

Снежана Р. Грујић¹
Друѓа краѓујевачка џимназија, Краѓујевац

(НЕ)МОГУЋНОСТ ДЕФИНИСАЊА УМЕТНОСТИ СА ПОСЕБНИМ ОСВРТОМ НА КЛАСТЕР ОБЈАШЊЕЊА И ДИСЈУНКТИВНЕ ДЕФИНИЦИЈЕ

Дефинисање као поступак којим се прецизира теоријско бављење одређеним појмом, у филозофији уметности наилази на тешкоће, тако да дефинисање појма „уметност“, као и из њега изведених појмова, попут појма „уметничко дело“, постаје један од главних проблема данашње естетике. Рад представља приказ, у првом делу основних есенцијалистичких и антиесенцијалистичких схватања о неопходности односно немогућности дефинисања уметности, а у другом делу, најновнијих кластер објашњења, односно дисјунктивне дефиниције уметности. Иако претендују да адекватношћу и логичком једноставношћу уметност одреде као појам без јасно постављених граница, а тиме и обима, кластер односно дисјунктивна решења не превазилазе недостатке ранијих покушаја дефинисања. Дисјунктивни есенцијализам, заправо, нуди плурализам решења заснован на могућим комбинацијама нужних услова уметности исказаних у дисјунктивној логичкој форми. Тиме, већи део примедба упућених есенцијалистичким теоријама има валидност и у односу на ово схватање.

Кључне речи: есенцијализам, антиесенцијализам, породичне сличности, кластер објашњење, дисјунктивна дефиниција, дисјунктивни есенцијализам

1. Разлози за дефинисање

Данашња наука као један од неопходних методолошких захтева поставља дефинисање кључних појмова. Уметност је појам који се, бар у две филозофске, као и у низу других научних дисциплина, сматра кључним, али још увек није понуђена и усвојена дефиниција која испуњава све захтеве логички ваљано формулисаног исказа. Дефиниција за којом се трага би требало да понуди прецизно одређен садржај појма, односно да издвоји карактеристике које уметничке творевине треба да имају, а тиме одреди и обим појма, односно шта све можемо да назовемо датим *definiendum*-ом. Како дефинисање подразумева претходно извршене неке друге логичке радње, попут апстраховања, јасно је да се дефинисањем, у ствари, трага за особинама које предмет нужно мора да има да би се идентификовао као такав, као и да се издвоји скуп особина довољ-

¹ snezagrrujic@gmail.com

них за изграђивање тог идентитета. Дакле, нужни услови да се буде Х су они које сваки Х мора да има, док су довољни услови они који гарантују да, ако их нешто поседује, оно јесте Х. Дефинисани предмети се лакше класификују (одређен им је *genus proximum*), а такође и лакше деле на врсте, чиме се добија на јасности самог појма, тј. тачно му се одређује домен (обим) важења.

2. Тешкоће у вези са дефинисањем уметности

Иако би се могло очекивати да би главни циљ аналитичких естетичара 20. века, управо требало да буде појашњење употребе речи „уметност“, као и тачно одређивање смисла, садржаја и обима појма, десило се супротно, да се од половине прошлога века, у аналитичкој естетици потпуно одустало од покушаја дефинисања уметности. Разлози се налазе у тешкоћама са којима су се филозофи сусрели, како због различитог поимања уметности, тако и због саме природе уметности као такве.

Прва група тешкоћа тиче се неслагања међу теоретичарима око тога шта уопште можемо назвати уметношћу, или тачније, од када можемо рећи да појам уметности уопште постоји. Док једно гледиште уметност сматра човеку приророђеним понашањем које, можда не под тим именом, али свакако одувек, постоји у људској пракси, а докази су да се она јавља у свим културама и свим временским раздобљима, друга схватања то негирају. Она инсистирају на ужем појму уметности, насталом у Европи у доба Просветитељства, када се појавила потреба за уметношћу која се разликује од заната, тиме што постаје сврха самој себи. Оваква дијаметрална разликовања око домена уметности имплицирају немогућност проналажења заједничких нужних услова које би све уметности и сва уметничка дела морала да имају, а самим тим и немогућност проналажења адекватне дефиниције.

Други разлог који онемогућава дефинисање уметности јесте да је сама њена природа поседовања особина попут оригиналности, неукротивости, иновативности, провокативности, условила да не могу да постоје својства које она мора да поседује да би била уметност, чиме се негира могућност за откривање нужних услова. Захтев да уметност мора да има неку одређену особину је противречан са самом суштином уметности. Иако се ови разлози наводе против могућности дефинисања уметности, наведене особине управо показују да она има одређену суштину и да су то тражене одлике уметности, које могу да одведу и до дефиниције.

Трећу потешкоћу представљају нове појаве и тенденције у којима се уметник изузима из процеса стварања самог материјалног дела, али се појављује као креатор концепта у којем се то дело појављује. То су тзв. *ready made* уметничка дела, као и у природи пронађени предмети проглашени за уметничка дела. Они се противе традиционалном, опште прихваћеном мишљењу да уметничко дело мора да буде оригинални артефакт. *Genus proximum* традиционалне дефиниције уметничког дела:

„оригинални артефакт“ престао је да има своју валидност оног тренутка када су дела попут Дишанове Фонтане (Duchamp 1917: *Fountain*), Ворхових „Брило“ кутија (Warhol 1964: *Brillo Box*), или дебла извученог из реке и изложеног, прихваћена као уметничка. Њиховим перформативним проглашавањем за уметност негиране су традиционално постављене границе између обичних и уметничких предмета, па се поставило питање шта је њихова *differentia specifica* и шта их чини уметничким делима.

3. Неки значајни покушаји дефинисања уметности

Покушај дефинисања уметности праћен је идејом да треба уочити заједничке особине свих уметности и свих уметничких дела. Схватања која сматрају да сва уметничка дела заиста и имају у основи заједничке карактеристике, иначе не би ни могла да буду уметност, називају се једним именом есенцијалистичка. Истражујући ко је уопште први у модерној теорији уочио заједничке особине различитих жанрова уметности и класификовао их под заједнички појам, Пол Оскар Кристелер (Kristeller 1951: 497) уочава да је идеја о јединству вероватно настала тек у 18. веку, а да је њен аутор био Бате (Batteux 1746), који је формулисао израз „лепе уметности“. Овај француски теоретичар је у музици, вајарству, сликарству и плесу открио особину која их уједињује, а то је, по његовом мишљењу, изазивање у човеку нарочитог стања пријатности и задовољства. Ово запажање је било врло значајно, јер су га прихватили и други теоретичари 18. века и на њему градили своја естетичка схватања. Најпотпунију теорију засновану на овој идеји изградио је Кант у својој Трећој критици, сматрајући да уметност побуђује у нама слободну игру разума и уобразиље из које се рађа незаинтересовано задовољство.

У 20. веку је сличне идеје имао Клајв Бел (Bell 1914) енглески ликовни критичар. Сматрао је да, просуђивање уметничких дела захтева поседовање нарочитог уметничког сензибилитета, али и способност јасног размишљања. Зато је извршио анализу уметничких дела која побуђују нарочите емоције код човека и запазио да сва имају нарочиту форму засновану на изражајној комбинацији линија и боја. Тврдио је, тако, да је нешто уметничко дело акко (ако и само ако) поседује и исказује ту изражајну комбинацију коју је назвао „значајна форма“ (*significant form*). Тиме је постао зачетник савременог формализма у естетици.

Беловој дефиницији може да се приговарати због: а) циркуларности: значајна форма и уметничко дело се узајамно дефинишу, б) неадекватности: преширокости, јер значајна форма може да се односи и на природу, али у другом смислу и преускости, јер неке нове форме попут помених *ready made* дела не испуњавају ове захтеве.

Монро Брдсли (Beardsley 1983), амерички филозоф 20. века, сматрао је да управо ова карактеристика да изазива нарочити естетички доживљај јесте и сврха због које уметност постоји. Он је уметност дефинисао као аранжман, или оних услова за које се процењује да могу да пруже естетички доживљај упечатљивог карактера, или оних за које је

већ утврђено да имају ове капацитете (Beardsley 1983: 59). Ово и слична гледишта, развијена из Брдслијевог као основног, Стивен Дејвис (Davis 2008: 36) назвао естетички функционализам. Сва ова гледишта дефинишу уметност у смислу њених унапред утврђених сврха или функција, а као основну намену уметности препознају изазивање естетичког искуства, тј. доживљаја.

И ове дефиниције тешко да могу да избегну циркуларност. Такође и неадекватност, јер се наведене карактеристике могу приписати и делима која нису уметност. Наиме, намере стваралаца могу да буду да код публике изазову очекивано естетичко искуство, али и да то постижу неуметничким средствима (кичом или лошом уметношћу). Тиме би се оправдало постојање оваквих творевина, а уметничка дела више не би била једино средство за постизање правог естетичког доживљаја. Појам естетичке намере би, зато, требало да се прецизира, чиме би се искључили наведени непожељни случајеви.

По чему се разликује уметничко дело од оног које то није и да ли оно може то накнадно да постане, објашњава Артур Данто (Danto 1964: 571). Он наглашава да су чињенице о томе када и где је дело понуђено, као и ко га нуди, од пресудне важности. Да ли ће дело бити препознато као уметничко не зависи само од стваралаца, већ и од оних који су на одређеним позицијама у тзв. уметничком свету (Artworld). А тај свет, као и само уметничко дело, чини могућим одређена теорија уметности, што је и њен примарни задатак. Џорџ Дики (Dickie 1974) дефинишући уметничко дело, додаје да је то артефакт, коме је особа или особе, које делују у име одређене друштвене институције, доделила скуп одређених аспеката. Дики је оваквим дефинисањем начинио велики помак од перцептивних својстава, која су раније сматрана одлучујућим, ка идентификовању релација са релевантним друштвеним институцијама. Његова дефиниција није аналитичког, већ синтетичког карактера. Он акценат ставља на појам друштвене институције наводећи у каквој релацији стоји појам уметности са њим, што је уобичајен начин дефинисања категорија. Предмет је уметничко дело у одређеном времену ако стоји у правом односу према уметничком свету. Тек у контексту важећег уметничког света дело може да се окарактерише као уметничко. Ово је институционалистичко схватање уметности.

Ричард Волхајм (Wollheim 1980), коментаришући ову теорију, Дикијеву аргументацију претворио је у логичку дилему засновану на поседовању или непоседовању разлога да нешто буде уметничко дело. Али, Дики управо и наглашава да нема логичких, већ искључиво социјалних разлога за процену дела као уметничког.

И институционалистичкој дефиницији се замера неадекватност. Такође, не може да се зна шта је уметнички свет, а шта уметничке институције, а да се не зна шта је уметност. Дакле, кружност је и у овом случају неизбежна. У критици институционалне теорије појављује се и један нови аргумент: егземплар првог уметничког дела. Шта је са тзв. пр-

вим уметничким делом, односно делима која су настала пре него што су институције установљене? Како је било могуће да она то постану, тј. да се препознају, када је препознавање условљено уметничким светом који још није формиран?

Историцизам представља трећу велику групу модерних теорија, које одређују шта је уметност. По њима су релације такође важне, али не према актуалним друштвеним институцијама, већ према историјским претходницима. Џералд Ливинсон (Levinson 1979) сматра да да би једно ново дело постало уметничко, мора бити начињено према прихваћеним схватањима о уметности у претходном периоду. Џејмс Д. Карнеј (Carney 1994) тврди да нешто може да постане уметност акко је стилски једнако са претходним уметничким делима, а Ноел Керол (Carroll 1999) да је нешто уметничко дело акко може да се уклопи у исправне и кохерентне описе који га повезују са дотадашњом уметношћу.

И овим дефиницијама може да се замери неадекватност, јер необјашњавају све случајеве из свог домена: прво уметничко дело, нове авангардне радове и нове жанрове који се појављују не ослањајући се на традицију.

Како свакој од понуђених теорија и на њима заснованих дефиниција о уметности, може да се нађе формална замерка, онда морамо да признамо да оне и нису исправне дефиниције. Јер дефиниција уметности би морала да буде универзална, да важи за све случајеве уметности и такође, рестриктивна, да неиспуњавањем наведених услова, искључује све што није уметност. Овај захтев, међутим, није испунила ниједна од поменутих дефиниција уметности.

4. Витгенштајнов ујмицај на одређивање појма уметности

Паралелно са споровима око одређивања есенције уметности, развијала су се и мишљења заснована на Витгенштајновој (Wittgenstein 1953) теорији језичке игре изложеној у Филозофским истраживањима. Упоређујући језик са игром, Витгенштајн указује на њихову међусобну аналогију, засновану на томе да, ниједно од њих нема такву заједничку особину, која би нам оправдала употребу исте речи за све њихове појединачне случајеве. Дакле, и дечије и карташке и спортске игре су исто именоване, а да при томе не може да се идентификује ниједна особина која им је заједничка. Витгенштајн каже да сличност може да буде „унакрсна“ (Витгенштајн 1980: 66). Неке игре су са некима сличне у једном аспекту, те друге са трећима у нечему другом и тако даље. На тај начин су појмови као што су „игра“ и „језик“ појмови породичних сличности (family resemblances). Витгенштајнова идеја да је могуће да појам нема јасне границе свог обима, а да ипак буде схваћен, подразумева да, иако не знамо шта све може да буде обухваћено његовим обимом, знамо како да га употребљавамо (иако можда не и у тим граничним случајевима). Њоме је сам логички појам класе, тј. да чланови морају да имају бар једну заједничку особину да би припадали истој класи, доведен у питање.

У ствари, понуђена је алтернатива, да то не мора да буде заједничка особина већ низ породичних сличности.

Морис Вејц (Weitz 1956), у свом раду Улога теорије у естетици, управо каже да своје тезе развија из Витгенштајнових и да је уметност један од отворених појмова чији се чланови обима одликују низом породичних сличности, а не нужним поседовањем бар једне заједничке особине. Тиме су иницирана антиесенцијалистичка схватања о уметности. Иновације у уметности, нове форме, нова схватања су неоспорне и константне, што искључује могућност проналажења нужних и довољних услова, а тиме и дефинисања. Основни задатак естетике није да пронађе теорију, већ да расветли појам уметности, тачније, да опише услове под којима се појам исправно употребљава. „Разумети улогу естетике не значи схватити је као дефиницију, логично осуђену на недостатке, већ разумети је као збирку озбиљно начињених настојања да се на изванредан начин допре до извесних одлика уметности“². (Weitz 2010: 18) Основни аргументи против могућности дефинисања уметности управо потичу од Вејца, а њих су развијали и други теоретичари филозофије уметности попут Виљема Кеника (Kennick 1958).

5. Кластер објашњења и дисјунктивна дефиниција

Од Витгенштајнове теорије полази и Бери Гаут (Gaut 2000: 25) аутор текста Уметност као кластер појам (*Art as a Cluster Concept*), али сматра да теза о отвореним појмовима попут уметности, није поништавање самог заједничког појма, већ боље разумевање, које се овде идентификује као кластер појам. Уметност као кластер појам подразумева листу критеријума који треба да буду испуњени да би се дело идентификовало као уметничко, при чему није неопходно да буду испуњени сви, већ само неки од њих, али груписани у подгрупе услова; нека дела су уметничка јер испуњавају једну групу услова, док нека друга испуњавају сасвим другу подгрупу итд. Овај модел негира постојање нужних услова, али нуди низ довољних услова који, чим се задовоље, дају уметничко дело. Иако су наведени критеријуми брижљиво одабрана својства уметничког дела, ниједно није такво да уметност не може без њега. Дакле, поседовање било ког од понуђених својства, није нужан услов. Сам аутор каже, да је у одабиру критеријума био вођен Витгенштајновом идејом да не треба (само) мислити, већ гледати. Тако су, као врло битне за уметност издвојене следеће особине: поседовање позитивних естетичких својства (лепоте и изведених својстава), емоционална изражајност, интелектуална изазовност, формална сложеност икохентност, способности преношења комплексних значења, изражајност индивидуалних схватања, остваривост креативне имагинације, поседовање високог степена вештине у стварању артефакта или у интерпретацији, припадност некој од основаних уметничких форми и поседовање намере да се створи уметничко дело.

² Превод С. Г.

При томе, остаје потпуно неодређено колико од десет наведених довољних услова треба да буде испуњено, а и како и у којим комбинацијама треба да се нађу својства да би задовољила услове за уметничко дело. Гаутово објашњење је, за разлику од класичних дефиниција, плуралистичко, даје могућност за велики број различитих објашњења шта је уметност. Бери Гаут, међутим, своје решење проблема одређења уметности не сматра дефиницијом, већ објашњењем. Уважавајући аргументе против дефинисања, а тежећи ипак позитивном решењу, опредељује се за кластер решење, при чему тврди да је оно произашло из Витгенштајновог појма породичних сличности.

Неки од аутора који су коментарисали Гаутово решење су Дејвис, Мескин, Лонгворт и Скарантино (Davies 2008: *The Cluster Theory of Art*; Meskin 2007: *The Cluster Account of Art*; Longworth & A. Scarantino 2010: *The Disjunctive Theory of Art: The Cluster Account Reformulated*)

Дејвисова критика се односи на оспоравање саме позиције Гаута као антиесенционалисте. Њему би, по Дејвидсоновом мишљењу, била примеренија позиција заговорника дефиниција, јер је кластер објашњење на корак од тога. Са врло благом корекцијом објашњења може да се добије дисјунктивна дефиниција, која би могла да гласи: „...нешто је уметност ако има било којих девет од десет битних својстава или ако има својство 5 и још било којих других шест својстава или ако има својства 2 и 4 и још било којих других пет својстава... Листа могућности може бити дуга...“³ (Davis 2008: 33). Оваквом дефиницијом је јасно да је, да би нешто било уметност, и нужно и довољно да задовољи бар једну од датих комбинација назначених својстава. Сам Гаут је одговорио на приговоре појашњавајући да је његово виђење ипак објашњење, али без убедљивих аргумената, јер променом формулације оно заиста лако прераста у дефиницију.

Мескинов приговор се односи на изабрана својства која дело треба да поседује да би било уметност. Инсистира на раздвајању нужних од довољних услова. Јер могуће је да услов буде недовољан, узет изоловано, али у контексту неких других услова он постаје довољан услов за уметност. Зато он предлаже додавање још једног услова на постојећа Гаутова, и то је да: „Акритеријско својство јесте (могло би да буде) недовољан услов али не-и-сувишан део групе довољних, али не-нужних услова за примену појма.“⁴ (Meskin 2007: 396). Он предлаже увођење сета минималних довољних својстава, а свако својство Р из сета тих својстава не треба да се сматра сувишним (не-редудантним).

Подстакнути коментаром да би кластер објашњење лако могло да прерасте у дисјунктивну дефиницију, Френсис Лонгворт (Francis Longworth) са париског института за филозофију и Андреа Скарантиноса (Andrea Scarantino) са Џорџија универзитета су недавно развили ту идеју, али не у негативном смислу. Они кластер објашњење не одбацују, већ га сматрају одличним путоказом ка правом решењу, мо-

3 Превод С. Г.

4 Превод С. Г.

дерној дефиницији која ће имати дисјунктивну форму. Лонгворт и Скарантино су у свом заједничком раду Дисјунктивна теорија уметности: преформулисано кластер објашњење (*The Disjunctive Theory of Art: The Cluster Account Reformulated*) Гаутово решење видели у следећој логичкој форми:

„За неки појам С, критеријуми {P,Q,Z ...} узети заједно постају случај С задовољавајући 4 услова:

(G1) P, Q, . . . , Z су заједно довољни за С,

(G2) неке подгрупе услова {P, Q, . . . , Z} су довољне (уз неодређеност да ли су или не посебне подврсте довољне),

(G3) ниједан члан {P, Q, . . . , Z} није нужан,

(G4) бар један члан од {P, Q, . . . , Z} мора да буде присутан“⁵ (Longworth & Scarantino 2010: 8)

Док Гаут сматра да дефиниција мора да садржи појединачне нужне и заједничке довољне услове, Лонгворт и Скарантино сматрају да дефиниција мора да једноставно садржи конститутивне услове, без обзира каква је њихова логичка форма; и класично и дисјунктивно објашњење конститутивних услова морају неизбежно да буду дати у форми дефиниције. Своје објашњење називају дисјунктивни есенцијализам.

Њихова дисјунктивна дефиниција има следећу форму:

„Појам С има дисјунктивну дефиницију само у случају да $C \leftrightarrow ((P \& Q \& R) \vee (Q \& R \& S \& T) \vee (Q \& W) \vee \dots$ “⁶ (Longworth & Scarantino 2010: 10)

Сваки од наведених дисјункта сачињен је од конјукција минимума довољних услова и њени чланови нису сувишни (нереду дантни су). Сам дисјункт није нужан, али његова дисјункција јесте и нужна и довољна. Есенцијализам и класична дефиниција подразумевају конјукцију нужних и довољних услова, антиесенцијализам пориче постојање нужних и довољних услова за идентификовање нечега као уметничког дела, а дисјунктивни есенцијализам је решење које би требало да превазиђе ове крајности и представи успешну синтезу. Своје гледиште аутори сматрају у логичком смислу бољим од Гаутовог, „...дисјунктивна нормална форма је логички еквивалент ојачаној верзији Гаутовог кластер објашњења и може да се сведе на врло једноставно објашњење:

$C \leftrightarrow ((P \& X) \vee Y)$ “ (Ибид:10).

Лонгворт и Скарантинос своју теорију сматрају различитом од свих досадашњих: класичних, не класичних објашњења и објашњења на основу парадигме. Њихова дисјунктивна форма одговара уметности као појму који нема јасно постављене границе свог обима, дакле, дозвољава могућност појаве и објашњења нових, оригиналних, граничних случајева уметности, а све без искључивања уметности других народа ван Европе, стваралаштва пре настанка модерног појма уметности, праисторијске уметности или првог уметничког дела. Постоји много начина на

5 Превод С. Г.

6 Превод С. Г.

који нешто може бити окарактерисано као уметност и при том су, кажу аутори, сви тачни.

* * *

Дисјунктивне дефиниције својом логичом формом заиста као да изражавају захтев савремености да је уметност несводљива на каноне, на очекиване нужне и довољне услове, јер оставља могућност за велики број комбинација дисјунктата, односно својстава које би смо желели или би требало да захтевамо од уметности. Неухватљивост уметничких форми, тежња за напуштањем традиционалног, провокативност и оригиналност су у овом објашњењу схваћени управо као специфичност саме природе уметности. Ове дефиниције се, у суштини, супротстављају витгенштајновском гледишту порицања могућности дефинисања отворених појмова попут уметности, па ипак представљају својеврсни наставак тих схватања, јер покушавају да, након изведене критике, понуде решење. Оно што заговорници модерних дефиниција у уметности управо највише и замерају антиесенцијалистима је што они остају само на критици, а сигурно да и данас желелимо да знамо шта је уметност, а не да то питање замењујемо лингвистичким или логичким проблемима.

Питање које ауторима новог кластер односно дисјунктивног решења може да се постави је (и даље, пошто је то замерка свим претходним дефиницијама) да ли је дефиниција адекватна. Може ли десет Гаутових својстава, ма како била комбинована, да адекватно објасне сваки случај уметничког дела и што је такође важно, буду рестриктиви према делима која то нису? Такође, да ли су све комбинације дозвољене и могуће; шта ако се комбинују противречна својства (мада њихова општа формулација покушава то да прикрије); може ли нешто да буде уметност, а да не поседује ни једно од десет понуђених својстава, или, логички речено, ако су дисјункти неистинити, може ли дисјункција да буде истинита?

Дакле, иако решење тежи да задовољи и обједини мноштво различитих поимања уметности и оствари захтев времена за плурализмом решења, дисјунктивни есенцијализам и дисјунктивне дефиниције не негирају схватања о нужним условима, како то аутори све време истичу, већ само дозвољавају да схватање о постојању нужних услова не буде једино, већ једно од гледишта о уметности, које је исте прихватљивости као и нека друга. У том смислу, замерке упућене ранијим есенцијалистичким дефиницијама и даље опстају. Нове дефиниције, иако оригиналне, не превазилазе недостатке претходних покушаја дефинисања уметности.

Дефинисање, као поступак пројектовања наших логичких антропоморфних форми на оно што је предмет нашег промишљања и настојања да преобликујемо у сопствено сазнање, се у одређеним случајевима, попут уметности, перципира као својеврсна некомпатибилност. Дефиницијама као да покушавамо да сузбијемо неухвативост уметности, па и самог људског знања, али, шта ако и уметност и знање јесу баш такви?

Литература:

- Bell, Clive, *Art*, <http://www.csulb.edu/~jvancamp/361r13.html>, 8.01. 2012.
- Beardsley 1983: M. Beardsley: *An Aesthetic Definition of Art*, у: P. Lamarque and S. H. Olsen: *Aesthetic and the Philosophy of Art*, Oxford: Blackwell Publishing, 55-62.
- Weitz² 2010: M. Weitz: *The Role of Theory in Aesthetic*, у: P. Lamarque and S. H. Olsen: *Aesthetic and the Philosophy of Art*, Oxford: Blackwell Publishing, 18.
- Витгенштајн 1980: Л. Витгенштајн, *Филозофска истраживања*, Београд: Нолит.
- Волхајм 2002: Р. Волхајм: *Уметност и њени предмети*, Београд: Клио.
- Gaut 2000: B. Gaut, *Art as a Cluster Concept* у: Noel Carroll: *Theories of Art Today*, Wisconsin, 25-35.
- Грубор, Небојша, Витгенштајн и лингвистичка парадигма у филозофији и филозофској естетици, Београд: Архе VI:11, <http://www.arhe.rs/ru/arhe-11/vitgenstajn>, Децембар 2009. 22.12.2011.
- Danto² 2010: A. Danto: *The Artworld*, у: P. Lamarque and S. H. Olsen: *Aesthetic and the Philosophy of Art*, Oxford: Blackwell Publishing, 27-34.
- Davis 2008: S. Davis, *The Philosophy of Art*, Oxford: Blackwell Publishing.
- Dickie 1974: G. Dickie, *Art and the Aesthetics*, London: Cornell University Press.
- Којен 1987: Л. Којен, *Столиц и настанак модерне естетике у Ц.Столиц: Две студије о насанку модерне естетике*, Нови Сад.
- Којен 1989: Леон Којен, *Уметност и вредности*, Београд: Филип Вишњић.
- Kristeller Paul Oskar, *The Modern System of Arts: A Study in the History of Aesthetics*, *JSTOR*, Vol. 12:4, 496-527, <http://www.jstor.org/discover/10.2307/2707484?uid=3738928&uid=2129&uid=2&uid=70&uid=4&sid=21101737182513> 04.01.2012.
- Levinson 1979: J. Levinson: *Defining Art Historically*, *British Journal of Aesthetics*, Vol 19, 232-50.
- Longworth & Scarantino 2010: F. Longworth & A. Scarantino, *The Disjunctive Theory of Art: The Cluster Account Reformulated*, *British Journal of Aesthetics*, Vol 50:2, 151-167. <http://bj.aesthetics.oxfordjournals.org/content/50/2/151>, Marth 2010. 10.01.2012.
- Lamarque and Olsen 2010: P. Lamarque and S. H. Olsen, *Aesthetic and the Philosophy of Art, The Analitic Tradition*, Oxford: Blackwell Publishing.
- Meskin 2007: A. Meskin, *The Cluster Account of Art Reconsidered*, *British Journal of Aesthetics*, 47:4, 388-400, <http://philpapers.org/rec/MESTCA,2007>. 16.01.2012.

Snežana R.Grujić

THE (IM)POSSIBILITY OF DEFINING ART WITH A SPECIAL FOCUS ON CLUSTER ACCOUNT AND DISJUNCTIVE DEFINITION

Summary

Defining as a method being used to specify theoretical practices of a specific notion, in art philosophy encounters difficulties, and therefore defining the term *art*, as well as derived concepts such as *a work of art*, tends to be one of the main problems of aesthetics nowadays. In its first part, this paper represents a description of elementary essential and anti-essential understanding of necessity i.e. inability to define art, while in its second part it deals with the latest cluster account i.e. disjunctive definition of art. Although they tend to use adequacy and logical simplicity to define art as a concept with no clear boundaries and extent, the cluster i.e. disjunctive solutions do not surpass disadvantages of previous attempts of defining. In fact, disjunctive essentialism offers pluralism of solutions based on possible combinations of necessary art conditions represented through disjunctive logical form. Therefore, a great deal of remarks towards essentialistic theories has validity related to this understanding.

Key words: essentialism, anti-essentialism, family resemblances, cluster account, disjunctive definition, disjunctive essentialism

Примљен марта 2013.

Прихваћен маја 2013.