

прихватање, условљени су конкретним друштвеним интересима и околностима. Ставови уметничке критике и теорије подложни су историјским утицајима и променама колико и само поимање уметности.¹⁰² Тако и дистинкција између уметности и вештине, коју у први план истиче Коллингвуд (Collingwood), није преводива на језик Платона и Аристотела.

Насупрот оваквим ставовима, традиционална филозофска естетика полази од уверења о могућности разумевања уметности као универзалне и историјски непромењиве. Позицију традиционалистичке естетике Гордон Грејем (Graham) објашњава утицајем Платоновог учења, да све што постоји поседује вечиту, непромењиву „Форму“, коју ствари које око нас видимо, одражавају или опонашају.¹⁰³ То значи да је традиционалистичка естетика искључива према савременим теоријама, иако обе настоје да обухвате исти предмет истраживања. Кренувши од става да су уметничка пракса, критика и институције уметности производи друштва, те као такве, ове категорије нису ни утврђене ни коначне, већ се морају схватити кроз призму историјског развоја, изван број савремених истраживања дискредитује традиционалистичку естетику, не само кроз критику њене методе, већ и критиком да настоји да објасни нешто што заправо не постоји.

3.3. Институционална теорија уметности

Између традиционалистичког филозофског и савременог социолошког приступа, налази се институционална теорија, чији је најпознатији представник амерички филозоф Џорџ Дики (Dickie). Ова теорија прихвата становиште савремене социологије уметности, по којем се критеријуми за дефинисање уметничких дела разликују у времену и простору, но својим настојањем да ту чињеницу претвори у темељ филозофске дефиниције уметности, она истовремено остаје и у оквирима традиционалне естетике.¹⁰⁴ По овом приступу, уметничко дело јесте артефакт којем релевантни критичари и институције (уметнички свет) дају статус уметничког дела. Односно, то је оно што свет уметности прогласи уметничким делом.

Оваквом дефиницијом Дики успева да успешно разреши проблем историјске промене критеријума за разумевање уметничког дела. (Јед-

¹⁰² Greјam, нав. д., стр. 202.

¹⁰³ Исто, стр. 203.

¹⁰⁴ Исто, стр. 204.

но дадаистичко уметничко дело у ренесанси или бароку, на пример, не би као такво било прихваћено.) Међутим, оваквим приступом, Дики се суочава са три озбиљна недостатка. Најпре, његова дефиниција: „Уметничко дело у класификационом смислу представља (1) артефакт, (2) скуп аспеката који јој дају статус кандидата за признавање вредности од стране одређене особе или одређених особа које делују у име одређене друштвене институције (уметничког света)“, ¹⁰⁵ кружна је природе. Наиме, он уметничко дело дефинише кроз призму уметничког света, док је дефинисање „уметничког света“ поново упућено на одређење уметничког дела. Затим, оваква дефиниција суочава се са озбиљним проблемом критеријума за установљење институције која има моћ да одређује статус уметничком делу. Идеја о постојању друштвене институције која одређује *сџаџитус* није нова. Најочитији пример је закон. Разумевање једног дела као злочина одређено је искључиво институцијама закона које га таквим проглашавају. Другим речима, злочин је оно што је успостављеним правним системом проглашено за злочин. Међутим, када говоримо о закону, онда говоримо о једној чврсто утемељеној институцији, којој ауторитет даје читав низ механизма којима се регулише доношење, надгледање и спровођење конвенцијом прихваћених норми које важе у једном друштву или на међународном нивоу у одређеном историјском тренутку. С друге стране, „свет уметности“ не располаже признатим процедурама за додељивање статуса. Као пример може послужити Дишанов рад *Фонџана*, који су признати критичари најпре одбацили као неуметнички (одбивши да га изложе), да би касније, ништа мање признати критичари почели да га сматрају уметничким делом. Пошто исти артефакт мора или бити или не бити уметничко дело, то подразумева да је једна група критичара погрешила, те се ни једна од ове две реакције не може посматрати као поступак који намеће било какав закључак о статусу тог дела као уметничког. Уколико се вратимо на Дикијеву дефиницију, можемо закључити да критичари који Дишаново дело нису препознали као уметничко или нису припадали „свету уметности“, или нису припадали истим друштвеним околностима унутар којих важе јединствене конвенције о разумевању једног дела као уметничког. Ово нас даље враћа на кључни методолошки проблем одређења критеријума за детерминисање 1) „света уметности“, 2) „прихваћених конвенција унутар света уметности“ и 3) „критеријума

¹⁰⁵ Dickie, G., *Art and the Aesthetics: An Institutional Analysis*, Cornell University Press, Ithaca, 1974, стр. 34.

за прецизно временско и географско одређење оквира унутар којих важе постигнуте конвенције о одређењу статуса уметничког дела“. Односно, шта је то на основу чега нека особа или институција припада свету уметности? Која је процедура прихватања конвенција унутар „света уметности“, те који су механизми обезбеђивања њиховог спровођења и дословног поштовања? Као и, који су то критеријуми на основу којих се утврђује временско и географско одређење оквира унутар којих се спроводи поштовање прихваћених конвенција?

Без прецизног одређења ових критеријума, теорија коју износи Дики суочава се са озбиљним проблемом западања у одређену врсту субјективизма, где се мишљење ауторитета (критичара, кустоса, итд.) прихвата као коначно само на основу његовог друштвеног положаја. На тај начин би не само функционисање „света уметности“ било потпуно нефункционално (различите институције и различити критичари имали би право на супротстављена мишљења јер не постоји јединствена светска *орјанизација света уметности* нити такве организације постоје на националним нивоима), већ би и свако засновано деловање унутар уметничке теорије, уметничке праксе, историје уметности или уметничког тржишта било потпуно ономогућено. Тржиште уметничким делима било би превише ризикантно да би могло да постоји, јер нешто што је у одређеном тренутку роба на том тржишту, у другом тренутку више не би имало тај статус. Дакле, није реч само о паду и расту цена, већ о непрецизном и променљивом критеријуму учешћа на тржишту. Историја уметности би стално морала да редефинише предмет свог проучавања, док би теорија уметности, будући заснована на субјективним интерпретацијама, тешко могла да одржи теоријску утемељеност.

У вези са овим је и трећа примедба коју Гордон Грејем износи на рачун Дикијеве теорије. Овакав приступ, који би поред осталог ишао у прилог дубоког конзервативизма (оно што уметнички свет не прихвата постаје неприхватљиво), преуско посматра друштвени контекст уметности. Наиме, „свет уметности“, уколико уопште о овако чему има смисла говорити, није некакав далеки и изоловани ентитет, већ склоп институција и активности неизоставно повезаних с друштвом у целини. Односно, уметност се не може посматрати само унутар функције коју јој приписују људи који се њоме баве, јер је неопходно сагледати је у једном ширем контексту.¹⁰⁶

¹⁰⁶ Грејам, нав. д., стр. 206.