umetnosti*₃... Veći deo eksplanatornog posla ovde obavljaju teorije pojedinačnih umetnosti, budući da bi, s obzirom na pretpostavku da svako umetničko delo pripada barem jednoj umetnosti, posedovanje teorija pojedinačnih umetnosti bilo nužno i dovoljno za određivanje umetničkog ili neumetničkog statusa bilo kog teškog slučaja, nakon što se utvrdi kojoj umetnosti dato delo pripada. Što se tiče toga šta jednu praksu čini umetnošću, Lopez preferira odgovor dikijevske vrste: umetnost je institucija u kojoj umetnici (osobe koje sa razumevanjem učestvuju u stvaranju umetničkih dela) stvaraju umetnička dela kako bi se ona predstavila javnosti umetničkog sveta (Lopes 2014, Dickie 1984). Stoga, prema ovom gledištu, proizvoljno je koje aktivnosti pripadaju sistemima umetničkog sveta: ne postoji du-

blji odgovor na pitanje šta muziku čini umetnošću od toga da ima odgovarajuću institucionalnu strukturu.^[4] Dakle, proizvoljno je koje su aktivnosti umetnost. Postoje dve brige. Prvo, ključna tvrdnja da svako umetničko delo koje ne pripada nijednoj postojećoj umetnosti predstavlja pionira nove umetnosti može se braniti na osnovu toga da je bilo koji razlog zbog koga bi se reklo da je delo koje ne pripada nijednom postojećem umetničkom rodu i dalje umetničko delo, ujedno i razlog zbog koga bi se reklo da je to delo pionir novog umetničkog roda. Kao odgovor se napominje da se pitanje da li stvar pripada umetnosti ili ne postavlja samo kad postoji, i zbog toga što postoji, raniji razlog zbog koga se misli da je ta stvar umetničko delo. Onda izgleda da, u nekom smislu, šta znači biti umetničko delo prethodi pitanju šta znači biti umetnost. Druga briga je ta što je, prema institucionalističkom delu „vrući krompiri-ći“ teorije umetnosti, proizvoljno koje su aktivnosti umetnost. Ovo pokreće verziju pitanja koje je bilo postavljeno u vezi sa sposobnošću kladističke teorije umetnosti da objasni postojanje umetnosti van naše, ljudske tradicije. Nek se pretpostavi da je veza između osobina prakse i njenog statusa umetnosti potpuno kontingentna. Onda činjenica da praksa druge kulture ima većinu osobina neke od naših umetnosti, iako nije deo naše tradicije, ne bi predstavljala razlog da se ta praksa smatra umetnošću niti da se objekti koji pripadaju toj praksi smatraju umetničkim delima. Nije jasno da li smo zaista toliko u mraku po pitanju utvrđivanja da li su prakse vanzemaljskih kultura ili tradicija umetnosti.

5. Zaključak

Konvencionalističke definicije dobro objašnjavaju modernu umetnost, ali imaju poteškoća u objašnjavanju univerzalnosti umetnosti – posebno činjenicu da može postojati umetnost koja nije povezana sa „našim“ (zapadnim) institucijama i tradicijama. One se takođe muče u objašnjavanju činjenice da se isti estetički termini rutinski primenjuju na umetnička dela, prirodne objekte, ljude i apstrakcije. Estetičke definicije bolje objašnjavaju tradicionalne, univerzalne karakteristike umetnosti, ali se manje dobro nose, barem prema njihovim kritičarima, sa revolucionarnom modernom umetnošću; njihova dalja odbrana zahteva shvatanje estetskog koje bi se, na osnovu principa, moglo proširiti i na konceptualnu i drugu radikalnu umetnost. (Estetička i konvencionalistička definicija prosto se mogu spojiti. Ali to bi samo otvorilo, bez odgovora, fundamentalno pitanje jedinstva ili razjedinjenosti klase umetničkih dela.) Koji je od ovih nedostataka ozbiljniji zavisi od toga koji se *eksplanandumi* smatraju važnijim. Teško je doći do argumenata na ovom nivou, jer je pozicije teško motivisati na načine koji ne zavise od prethodnih konvencionalističkih ili funkcionalističkih simpatija. Ukoliko su definicije u vidu spiska manjkave jer su neinformativne, onda je to slučaj i sa konvencionalističkim definicijama, bile one institucionalističke ili istorijske. Naravno, ako je klasa umetničkih dela jedna puka haotična gomila kojoj nedostaje bilo kakvo istinsko jedinstvo, onda se enumerativnim definicijama ne može zameriti što su neinformativne: one objašnjavaju onoliko koliko je to moguće, zato što obuhvataju sve jedinstvo koje se može obuhvatiti. U

tom slučaju, mora se ozbiljno shvatiti briga artikulisana od strane jednog istaknutog estetičara koji je ranije pisao o „nadutom, nezgrapnom“ pojmu umetnosti koji institucionalističke definicije pokušavaju da obuhvate, čak i ako se ispostavi da je neosnovana: „Uopšte nije jasno da ove reči – „Šta je umetnost?“ – izražavaju bilo šta poput jednog pitanja, na koje se daju konkurentni odgovori, i da li su filozofi koji predlažu odgovore uopšte uključeni u istu debatu... Potpuna raznolikost predloženih definicija trebalo bi da nas zaustavi. Ne možemo a da se ne zapitamo da li postoji smisao u kome su one pokušaji da se... razjasne iste kulturne prakse ili reši isti problem“ (Walton 2007).

6. Bibliografija

- Abell, Catharine, 2012, “Art: What It Is and Why It Matters,” *Philosophy and Phenomenological Research*, 85: 671–691.
- Adajian, Thomas, 2005, “On the Prototype Theory of Concepts and the Definition of Art,” *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 63: 231–236.
- , 2012, “Defining Art,” in A. Ribeiro (ed.) 2012, pp. 39–56.
- Battersby, Christine, 1989, *Gender and Genius: Towards a Feminist Aesthetics*, London: The Women’s Press.
- Beardsley, Monroe, 1982, *The Aesthetic Point of View*, Ithaca, New York: Cornell University Press. 32
- Bond, E. J., 1975, “The Essential Nature of Art,” *American Philosophical Quarterly*, 12: 177–183.
- Brand, Peggy Zeglin, 2000, “Glaring Omissions in Traditional Theories of Art,” in N. Carroll (ed.) 2000, pp. 175–198.
- Carroll, Noel, 1993, “Historical Narratives and the Philosophy of Art”, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 51(3): 313–26.
- , 2001, *Beyond Aesthetics*, Cambridge: Cambridge University Press.
- , 2004, “Non-Perceptual Aesthetic Properties.” *British Journal of Aesthetics*, 44: 413–423.
- Carroll, Noel (ed.), 2000, *Theories of Art Today*, Madison: University of Wisconsin Press.
- Cohen, Ted, 1973, “Aesthetic/Non-aesthetic and the concept of taste: a critique of Sibley’s position”, *Theoria*, 39(1–3): 113–152.
- Danto, Arthur, 1981, *The Transfiguration of the Commonplace*, Cambridge, MA: Harvard University Press.
- Davidson, Donald, 2005, *Truth and Predication*, Cambridge, MA: Harvard University Press.
- Davies, David, 2004, *Art as Performance*, Oxford: Blackwell Publishing.

- Davies, Stephen, 1991, *Definitions of Art*, Ithaca: Cornell University Press.
- , 1997, “First Art and Art’s Definition,” *Southern Journal of Philosophy*, 35: 19–34
- , 2000, “Non-Western Art and Art’s Definition,” in N. Carroll (ed.) 2000, pp. 199–217 .
- , 2006, *The Philosophy of Art*, Oxford: Basil Blackwell.
- , 2012, *The Artful Species*, Oxford: Oxford University Press.
- , 2015, “Defining Art and Artworlds,” *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 73(4): 375–384.
- Davies, Stephen, and Sukla, Ananta (eds.), 2003, *Art and Essence*, Westport, CT: Praeger.
- Dean, Jeffery, 2003, “The Nature of Concepts and the Definition of Art,” *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 61: 29–35.
- Devitt, Michael, 2001, “The Metaphysics of Truth,” in Michael Lynch (ed.), *The Nature of Truth*, Cambridge, MA: MIT Press, pp. 579–611.
- DeClerq, Rafael, 2002, “The Concept of an Aesthetic Property,” *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 60: 167–172.
- Dickie, George, 1965, “Beardsley’s Phantom Aesthetic Experience”, *Journal of Philosophy*, 62(5): 129–136.
- , 1974, *Art and the Aesthetic: An Institutional Analysis*, Ithaca, NY: Cornell University Press.
- , 1984, *The Art Circle*, New York: Haven.
- , 2001, *Art and Value*, Oxford: Blackwell Publishing.
- Dissanayake, Ellen, 1990, *What is Art For?*, Bellingham: University of Washington Press.
- Dutton, Denis, 2006, “A Naturalist Definition of Art,” *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 64: 367–377.—, 2008, *The Art Instinct*, New York: Bloomsbury Press.
- Eagleton, Terry, 1990, *The Ideology of the Aesthetic*, London: Basil Blackwell.
- Eldridge, Richard, 1985, “Form and Content: An Aesthetic Theory of Art,” *British Journal of Aesthetics*, 25(4): 303–316.
- Field, Hartry, 1972, “Tarski’s Theory of Truth,” *The Journal of Philosophy*, 69: 347–375.
- Frueh, Joanna, 1991, “Towards a Feminist Theory of Art,” in *Feminist Art Criticism: An Anthology*, A. Raven, C. Langer and J. Frueh (eds.), Boulder: Westview Press, pp. 153–165.
- Gaut, Berys, 2000, “The Cluster Account of Art,” in N. Carroll (ed.) 2000, pp. 25–45.
- Goehr, Lydia, 1994, *The Imaginary Museum of Musical Works*, Oxford: Oxford University Press.

- Goldman, Alan, 1995, *Aesthetic Value*, Boulder, CO: Westview Press.
- Goodman, Nelson, 1968, *Languages of Art: An Approach to a Theory of Symbols*, Indianapolis: The Bobbs-Merrill Company.
- Hegel, G.W.F., *Lectures*, translated by Bernard Bosanquet in *The Introduction to Hegel's Philosophy of Fine Art*, London: Kegan Paul, Trench, & Co., 1886; reprinted as *Introductory Lectures on Aesthetics*, edited and with an Introduction by Michael Inwood, London: Penguin, 1993. [Page reference is to the 1886 translation.]
- Hegel, G.V.F., *Estetika*, preveo Nikola Popović, Beograd: BIGZ, 1986.
- Iseminger, Gary, 2004, *The Aesthetic Function of Art*, Ithaca: Cornell University Press.
- Janaway, Christopher, 1998, *Images of Excellence: Plato's Critique of the Arts*, Oxford: Oxford University Press.
- Kant, Imanuel, 1975, *Kritika moći suđenja*, preveo Nikola Popović, Beograd: BIGZ.
- Khalidi, Muhammed, 2013, "Three Kinds of Social Kinds," *Philosophy and Phenomenological Research*, 90(1): 96–112.
- Kivy, Peter, 1975, "What Makes 'Aesthetic' Terms Aesthetic?" *Philosophy and Phenomenological Research*, 36(2): 197–211.
- , 1997, *Philosophies of the Arts*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Kristeller, Paul, 1951, "The Modern System of the Arts," *Journal of the History of Ideas*, 12: 496–527.
- Levinson, Jerrold, 1990, *Music, Art, and Metaphysics*, Ithaca: Cornell University Press.
- , 2002, "The Irreducible Historicity of the Concept of Art", *British Journal of Aesthetics*, 42(4): 367–379.
- , 2005, "What Are Aesthetic Properties?" *Proceedings of the Aristotelian Society*, 79: 191–210.
- Longworth, F., and A. Scarantino, 2010, "The Disjunctive Theory of Art: The Cluster Account Reformulated," *British Journal of Aesthetics*, 50(2): 151–167.
- Lopes, D.M., 2008, "Nobody Needs a Theory of Art" *Journal of Philosophy*, 105: 109–127.
- , 2014, *Beyond Art*, Oxford: Oxford University Press.
- McFee, Graham, 2011, *Artistic Judgment: A Framework for Philosophical Aesthetics*, London: Springer.
- Mag Uidhir, C. and Magnus, P. D., 2011, "Art Concept Pluralism" *Metaphilosophy*, 42: 183–97.
- Matravers, Derek, 2000, "The Institutional Theory: A Protean Creature," *British Journal of Aesthetics*, 40: 242–250.

- Meskin, Aaron, 2008, "From Defining Art to Defining the Individual Arts: The Role of Theory in the Philosophies of Arts" in Stock and Thomson-Jones (eds.) 2008, pp. 125–150.
- Plato, 1997, *Complete Works*, John M. Cooper (ed.), Indianapolis: Hackett.
- Rey, Georges, 1983, "Concepts and Stereotypes," *Cognition*, 15: 237–262.
- Ribeiro, Anna Christina (ed.), 2012, *Continuum Companion to Aesthetics*, London: Continuum.
- Shelley, James, 2003, "The Problem of Non-Perceptual Art." *British Journal of Aesthetics*, 43: 363–378.
- Sibley, Frank, 1959, "Aesthetic Concepts," *Philosophical Review*, 74: 135–159.
- Shiner, Larry, 2001, *The Invention of Art*, Chicago: University of Chicago Press.
- , 2003, "Western and Non-Western Concepts of Art: Universality and Authenticity" in S. Davies and A. Sukla (eds.) 2003, pp. 143–157.
- Stecker, Robert, 1997, *Artworks: Definition, Meaning, Value*, University Park, PA: Pennsylvania State University Press.
- Stecker, Robert, 2000, "Is It Reasonable to Attempt to Define Art" in N. Carroll (ed.) 2000, pp. 45–64.
- , 2005, *Aesthetics and the Philosophy of Art*, Lanham, MD: Rowman and Littlefield.
- Stock, Kathleen, and Thomson-Jones, Katherine, 2008, *New Waves in Aesthetics*, London: Palgrave Macmillan.
- Tilghman, Benjamin, 1984, *But Is It Art?*, Oxford: Blackwell.
- Walton, Kendall, 1997, "Review of Art and the Aesthetic," *Philosophical Review*, 86: 97–101.
- , 2007, "Aesthetics – What?, Why?, and Wherefore?" *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 65(2): 147–162.
- Wicks, R., 1993, "Hegel's Aesthetics," in F. Beiser (ed.), *Cambridge Companion to Hegel*, Cambridge: Cambridge University Press, pp. 348–377.
- Wittgenstein, Ludwig, 1953, *Philosophical Investigations*, G.E.M. Anscombe and R. Rhees (eds.), G.E.M. Anscombe (trans.), Oxford: Blackwell.
- , 1968, *Philosophical Investigations*, Oxford: Blackwell.
- Weitz, Morris, 1956, "The Role of Theory in Aesthetics," *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 15: 27–35.
- Zangwill, Nick, 1995a, "Groundrules in the Philosophy of Art," *Philosophy*, 70: 533–544.
- , 1995b, "The Creative Theory of Art," *American Philosophical Quarterly*, 32: 315–332.
- , 2001, *The Metaphysics of Beauty*, Ithaca: Cornell University Press.
- Zemach, Eddy, 1997, *Real Beauty*, University Park, PA: Pennsylvania State University Press.

Dodatne beleške

1. „U svojim umetničkim delima narodi su izrazili i očuvali svoja najdragocenija unutrašnja shvatanja i svoje predstave, te često za razumevanje mudrosti i religije lepa umetnost sačinjava ključ” (Hegel, *Estetika*, str. 9).
2. Ukoliko tvrdnja da definicije umetnosti ne treba da se fokusiraju na umetnička dela deluje neubedljivo, imajte u vidu da ništa u naslovu ovog eseja ne zahteva da glavni fokus definicije budu *umetnička dela*.
3. Ovaj primer, iako ne i analiza, je Serlov (videti Khalidi 2013). Postoje, štaviše, takve društvene vrste čije postojanje ne zavisi od toga da li ljudi sami razmišljaju o tim vrstama. Na primer, osoba može biti rasista i ekonomsko stanje može biti recesija, čak i ako niko nikoga ne smatra rasistom ili bilo šta recesijom, kao i ako niko ne prihvata bilo koje uslove kao dovoljne da neko ili nešto bude rasista ili recesija (Thomason, “Foundations for a Social Ontology,” *Protosociology* 18–19, str. 269–290). Ako su umetnost i njoj bliske vrste takve, onda, suprotno svakoj verziji institucionalizma, mogu postojati vaninstitucionalna umetnička dela.
4. Lopes 2014, 110. Zapravo, stepen proizvoljnosti ne treba preuveličavati; Lopez takođe sugerise da kada nastaju nove umetnosti, one to čine na osnovu analogija sa drugim umetnostima, što verovatno znači da nove umetnosti dele značajna svojstva sa postojećim.

Prevod: Aleksa Pavlović

Stručna redakтура: Dušan Milenković