

umetnosti ne iscrpljuje teorijski problem umetnosti u celini pa, prema tome, ni problem jedne filozofije umetnosti, kao i to da njeni zaključci nemaju opštefilozofsku vrednost. Sociologija umetnosti može se uspešno baviti ispitivanjem onih posebnih vidova umetnosti koji su od važnosti za kulturnoistorijsko razumevanje umetničke činjenice.

U istoriji estetičke misli možemo pronaći niz primera koji pokazuju da je ova oblast u okviru filozofskog zanimanja za umetnost bila ispitivana bez neophodne kritičke svesti o ciljevima i granicama ovog teorijskog pristupa umetnosti, pa je i dolazilo do mešanja u nivoima opšte-teorijskog i posebno-teorijskog ispitivanja umetnosti. Nalazimo se tek na početku teorijskog i metodološkog zasnivanja sociologije umetnosti¹⁾. Zbog toga je potrebno da se najpre promisli pitanje metodičkog utemeljenja sociologije umetnosti. Prirodno, takvo promišljanje nije bez oslonca na ostale teorijske pretpostavke i perspektive tumačenja "umetnosti".

2. IDEJA SOCIOLOGIJE UMETNOSTI

Ako pođemo od ideje da nauka postoji radi predmeta, a ne obrnuto kao u spekulativnoj teoriji Hegelovoj - onda se principijelno pitanje za svaku nauku postavlja u sledećem obliku: da li je ona moguća, i ako jeste, kako je moguća? Već iz ovoga pitanja proizlazi da teorijski problem svake nauke o umetnosti ostavlja po strani pitanje načina postojanja same umetnosti i polazi od ideje mogućnosti samog saznavanja datog predmetnog sveta-sveta umetnosti. Teorijsko-saznajni, metodološki problem postaje osnovno pitanje prilikom utemeljenja svake nauke, dakle i sociologije umetnosti. Da bi se došlo do odgovora na pitanje da li je i kako moguće saznanje umetnosti, u ovom slučaju sociološko saznanje, potrebno je da se makar i površno izloži istorija metodološkog problema sociologije umetnosti.

Teorijskom procesu emancipacije nauke od teologije odgovarao je društveno-istorijski proces emancipacije čoveka od boga. Ideja o nužnom odnosu čoveka i boga prestala je da važi onda kada je sazrelo uverenje da je društvena sredina samosvojna, a čovek tvorac vlastite istorije. U metodološkom pogledu, pozitivizam zamenjuje spekulaciju, kao što u teorijskom domenu sociologija zamenjuje teologiju, a idealističku Hegelovu estetiku sociologija i psihologija umetnosti. Istorijski, reč je o smenjivanju feudalnog sistema građanskim društvenim poretom.

De Bonal je jedan od prvih mislilaca u sociologiji umetnosti koji je formulisao jedinstvenu i prostu misao da su umetnici svagda zavisni od društva, čak i onda kada su lično uvereni da su sasvim slobodni i nezavisni od društva. To je ideja koju će mnogo kasnije prihvatiti veliki broj teoretičara, dodajući da i tzv. "asocijalna" umetnost još uvek predstavlja izraz određenih socijalnih okolnosti (Adorno). Arp je upozoravao na skrivene i nužne veze koje postoje između principa socijalnog poretka i umetnosti. Pa, ipak, is-

torija metodološkog zasnivanja sociologije umetnosti, u strogom smislu te reči, započinje sa *Madam de Staël* i njenim delom iz 1800. godine.

Robert Escarpit je povodom stanja u sociologiji umetnosti u našem veku zapazio da su se sociološke tendencije u toku poslednje polovine veka izrazile više u obliku velikih ideja vodilja, a manje kao "zgusnuta metodska celina"²⁾. Kakav je, prema tome, smisao sociološko-pozitivističkog istraživanja u 19. veku?

Osnovna ideja bila je u tome da se među mnogobrojnim činjenicama uspostavi smislano jedinstvo, da se ustanovi razvojni sled ideja čiji je krajnji smisao otkrivanje bezuslovnih zakona toga sleda. Zakoni o kojima je reč većinom su interpretirani po analogiji sa mehaničko-biološkim principima, pri čemu se polazi od ideje razvoja koji sledi u poznatoj trijadi preuzetoj iz biologije: *detinjstvo-zrelost-opadanje*. Na ovaj način svaki sledeći član u ovome nizu pokazuje se kao unutrašnje uslovljen od prethodnog, i dalje, on sam postaje pretpostavka, uslov mogućnosti onoga člana koji logički dolazi³⁾. U tome je i bio smisao pozitivističke orijentacije u nauci 19. veka.

Opšti naučni program pozitivizma 19. veka prevashodno se oslanjao na rezultate prirodnih nauka. Otuda i zahtev da se uspostavi metodičko jedinstvo tzv. nauka o kulturi ili istorijskih nauka sa prirodnim naukama, razume se s osloncem na metodologiju prirodnih nauka. Bilo je otuda prirodno što se u istraživanju smisla "istorije" nastojao primeniti princip prirodne nužnosti ili determinizma i kontinuiteta. Ove "zakone" istorije, po analogiji sa pomenuta tri stadijuma u razvoju, odredio je i Ogist Kont⁴⁾, verujući da se "istorija" zbiva po nekom unutrašnjem zakonu nezavisno od slučaja i slobode ljudske delatnosti. Ovi principi prirodnih nauka, primenjeni u istorijskoj nauci, postaju u 19. veku ideja-vodilja gotovo svih sociologa umetnosti. Tri su sociologa umetnosti koje je potrebno ovde pomenuti, koji su primenjivali pozitivistički model mišljenja: Ipolit Ten, Žan-Mari Gijo i Vilhelm Hauzenštajn.

1. Ipolit Ten postavlja pitanje: u kakvom se to prirodnom odnosu može sagledati umetničko delo? Po njemu umetničko delo treba shvatiti kao rezultat delovanja "tri različita izvora: *rase, sredine i momenta*". (a) "*Rasom* se nazivaju one urođene i nasledene sklonosti koje čovek donosi na svet rađanjem i koje su obično združene sa razlikama u naravi i sklopu tela. One su različite kod raznih naroda"⁵⁾.

(b) Drugi momenat je *sredina*. "Jer čim jedna životinja živi, ona treba da se prilagodi svojoj sredini: diše drukčije, množi se drukčije, drukčije se uzbuđuje prema tome koliko je drukčiji vazduh, hrana, temperatura... Čovek prisiljen da uspostavi ravnotežu su okolinom stiče temperament i karakter koji tim okolnostima odgovara". Podneblje deluje na formiranje. Mi opažamo da postoji "duboka razlika koja se opaža između germanskih rasa, s jedne strane, jelinskih i latinskih, s druge strane", da ona dolazi najvećim delom od "razlike između oblasti u kojima su se nastanili" ovi narodi. Heleni su "razvijali veštinu govora, dar za uživanje, pronalazačke sposobnosti za nauke, književnosti i umetnosti". Germani, živeći u surovim predelima su "zatvoreni u melanholična ili plahovita

1) Na našem jeziku postoji nekoliko radova domaćih pisaca iz oblasti sociologije umetnosti, i to: Ivo Supićić, *Elementi sociologije muzike*, Zagreb, 1964; Miloš Ilić, *Sociologija kulture i umetnosti*, Beograd, 1966; Milan Ranković, *Opšta sociologija umetnosti*, Beograd, 1982; Viktor Žmegač, *Problemi sociologije književnosti*, u: *Književno stvaralaštvo i povijest društva*, "Liber", Zagreb, 1976, str. 13-80, kao i niz posebnijih studija o pojedinim problemima sociologije umetnosti.

2) Robert Escarpit, *Sociologija književnosti*. "Matica hrvatska", Zagreb, 1970. str. 13. U daljem tekstu SK.

3) Upor. i Gerhard Egger, *Die geschichtliche Stellung des Kunstwerk*. U: Die Ganzheit in Philosophie und Wissenschaft". Othmar Spann zum 70. Geburtstag. Hrsg. Dr. Walter Heinrich, Wien, 1950. str. 232.

4) Upor. i Lothar Köhn, Jürgen Hauff, u. a. *Methodendiskussion*. Arbeitsbuch zur Literaturwissenschaft. Bd. 1, Athenäum Fischer, Taschenbuch Verlag, 1972, str. 3.

5) Hippolyte Taine, *Studije i članci*. Esej: "Uvod u istoriju engleske književnosti". "Kultura", Beograd, 1954, str. 41. i dalje.

osećanja...upućeni na borben i krvožedan život". (c) Na trećem mestu je *momenat* ili *trenulak*. Osim "trajnog nagona i date sredine postoji i brzina primanja. Kad nacionalni karakter i okolne prilike delaju, one ne dejstvuju na prazan list, nego na list već delimično obeležen. Prema tome da li se list uzima u jednom trenutku ili u drugom, znaci su na njemu drukčiji; to je dovoljno da konačni rezultat bude drukčiji...U ovom pogledu sa jednim narodom slučaj je isti kao i sa biljkom: isti biljni sok na istoj temperaturi i na istom zemljištu daje na raznim stepenima svoga neprekidnog obrađivanja različite tvorevine".

Ukratko, Ten prihvata kauzalni princip objašnjenja nastanka i evolucije umetničke tvorevine: od ekonomskog položaja umetnika i sredine zavisi sudbina dela. Pravilo od koga Ten polazi glasi: "Da bismo shvatili neko umetničko delo, nekog umetnika ili grupu umetnika, moramo jasno shvatiti opšte društvene i intelektualne uslove vremena kome pripadaju. Tu se nalazi *konačno objašnjenje*".

2. Ako se o Tenu može reći da je bio *pozitivistički naturalist* u sociologiji umetnosti, za *Žan-Mari Gijoa* možemo reći da je pozitivistički metod u sociologiji umetnosti razvio u *psihološko-vitalističkom* pravcu. Po njemu umetnost nije prost odraz zbivanja. Biće umetnosti istovetno je sa jednom unutrašnje smisaonom tendencijom života ljudskog duha, kao neke volje za socijalnom integracijom. Za razliku od Tena, Gijo interpretira delo umetnosti pomoću emotivističko-psihološkog činioca i to tako što polazi od posmatrača koji *delo doživljava*. Suprotno tome Ten polazi od dela samog, kao *objektivne* činjenice i posmatra ga kao svojevrsni biljni organizam⁶⁾.

3. Treću varijantu pozitivizma razvio je *Vilhelm Hauzenštajn*. Ovaj autor ne kreće ni objektivističko-naturalističkim (Ten) ni subjektivističko-psihološkim putem (Gijo). On nastoji da u pravom smislu reči izvede "umetničko i estetsko iz socijalnog". Razume se da i Hauzenštajn polazi od samog "dela", ali će on, za razliku od Tena, umetnost podići iznad sfere "prirodnog", "biološkog", uveravajući nas da je *stil* (forma) osobe socijalni fenomen. Odlučujući razlog za oblikovanje *formi* ili *stilova* i *sadržaja* ili *tema* umetnosti Hauzenštajn nalazi u ekonomsko-socijalnom položaju jednog vremena. Ovaj treći tip pozitivizma mogli bismo odrediti kao *sociološki formalizam*, pri čemu se *forme* (umetnosti) izvedu iz *društvenog bića*.

Pojam *forme* ili *stila* dobio je u sociološkom tumačenju izuzetno mesto. Hauzenštajn je jedan od onih teoretičara koji su uticali na materijalistički pravac u savremenoj sociologiji umetnosti, a zatim i na istoriju i evoluciju stila. To je razlog više da ukratko izložimo osnovne stavove njegove teorije. U delu *Umetnost i društvo* Hauzenštajn pored sociologije sadržaja ispituje i sociologiju forme. "Svaka epoha ispoljava svoje osećanje forme na izvesnoj naročitoj građi i ova manifestacija osećanja forme vezana je preko građe uvek za poseban društveni oblik izvesnog doba"⁷⁾. Evolucija oblika teče paralelno sa evolucijom društvenih formi, struktura. *Forme umetnosti zavise od formi rada*. Prema Hauzenštajnu treba imati u vidu da postoji još jedna vrsta saglasnosti, a to je paralelizam društvenih formi i umetničkog sadržaja.

Istorija tema, odnosno, *sociologija sadržaja* u uskoj je vezi sa istorijom društvenih struktura. Crteži praprimativnog čoveka u pećini jesu produžetak njegovog oseća iz prirode. U kasnijem, kolektivističkom stadijumu primitivne zajednice slikaju se arabeske i ornamenti, u kojima dominira princip harmonije kao izraz opšteg kolektivističkog duha. Omament je ovde glavni motiv. On simbolizuje društvenu zajednicu u kojoj je "kolektiv"

⁶⁾ Upor. i Werner Ziegenfuss, *Kunst. Bildende Kunst und Literatur*. U: "Handwörterbuch der Soziologie". Hrsg. A. Vierkandt, Stuttgart, 1931, str. 308-309.

⁷⁾ Wilhelm Hauzenštajn, *Umetnost i društvo*. Osnovi sociologije. umetnosti. Predgovor: dr Dušan Nedeljković, str. 27-28. i dalje.

sve a "ličnost" ništa. Sve pojedinačno dobija svoje značenje tek u *celini*. Medjutim, u robovlasničkom, faraonskom i *feudalnom* sistemu srednjeg veka dolazi do izdvajanja *ličnosti*. Pored pretežno stilizovanog ljudskog lika gospodara i bogova, faraona ili Hrista, u ovoj epohi javljaju se i likovi životinja. U najnovijoj epohi, sa nastankom *građanskog društva* i sa ekonomijom "roba" javljaju se *mrtva priroda* i *pejzaž*. Kako je u ovom društvu privatna svojina dominirala, a to znači da je bila naglašena individualnost, to se u umetnosti ove epohe zahteva stroga sličnost portreta, na primer, sa licem koje se slika, a "mrtva priroda" sa predmetima koji se slikaju. Građanska ideologija, u kojoj je osnovni simbol *roba*, zahteva u umetničkom delu veličanje predmetnog sveta. Predmet vlada čovekom. Kao tipičnog slikara građanske predmetnosti Hauzenštajn navodi francuskog slikara epohe realizma, Kurbea, koji prikazuje "stvari", "predmete" onakvima kakvi jesu.

U drugom delu rada Hauzenštajn razmatra drugi tip paralelizma: *istoriju formi* u zavisnosti od istorije društva. I ovde važi pravilo da je *forma*, *stil* pod direktnim uticajem socijalno-istorijskih okolnosti. Tako, na primer, dela robovlasničkog i feudalnog društva - Hauzenštajn ne pravi razliku između ovih društveno-istorijskih formacija - predstavljaju grandiozne velikane, ličnosti i bogove. Oni i svojom veličinom, ali i *stilom*, izražavaju određeni društveni tip. Uzvišeni stil piramida, npr., govori o tome. Otuda se sve *figure* u vajarstvu i slikarstvu odlikuju "frontalnošću". Ta stilska odlika je, prema autoru, *estetski* zakon oblikovanja feudalnog doba, jer ovo vreme zahteva impozantnost, imperativnost izraza prikazanih ličnosti. Reprezentativnost vladara ispoljava se u zakonu frontalnosti. Simbol ove kulture jeste lepota muških grudi. Treba pomenuti još jedan zakon tzv. feudalnog stila. To je zakon *prostorne veličine*. Nasuprot tome, malo ali fino počelo je da dominira u renesansi i, posebno, u "građanskom društvu". Umetnički stil građanskog sveta jeste suprotnost feudalnom stilu. Nema više velikih figura. Neguje se figura malih dimenzija. Kada se ova činjenica sociološki interpretira, pokazuje da je osnovni životni stav građanstva *bliskost sa stvarima*. U impresionističkom i romantičkom stilu ogleda se opšta osnova građanske epohe i njenog ukusa.

Što se opštih odredaba "stila" tiče, Hauzenštajn smatra da je umetnost principijelno povezana sa *pozitivnom* društvenošću. Bez toga minimuma pozitivne društvenosti umetnost ne može postojati. "Pojedinač je slab da stvori stil". "Samo pozitivna društvenost stvara stil". Samo zajednica omogućava pojedincu uspeh u svladavanju života. Novi stil ne rađa se toliko iz subjektivnog stava koliko iz objektivnih činjenica društva. Pojam "pozitivne društvenosti" ukazuje, istovremeno, na karakter metoda koji je Hauzenštajn primenio, kao i na tip metoda koji je koristio.

Slabost njegove koncepcije je u nastojanju da pojmove umetničkog stila i sadržaja do kraja objasni "sociološkim" metodom. U tom pogledu možemo zaključiti da je Hauzenštajn dao osnove za utemeljivanje tzv. "sociološke estetike", koja će i inače nastojati da umetnički fenomen u celini objasni iz perspektive sociologije.

4. Pravu revoluciju na području duhovnih i prirodnih nauka izvršio je spis Emila Butrua, *O kontingenciji zakonâ prirode*, koji se pojavio 1874. godine. U pomenutom radu oživljen je Lajbnicov pojam "kontingencije" u prirodnom zbivanju, a to znači, da prirodni zakoni nisu strogi zakoni. Oni u prirodnom nizu dopuštaju "slučajnost"-*kontingenciju*, odnosno anarhiju i samovolju, individualnost delovanja. Ovde se polazi od ideje da je samoj prirodi imanentan *slobodan stvaralački princip*. Odlučna reč Butrua glasi: ono što se u prirodnom zbivanju određuje kao *posledica* uzrokovano je nekim prethodnim događajem, no, koji se "ne može zamisliti kao nešto nužno"⁸⁾. Razume se, ova revolu-

⁸⁾ Emile Boutroux, *De la contingence des lois de la nature*. 1874. Ovde je citirano prema nem. prevodu: *Die Kontingenz der Naturgesetze*. Deutsch von Benrubi, 1911, str. 132.

cionarna ideja doprinela je da se pred sam kraj 19. veka napusti ideja o mehanicističkom determinizmu u duhovno-istorijskoj nauci. U 20. veku ova ista ideja o "indeterminizmu" dobila je čak i svoju prirodno-naučnu "verifikaciju" u fizici, u poznatom Hajzenbergovom "principu neodređenosti" (Unbestimmtheitsrelation).

5. Oštro razdvajanje sfere prirode i sfere društva, koje se u nauci zbilo na kraju 19. veka, dovelo je do ustanovljenja dualizma prirodnih i duhovnih nauka. Desetak godina posle objavljivanja dela Emila Butrua, Vilhelm Diltaj 1883. razgraničava metod *prirodnih* i metod *istorijskih* nauka, polazeći od metodičke suprotnosti: *razumevanja* i *objašnjavanja*. Naime, dok prirodni naučnik *razumeva*, poima, *analizira*, dakle, "razjašnjava" jedan događaj prirode pomoću onoga što mu *uzročno* nužno prethodi (deterministička, kauzalna veza), *istoričar* pokušava da *objasni*, da shvati *značenje* jednog istorijskog ili kulturnog događaja, tumačeći ga tako što polazi od "šireg", obuhvatnijeg istorijsko-kulturnog konteksta, kao odnos "dela" i "celine". *Deo se objašnjava iz Celine*. Kauzalni princip više ne važi u istorijskom tumačenju. Vilhelm Vindelband u istom duhu razlikuje *prirodne* i *istorijske nauke*, a Hajnrih Rikert *prirodne* i *kulturne nauke*. Nešto kasnije i Martin Hajdeger naglašava dualizam metoda prirodnih i duhovnih nauka, smatrajući da se prirodne nauke zasnivaju na principu *sistematičnosti* i *kružnog kretanja*, a kulturne nauke na principu *istoričnosti*.

6. Iz ove perspektive treba sagledati i razvoj metodološkog problema same sociologije umetnosti koji je tekao u pravcu kritičkog svladavanja teorijskih pretpostavki pozitivizma u radovima Ipolit Tena, Žan-Mari Gijoa i Hauzenštajna. Svakako su i brze promene u istorijskom zbivanju doprinele da subjektivni faktor, volja individua i grupe bude neodložno uvažena kao osnov svekolikog razvoja. Istoričnost postaje nezaobilazna pretpostavka u tumačenju duhovnih i kulturnih fenomena. Da napomenemo da je Marks još sredinom 19. veka naglašavao ideju procesualnosti i istoričnosti, koju je shvatao u vrlo širokom smislu. Povesnost za Marksa znači odliku svakog fenomena koji se nalazi u odnosu prema "subjektu". Otuda je "povešt" dijalektički susret čoveka i sveta, istorije i prirode, "subjekta i objekta". Mnogi marksisti, koji ostaju u tradiciji neokantovske i fenomenološke škole mišljenja, najčešće prevlađuju Marksov princip jedinstva prirode i istorije, bića i svesti. Lukač i Sartre, da pomenemo samo neke marksiste, naglašavali su da postoji dualizam metoda prirodnih i istorijskih nauka, a ideja *dijalektike* za njih važi samo za sferu subjekta i istorije, no ne i za oblast prirode.

Teorijski spor između koncepcija: uvažavanja ideje *večnosti dela*, *estetskog*, odnosno, insistiranja na njegovoj *prolaznosti* i *istoričnosti*, koji je bio osnažen u 19. veku, ostaje i u nauci našega veka.

7. Hana Dajnhard je u raspravi *Značenje i izraz* istakla da iskazi: (1) *Svako veliko umetničko delo je bezvremeno* i (2) *Svako umetničko delo je izraz svoga vremena*, u svojoj suprotnosti sadrže osnovni problem čije je rešenje od presudnog značaja za svaku teorijsku disciplinu koja teži naučnoj objektivnosti i koja se zanima za razvoj, suštinu i vrednost umetničkog dela⁹⁾. Prema mišljenju ove autorka, ukoliko jedna teorija ne shvati i ne reši poseban odnos na koji upućuju pomenuti iskazi, ona neće biti u stanju da shvati istorijsku različitost umetničkih dela niti specifičnu stvaralačku delatnost koja ih proizvodi. Onaj koji postavlja umetnička dela "izvan istorije" - mada je *istorijsko* sadržano i u njihovom nastajanju i u njihovom delovanju, nikako ne može objasniti postojanje različitih oblika umetnosti, njihovu evoluciju koja ide paralelno sa istorijskom promenom.

⁹⁾ Hanna Deinhard, *Bedeutung und Ausdruck*. Zur Soziologie der Malerei. Neuwied und Berlin, "Luchterhand", 1967, str. 7. I dalje.

Zašto su u nekim epohama arhitektura i skulptura osnovni rodovi likovnih umetnosti, dok je u drugim epohama to slikarstvo? To su pitanja na koja se ne može odgovoriti ukoliko se dela objašnjavaju "izvan istorijskog konteksta". Na drugoj strani, međutim, onaj ko umetničko delo posmatra isključivo kao izraz i rezultat trenutnog "istorijskog razvoja", u opasnosti je da delo svede na prost odraz ekonomskih, religioznih, političkih moći i da time previdi ono u delu *osobeno estetsko i trajno*. Problem se, dakle, ne može rešiti sve dok se *ostaje na jednoj od ponuđenih alternativa: o apsolutnoj autonomiji i večnosti*, na jednoj strani, odnosno, *o apsolutnoj prolaznosti umetnosti*.

Hana Dajnhard smatra da je neophodno zalaganje za više tipove sinteza. Traganje za sintezom koje umesto pukom opisivanju i analizi vodi objašnjavanju *fenomena*, dovelo je do nastanka jedne nove discipline koja se, doduše, još uvek nalazi na samom početku, no čija je naučna plodnost već danas nesumljiva i od velikog teorijskog značaja. To je *sociologija umetnosti*. Hana Dajnhard veruje da će sociologija umetnosti kompetentno rešiti problem estetskog i istorijskog (vanestetskog) u delu. Ona *insistira na* takvom određenju "sociologije umetnosti" prema kome sociologija zauzima *onu poziciju* koja joj je, s obzirom na logičko mesto u sistemu nauka i s obzirom na *krug zadatka*, naznačena suprotnošću onih iskaza: (1) *Delo je bezvremeno* i (2) *Delo je izraz svoga vremena*. Prema tome, osnovno pitanje svake sociologije umetnosti glasi: *kako je* moguće da dela koja su nastala kao proizvodi jedne ljudske moći - u jednom određenom vremenu i društvenoj sredini, i koja važe za određeno vreme i dato društvo - *nadlive* svoju epohu, pojavljujući se u sasvim različitim epohama i društvenim sistemima kao iznova *aktuelna i smislena*? S druge strane, ostaje nerešen problem saznanjog karaktera: na koji način može da se u nekom delu sazna, očita vreme i društvo koje je umetničko delo oblikovalo i uslovljilo njegovu egzistenciju?

3. SOCIOLOGIJA UMETNOSTI U PORETKU NAUKE

Na VII kongresu za sociologiju koji je održan u Nemačkoj 1930. godine, u okviru jednog kolokvijuma vođen je razgovor o problemima sociologije umetnosti. Može se reći da od tada više nije moguće razgovarati o sociologiji umetnosti kao o "problematičnoj" disciplini. To, dakako, ne znači da su sa ovim nestali i svi teorijski problemi koji se odnose na pitanje mesta ove nauke u poretku ostalih disciplina koje imaju za svoj predmet *umetnost*. Naime, još nije sasvim precizno određen predmet ove nauke niti su rešena sva metodološka pitanja. Govorićemo najpre o položaju sociologije umetnosti u poretku ostalih teorijskih disciplina, a potom o samom predmetu ove nauke.

U horizontalnoj ravni (vidi *Pregled*) opšta sociologija umetnosti nalazi se, s jedne strane, u odnosu prema drugim posebnim sociologijama koje se bave problemima duhovne i materijalne kulture i, s druge strane, u odnosu prema nauci o umetnosti. U vertikalnoj ravni sociologija umetnosti nalazi se u odnosu prema filozofiji, odnosno psihologiji umetnosti. Pomenuti odnosi mogu se izvesti na sledeći način:

A. Sociologija umetnosti i posebne nauke o društvu:

Nauka o duhovnoj i materijalnoj kulturi

1. Sociologija umetnosti i sociologija kulture

a) Sociologija umetnosti i sociologija znanja

govor o *autonomiji*, o čemu je sam Manhajm govorio, a što je potom Kurt Lenk ocenio kao neispravno gledište⁹⁾.

Što se uloge stvaralačkog subjekta tiče, valja reći da je pojam *kreacije* izveden iz realističke, a to znači i iz metafizičke perspektive (stvaralački subjekt u ulozi nosioca smisla dela), što je i bio razlog da ga pozitivistički usmerena sociologija umetnosti ili uopšte nije postavila kao teorijski značajan problem ili ga je odlučno dovela u pitanje. Moglo bi se reći da se u empirijskoj sociologiji autor dela, stvaralačka ličnost, posmatra kao sasvim izolovana i kao slobodna u odnosu na delo. U realističkoj sociologiji ličnost direktno zavisi od grupe koja je u delu jedini stvaralac "pogleda na svet".

Zbog toga što empirijska sociologija umetnosti pitanje stvaralačkog subjekta, dakle i pitanje vrednosti, suštine i smisla dela principijelno ne postavlja kao ozbiljno pitanje, a realistička sociologija uvodi "grupu" kao jedini stvaralački subjekt, ove dve orijentacije neće biti u stanju da na zadovoljavajući način reše-kao što to nije uspeo ni Manhajm, iz čijeg se rada izlivaju pomenuta dva usmerenja-problem specifičnosti dela, na čemu je s pravom insistirao Kurt Lenk. Odnosno, one neće biti u stanju da odgovore na drugi važan deo pitanja koje je postavila Hana Dajnhard: Kako to da dela nastala u jednoj epohi, kao izraz određenih grupnih, kolektivnih stvaralačkih težnji, uspevaju da nadžive, transcendiraju datu epohu i duhovni horizont grupa, njihove volitivne i misaone težnje i pri tom očuvaju originalno-stvaralački smisao koji dolazi od ličnosti autora.

3. PREDMET SOCIOLOGIJE UMETNOSTI

Izlaganjem teorije Karla Manhajma stvorili smo neophodne preduoslove za određivanje osnovnih metodoloških orijentacija u savremenoj sociologiji umetnosti. Međutim, kako nas u okviru izlaganja osnovnih orijentacija očekuje još i razmatranje posebnih struja unutar glavnih određenja, uvereni smo da je zbog toga potrebno da se već sada odredi značenje nekih posebno teorijskih pojmova, kao što su, na primer, "sadržaj" i "forma" iz različitih perspektiva: sociologije umetnosti, psihologije i filozofije umetnosti. Stvar je u tome što postoji mnogo nesporazuma u pogledu upotrebe ovih termina. U određenju predmeta sociologije umetnosti u ovom okviru mi se svesno zadržavamo na analizi strukture, a ne na analizi funkcije koju, dakako, ne previdamo.

Imajući u vidu neke osnovne stavove izložene u poglavlju *Ideja dijalektičko-kritičke sociologije umetnosti* možemo, upravo iz teorijsko metodoloških obzira samu "strukturu", *biće umetnosti* - koju inače interpretiramo kao "nerazlikovano bivstvo" sačinjeno od uticaja različitih subjektivnih potencija: ličnosti, kulture i civilizacije - za potrebe odgovarajućih teorijskih disciplina, posmatrati u okviru *psihološke ontologije* umetničkog dela, *socijalno-istorijske ontologije* i *filozofske ontologije* umetnosti. U zavisnosti od karaktera posebnih ontologija umetnosti, ovo "apstraktno" sagledano "biće dela" možemo, takođe, interpretirati u okviru odgovarajućih odnosa "sadržaja" i "forme", "teme" i njenog "stilskog" izražavanja, i to na individualno-psihološkom, kulturno-istori-

jskom i civilizacijsko-povesnom nivou. Postoji, dakle, stil pojedinca, stil epohe i opšti stil dela kao trajne forme čovekovog simboličkog izraza.

Za ovu priliku poslužićemo se podsticajnim analizama Ervina Panofskog. Pre toga valja da spomenemo da njegov rad *Ikonološke studije*, kao eminentno sociološka studija o likovnim umetnostima, predstavlja jednu varijantu fenomenološko-istorijske škole. Da bismo lakše shvatili osnovne stavove Panofskog, korisno je da već sada upozorimo na to da su sociolozi umetnosti uopšte, a sociolozi empirijske i fenomenološke orijentacije posebno, svesni činjenice da postoje dva opšta prilaza umetničkom delu, i to jedan koji dolazi do osnova estetske vrednosti, no, koji ne spada ni u sociologiju ni u psihologiju umetnosti, i drugi, koji sagledava spoljašnji odnos koji postoji između umetničkog dela i društva, odnosno ličnosti. Neki sociolozi kao, npr., Manhajm, Hans Peter Thurn, određuju ove dve analize kao *analizu strukture* i *analizu funkcije*. Mada se teoretičari najčešće izjavljavaju u prilog ideji o povezanosti i jedne i druge analize koje se moraju "međusobno dopunjavati", ipak treba praviti teorijsku razliku između ovih dveju analiza. Jer "analiza strukture" posvećuje se istraživanju unutrašnjeg sklopa umetničkog dela kao nekog imanentnog sistema vrednosti", čija se tzv. "endogena estetska struktura utiskuje zajedno sa delovanjem unutar egzogenih socijalnih određenja"¹⁰⁾. Turn se ovde implicite oslanja na ideje Manhajmovog rada i njegovog razlikovanja metoda "unutrašnjeg" i "spoljašnjeg" posmatranja, tj. shvatanja dela kao "izraza" i kao "dokumenta", kao otevljenja "estetske" (endogene) i "sociološke" (egzogene) vrednosti. Funkcionalna analiza svodi se na istraživanje odnosa socijalno-istorijskih sistema vrednosti i umetničkog dela. Turn dodaje da će, s obzirom na prvorazredni "interes sociologije na istraživanju socijalnih odnosa, težište i same sociologije umetnosti biti stavljeno na funkcionalnu analizu", pri čemu će ovde biti afirmisan "metod empirijskog istraživanja društva" (isto, 3-4).

U sličnom duhu i Ervin Panofski, predstavnik poznatog Instituta u Varburgu, prilazi ispitivanju umetničkog dela. U osnovi svi ovi pristupi delu polaze od dualizma vrednosti: *estetskog* i *vanestetskog*, pri čemu sociologiji umetnosti ostaje da reši onaj drugi deo teorijskog posla, *funkcionalni* odnos dela i društva, odnosno društva i dela, *interpretirajući* umetničko delo iz perspektive nekog njemu ontički stranog sistema. Panofski polazi od toga da u sadržini umetničkog dela razlikujemo tri sloja i to: *primarnu* ili *prirodnu sadržinu*, *sekundarnu* ili *konvencionalnu* i *sloj suštinskog značenja*.

1. Pod "prirodnom sadržinom" Panofski podrazumeva, na jednoj slici, određene linije i boje, zatim, u skulpturi, oblikovane komade bronzne, kamena, drveta koji predstavljaju *prirodne predmete*: kuće, likove ljudi, životinja, oruđa itd. Zavisno od toga da li u prepoznavanju ostajemo kod opisivanja tonova boja i linija, oblika bronzne ili kamena, ova se prirodna sadržina deli sad na "faktualnu i ekspresionalnu", na *faktičku*, *pozitivnu* ili vidljivu, i na *emotivnu* ili *ekspresivnu* - koja se oseća. Ovaj sloj u strukturi dela naziva se "svetom umetničkih motiva". Nabranje ovih motiva sačinjavalo bi *predikonološku* deskripciju umetničkog dela"¹¹⁾.

2. Kada je reč o drugom sloju značenja, koji Panofski određuje kao "sekundarnu ili konvencionalnu sadržinu", ovde se podrazumeva daljnji postupak, koji bismo mogli odrediti ne više kao *deskriptivni* već kao *eksplikativni*. Naime, kada na jednoj slici opišemo ono što vidimo, na primer mušku figuru s nožem, mi smo još uvek kod tzv. "primarne sadržine", kod onog *sloja* u delu koji bi *svaki* gledalac morao opisati na istovetan način. To je, dakle, još uvek sfera motiva. Ali, ako sad povodom te iste slike "muške

⁹⁾ O značaju Lenkove kritike Manhajmovog i, istovremeno, *realističko-racionalističkog* prilaza umetnosti vidi i u radu A. Silbermanna, *Empirische Kunstsoziologie*. Ranije navedeno delo, str. 4.

¹⁰⁾ Hans Peter Thurn, *Kritik der marxistischen Kunsttheorie*. Stuttgart, 1976., str. 3. I dalje.

¹¹⁾ Ervin Panofski, *Ikonološke studije*. Humanističke teme u renesansnoj umetnosti. "Nolit", Beograd, 1975. str. 22. I dalje.

figure su nožem" kažemo da predstavlja, da označava "Svetog Vartolomeja", ili da jedna grupa ljudi oko stola u izvesnom rasporedu i sa određenim pozama predstavlja ili označava "Tajnu večeru" mi, u stvari, povezujemo "umetničke motive i kombinacije umetničkih motiva (kompozicije) sa temama ili idejama". Motivi kao "primarna sadržina" sad se shvataju kao "nosioci sekundarnog ili konvencionalnog značenja" i "mogu se nazvati predstavama, a kombinacije predstava" čine sad "priče i alegorije". Tek "identifikovanje ovih predstava, priča i alegorija čini oblast ikonografije u užem smislu te reči".

U tumačenju odnosa *sadržine i forme*, upozorava Panofski, pod sadržinom podrazumevamo "oblast sekundarne ili konvencionalne sadržine", tj. svet "specifičnih tema ili ideja koje se manifestuju u predstavama, pričama i alegorijama", nasuprot oblasti "primarne ili prirodne sadržine" koja čini svet *umetničkih motiva*, tj. sferu *forme*.

"Forma" je, ukratko, onaj sloj u strukturi dela, koji je vizuelno (odnosno akustično, taktilno) *opažljiv*, to je u likovnim umetnostima sloj boja i linija, u književnosti to je sloj reči, u muzici sloj tonova, koji je na osoben način "formiran", "oblikovan". *Forma* se ovde dovodi u vezu sa sferom "estezijskog" = čulno zapažljivog. "Sadržaj" je, međutim, onaj drugi sloj u strukturi dela koji ne postoji, tako da se on ne može "otčitati" bez konvencionalnih shema koje pomažu dešifrovanju. "Forma" ontički, dakle, objektivno postoji - ona je *primarna* u ontičkom smislu, postoji "po sebi", dok je "sadržaj" ontički nesagledljiv - on postoji samo *uslovno*, tj. "za nas", pod pretpostavkom da su subjektu, gledaocu, čitaocu, slušaocu, poznati konvencionalni sistemi - *kodovi* značenja koje je umetnik, takođe, svesno imao na umu. Sve do sada Panofski u tumačenju odnosa "forme" i "sadržine", kao *primarne i sekundarne* sadržine - da upotrebimo njegove termine, ostaje kod tzv. analize *estetskog predmeta*, koja ima u vidu dva plana u strukturi dela koja su tako povezana da drugi postoji samo zahvaljujući "prvom", pod uslovom da nam je uz sve to poznata konvencionalna shema - kod tumačenja. Ova dva plana su, dakle, bitno povezana.

3. Što se trećeg sloja u analizi umetničkog dela tiče, koji Panofski određuje možda nepreciznim terminom "suštinsko značenje", reč je o tome da se umetničko delo kao *estetska činjenica* po sebi, koja se svojom osobenom strukturom razlikuje od religijske, naučne, filozofske, interpretira sada kao *znak, simbol* nečeg drugog: kao izraz nacije i epohe, kao izraz i simbol ličnosti koja stvara. To "suštinsko značenje" otkrivamo "utvrđivanjem onih osnovnih principa koji prikazuju suštinski stav jedne nacije, jednog perioda, jedne klase, jedne religiozne ili filozofske vere - koji se *nesvesno* izražava u jednoj ličnosti i kondenzuje u jednom delu".

Panofski izričito tvrdi da se mi, sve dotle dok se "ograničavamo na trvrđnju da čuvena freska Leonarda da Vinčija pokazuje skupinu od trinaest ljudi oko stola za večerom i da ova skupina ljudi predstavlja *Tajnu večeru*", bavimo umetničkim delom *kao takvim*, te njegove kompozicione i ikonografske osobine tumačimo kao njegova sopstvena svojstva ili osobenosti. Međutim, kada pokušavamo da to shvatimo kao dokument o Leonardovoj ličnosti ili civilizaciji u doba italijanske zrele renesanse ili o jednom specifičnom religioznom stavu, mi se bavimo umetničkim delom *kao znakom nečeg drugog*, što se izražava u bezbrojnim varijacijama drugih znakova, i tada njegove kompozicione i ikonografske osobine tumačimo kao pojedinačan dokaz tog "nečeg drugog". Otkrivanje i tumačenje ovih *simboličnih vrednosti* (kojih sam umetnik obično *nije svestan* i koje se čak mogu izrazito razlikovati od onog što je on *svesno* nameravao da izrazi) jeste predmet onoga što možemo nazvati *ikonologijom u dubljem smislu*, jednog metoda interpretacije koji se pojavljuje pre kao sinteza nego kao analiza".

Ako bismo ovde izloženu teoriju Ervina Panofskog hteli da razjasnimo u poređenju sa fenomenološko-estetičkom teorijom Nikolaja Hartmana ili Romana Ingardena, došli

bismo do sledećih rezultata. Pod *motivima*, kompozicijom, ili pod sferom "čiste forme" Panofski podrazumeva onaj sloj u strukturi dela sa kojim se neposredno suočavamo. To je tzv. *estezijski, čulni ili fizički* sloj u delu. Hartman taj sloj naziva "prednjim planom", a Ingarden "prvim slojem" u strukturi dela. Ono što je kod Panofskog određeno terminom "sekundarna ili konvencionalna sadržina", koja se svodi na priču, alegoriju ili u sociologiji književnosti na fabulu, temu, tj. da jedna skupina ljudi kraj stola ne predstavlja veselu braću nego "Tajnu večeru", taj plan u strukturi dela Hartman naziva "pozadinom", dok je u Ingardenovoj analizi to "metafizičko" u delu, pravi osnov estetske vrednosti. Panofski veruje da se i ovim planom, kao "sadržajnim", ostaje na tlu tzv. *imanentnog prilaza delu* i da izvan toga za jednu estetičku analizu ne preostaje više ništa. Sve do ovoga nivoa koristi se metod analize ili, možda, metod intuitivnog pronicanja u tajnu dela kao estetske tvorevine. Taj metod implicira *neposredan pristup delu*.

Što se njegovog trećeg sloja u analizi dela tiče, tzv. "suštinskog značenja", po kome "Tajna večera" predstavlja sada *dokument o Leonardovoj ličnosti, odnosno dokument o jednom vremenu, epohi*, taj plan analize fenomenolozi tumače *tako što on nije najneposrednije povezan sa estetskim, metafizičkim, već sa sociološkim i psihološkim, kao uslovima za pojavu estetskog*, ali koji sami ne sadrže *estetsko*.

Značajno je to što je Panofski učinio korak dalje od Hartmana. On govori o "sociološkom" i "psihološkom" pristupu delu, kao o tumačenjima dela u čijim perspektivama se delo pokazuje kao znak, simbol nečeg drugog: "ličnosti" i "društva". Tako je psihološki i sociološki metod shvaćen kao *sintetički* postupak, odnosno kao *eksplikativni*, pod kojim se ovde misli na metod koji premaša sloj tzv. "imanentnog smisla".

Kada je reč o tumačenju dela kao "dokumenata", pri čemu njegov autor ne mora biti svestan epohe i zadatka vremena, izlaganje Panofskog veoma podseća na ideju Karla Manhajma, prema kojoj se "dokumentacijski sloj smisla" određuje tako da se do njega dolazi na putu tzv. "spoljašnjeg posmatranja" dok "izražajni", odnosno "objektivni smisao", imaju analogone u izrazima E. Panofskog: "ekspresionalno", odnosno "faktualno". Jedino je sada sporan termin "sekundarni sadržaj". Čini se da "sekundarni sadržaj" pripada području "izražajnog smisla" kod Manhajma. To je onaj sloj smisla koji se tumači iz "obuhvatnijeg totaliteta", kod Panofskog iz perspektive jedne religijske vere, kod Manhajma iz ideologije. Taj nivo interpretacije, međutim, za Manhajma je *najsuštinskiji*, unutrašnji, immanent, za Panofskog, suprotno tome, *sekundaran*. No obojica uviđaju da je njega umetnik *svestan*. Goldman će taj nivo interpretacije dela iz obuhvatnijeg totaliteta odrediti pojmom *objašnjavanja*. I Panofski smatra da do ovog "obuhvatnog smisla", interpretacije "dela" iz nečeg drugog može dospeti samo onaj koji poseduje "sintetičku intuiciju" koju, i to je ovde odlučno, "može bolje razviti neki talentovani laik nego neki stručnjak-erudita".

Na osnovu prethodnog izlaganja možemo shvatiti da se subjekt stvaranja kao trojedinostveni subjekt može iz teorijsko-metodoloških razloga apstraktno ili izdvojeno posmatrati u umetničkoj tvorevini preko uslovno pretpostavljenih triju odgovarajućih objektivacija umetnika: kao individualnog subjekta, kao kolektivno-istorijskog subjektiviteta (klasa, sloj, narod, nacija, epha) i kao povesno-civilizacijskog subjekta (rod, ljudska vrsta). Svaki od ovih segmenata objektivacije tvori sad, apstraktno govoreći, odgovarajući "sloj bića" u umetničkom delu: biće psihološkog, biće kulturno-istorijskog i biće estetsko-povesnog tipa. U okviru naše dijalektičko-kritičke interpretacije umetnosti nema reči o tome da se tzv. sloj "estetske vrednosti" ostvaruje izvan "kulturno-istorijske" situacije i nezavisno od aktivne uloge ličnosti autora. Samo se iz teorijskih razloga ovde vrši pomenuto razlaganje "jedinstvene estetske strukture" na nekoliko odgovarajućih slojeva bića u delu, pre svega za potrebe psihološkog, sociološkog i filozofskog metoda. I

21

dalje, na svakom takvom "sloju" strukture možemo, kao i u svakoj "ontologiji", razlikovati *sadržaj* i *formu*-kao način iskazivanja *sadržaja*.

Dolazimo do toga da je umesno razlikovati tri vrste odnosa *sadržaja* i *forme* i to u okviru psihološke ontologije, sociološke ontologije i estetičke ontologije umetnosti. Što se sociološko-umetničkog razlikovanja "forme" i "sadržaja" tiče, odnosno, "stila" i "teme", o tome je bilo govora u ranijim izlaganjima. Potrebno je da se na ovome mestu odredimo sada prema ostalim tipovima *sadržaja* i *forme*, u psihološkoj i estetičkoj ontologiji.

Poslužićemo se sada primerom iz renesansnog slikarstva. U okviru socijalne ontologije umetnosti možemo reći da su preovlađujuće opšte, kolektivne teme bile, pre svega, iz domena religijskog života, dok se u pogledu kolektivnog stila, "forme", govori o tzv. "linearnom stilu" (Velflinov izraz), odnosno o tzv. centričkoj kompoziciji, unutar koje je sadržaj tako strukturiran da su svi elementi grupisani oko centra. Zatim, reč je o primeni perspektivnog postavljanja elemenata kompozicije. I "tema" i "stil" se u okviru sociologije umetnosti mogu razjasniti opšte-teorijskim razlogom: pojavom građanskog staleža, antireligijskim tendencijama u nauci, pojavom manufakturne proizvodnje kao vesnika tehnološke revolucije. Otuda i religiozne teme koje govore o još uvek jakom uticaju crkve nisu više varirane u okviru mističkog stilskog obrasca niti prikazane u formi tzv. "uzvišenog stila". Kategorija "lepog" važi u renesansnoj umetnosti kao neka vrsta reafirmisanog antičkog umetničkog ideala. I to je ono što je, uglavnom, zajedničko svim slikama ovoga perioda. To što je sve koncentrisano oko jedne tačke u centru - svi putevi vode posmatrača u tu tačku -, što su teme uzete iz svakodnevnog života, čak i kada je reč o religijskim likovima, ukazuje na humanistički karakter renesanse.

Što se, međutim, psihološke ontologije tiče, ovde se sad javlja novo pitanje: kako objasniti razliku između Leonarda i Mikelandela - koji variraju iste teme iz Biblije i, takođe, jedan te isti renesansni stil - centričku kompoziciju? Socijalna ontologija ovde nije više od koristi. Na planu psihologije tema postavlja se pitanje: zašto Leonardo slika prefinjenu žensku lepotu, Mikelandelo monumentalne, snažne muskulaturne figure čak i onda kada je u pitanju ženski oblik? Na planu psihologije stila ili forme pitanje glasi: zašto Leonardo koristi tehniku "sfumata", čime oblik koji prikazuje "skriva", a Mikelandelo upravo želi da naglasi oblik i sve na njemu; čak i onda kada se služi čisto slikarskom formom, on naglašava volumen, napon muskulature? Oba odgovora na postavljeno pitanje treba tražiti u sferi individualne psihologije, biografije umetnika, čak u krugu one problematike koja se ispituje metodom psihoanalize. Na temu o latentnom homoseksualizmu kod Leonarda, i eksplicitnog kod Mikelandela, postoji više radova, a transponovanje ovih "ličnih" osobenosti na plan slike, čini se iz toga smislenim.

Međutim, ni iz objašnjenja razloga koji su doveli do toga da ova dva slikara "slikaju" različito - s obzirom na psihologiju stvaranja, i da slikaju isto - s obzirom na sociologiju stvaranja, ne možemo samo na osnovu ovde izloženog tumačenja doći do sledećeg, suštinskog odgovora na pitanje: Zbog čega su njihova dela *izuzetne estetske, umetničke snage*, i po tome, *identična* sa delima Fidije i Pikasa - stvaralaca *različitih epoha*?

Filozofi umetnosti, estetičari, uvode stoga nova pitanja koja se odnose na problem tzv. "estetičke ontologije": postoje li neke "večne teme", *večni sadržaji* inspirativni za sve umetnike sveta, odnosno da li postoji neka univerzalna tvoračka moć koja uspeva da tako "formira" svekolički sadržaj da tom *formom* omogućući da delo postane i ostane autentično i aktuelno ljudima svih epoha? U estetičkoj ontologiji pitanje "sadržaja" i "forme" ne izvodi se više iz vidokruga ličnog subjektiviteta umetnika, niti iz osnova kulturno-istorijske svesti, već iz antropološke ravni autora, kao bića ljudskog roda. Neki estetičari su taj

segment određivali i kao sloj "genijalnosti", "božanske darovitosti" koja nije svakom čoveku dostupna.

U sva ova tri, uslovno određena tipa odnosa: *forma-sadržaj*, kao tri vrste objektivacija individualno-psihološkog, kulturno-istorijskog i univerzalno-povesnog subjektiviteta, pretpostavlja se da je "sadržaj" izraz *neposrednog* uticaja određenog tipa subjekta: (1) individualnog, (2) istorijskog ili (3) civilizacijskog, i da predstavlja odgovarajući *prednji plan* u svakoj tako uslovno definisanoj "strukтури dela", dok je *forma* izraz *posrednog* uticaja ona tri subjektiviteta i predstavlja odgovarajući "zadnji plan"-da upotrebimo izraze fenomenološke estetike. U našem radu termin "plan" ima čisto *metodički*, a ne *ontički* smisao. Dakle, u teorijsko-metodološkom pogledu ostaje zagonetan ovaj formalni, stilski sloj smisla, i to kako u okviru psihologije tako i u sociologiji i estetici.

4. OSNOVNE TEORIJSKO-METODOLOŠKE ORIJENTACIJE U SAVREMENOJ SOCIOLOGIJI UMETNOSTI

Pre nego što prikazemo ideju jednog teorijskog razlaganja pravaca u savremenoj sociologiji umetnosti potrebno je da prethodno učinimo bar dve napomene. (1) U sociologiji umetnosti pojam "vizija sveta" ili "pogleda na svet", kao skup verovanja, stavova i vrednosti jedne određene društvene grupe (klase, naroda, nacije, sloja, epohe), ima *operacionalni smisao*, to je pojam kojim se objašnjava *posredno* i *neposredno* pojavljivanje kolektivno-istorijskog subjekta ili u obliku "povezanog sistema ideja" ili "nepovezanih ideja". (2) U savremenoj sociologiji umetnosti postoji tendencija da se ovde postulirani pojam uni verzalno-povesnog subjektiviteta svede na "kulturno-istorijski subjekt", čije su teorijske implikacije sledeće: da se "estetski sloj" u umetničkom delu do kraja može razjasniti pojmom uže grupnog subjektiviteta, tj. pojmovima klase, nacije, sloja, kao kolektivno-istorijskih kategorija. U tom smislu realističko-racionalistički sociolozi umetnosti čitavu tzv. *estetičku ontologiju* svode na sferu "forme", a tzv. *socijalnu ontologiju* interpretiraju kao plan "sadržaja". To je i razlog što se u okviru savremene sociologije umetnosti problem estetike neprestano razmatra i kao svojevrsno sociološko pitanje. U tome, pored ostalog, i leže razlozi za odluku da se u ovome radu osvetli pitanje celovitog odnosa između *estetike* i *sociologije umetnosti*, da se pokaže razlog zbog kojeg je došlo do mešanja "predmeta" i do tzv. "sociološke estetike", odnosno da se jasno povuku granične linije između ovih teorijskih zahteva.

1. Zavisno od toga na kome se *planu* opšteumetničke strukture i *kako* pojavljuje određena "vizija sveta", da li ona zauzima socijalno-ontološki i sporedan, ili estetičko-ontološki i bitan deo u strukturi, u modernoj sociologiji umetnosti razlikujemo dve osnovne socijalno-ontološke orijentacije: *empirijsku sociologiju umetnosti* - kao vrednosno oslobođenu nauku i *realističko-racionalističku sociologiju umetnosti* ("sociološku estetiku") - kao vrednosno usmerenu nauku.

Na osnovu ovih bitno ontičkih određenja proizlaze i neka daljnja izvođenja *sociologije stvaranja*.

2. S obzirom na odnos *stvaralačkog subjekta, ličnosti (grupe) autora*, prema "viziji sveta", koji može biti *nesvestan* ili *svestan*, u pomenutim teorijama empirijske i realističko-racionalističke orijentacije razlikujemo dve koncepcije stvaralačkog subjekta i to:

5. Umetnički svetovi

Razmislite o tome šta se sve menja sa promenom konvencionalne zapadne muzičke lestvice od 12 tonova u lestvicu od 42 tona između oktave i osnovnog tona... Ovakva promena odlikuje kompozicije Harija Parča... Zapadni muzički instrumenti ne mogu lako da proizvedu ove mikrotonove, a neki to ne mogu uopšte, tako da treba ili izmeniti konvencionalne instrumente ili izumeti i napraviti nove. Pošto su instrumenti novi, niko ne zna kako se koriste, tako da muzičari moraju sami da se obuču. Konvencionalna zapadnjačka notacija nije pogodna za beleženje 42-tonske muzike, tako da treba izmisliti novu notaciju, koju muzičari moraju da nauče da čitaju... Dok partitura za 12 tonova može sasvim uspešno da se izvede posle relativno malo sati vežbanja, 42-tonska muzika zahteva mnogo više rada, vremena, truda i sredstava. Parčova muzika često je izvođena na sledeći način: dobio bi poziv od nekog univerziteta da na njemu provede godinu dana, na jesen bi okupio grupu zainteresovanih studenata, koja bi napravila instrumente (koje je on već osmislio) po njegovim uputstvima. Zimu bi proveli učeći da sviraju instrumente i čitaju note koje je on smislio. Na proleće bi držali probe i, na kraju, izveli bi delo. Sedam ili osam meseci rada na kraju bi rezultiralo muzikom u trajanju od dva sata. Da su mogla biti ispunjena konvencionalnijom muzikom, obrazovani simfonijski muzičari koji sviraju standardni repertoar izveli bi je nakon osam ili deset sati probe.

(Howard Becker, 1982: 32–33)

Da bi postavili pozornicu za raspravu o produkciji kulture, u ovom poglavlju razmatramo Bekerovu (1982) ideju umetničkih svetova i njegov bogat i plodan prikaz uticaja koji oni vrše. Proizvodni pristupi proučavaju činioce na levoj strani „romba“, koji se odnose na stvaranje, proizvodnju i širenje umetnosti. Suštinska pitanja kojima se bavi ovaj pristup odnose se na to kako se stvara, proizvodi i distribuira umetnost. On ispituje odnose između stvaralaca, mreža distribucije, umetničkih dela i društva. Osnovna ideja ovog pristupa je da kulturne predmete filtriraju – i na njih utiču – ljudi i sistemi koji ih stvaraju i distribuiraju.

Umetnički svetovi Hauarda Bekera

Bekerova knjiga *Umetnički svetovi* pruža značajan doprinos sociologiji umetnosti. Beker je džez muzičar i fotograf, kao i sociolog. Mada donekle neobičan, njegov pristup razumevanju umetnosti duboko je ukorenjen u sociologiji. On tvrdi da su umetnosti ukorenjene u onome što naziva umetnički svetovi. Jedan umetnički svet je „mreža ljudi čija kooperativna delatnost, organizovana na osnovu njihovog zajedničkog poznavanja konvencionalnih načina obavljanja stvari, proizvodi vrstu umetničkih dela po kojima je svet umetnosti poznat“ (Becker, 1982; x). Neki umetnički svetovi su mali i usko određeni, recimo lokalni pesnički kružok ili eksperimentalna pozorišna grupa. Drugi su prilično veliki i obuhvatni, poput sveta umetnosti koji okružuje holivudske filmove. Beker smatra da svaki vid nekog umetničkog sveta pruža skup sredstava i ograničenja za stvaranje umetnosti. Najvažnija ideja jeste da umetnička dela oblikuje čitav sistem koji ih proizvodi, a ne samo ljudi o kojima mislimo kao o umetnicima.

Da bi se umetnost sagledala sociološki Beker smatra da je treba posmatrati kao kolektivnu delatnost. Za njega je umetnost proces – aktivnost – pre nego završen proizvod (predmet ili izvođenje). Ovo stanovište naglašava čin stvaranja umetnosti i sociološke činioce koji utiču na njega. Beker ističe da je stvaranje kolektivni poduhvat. Iznoseći ovu tvrdnju, on čini dve stvari. Prvo, definiše umetnost kao „delo koje je načinjeno i koje se procenjuje“ (str. 4, ista kao autor). Ako nema publiku (makar najmanju), onda nije umetnost. Drugo, on dovodi u pitanje ideju, koja preovlađuje u zapadnom društvu, da je umetnost nešto što stvara umetnik – stvaralački genije – koji radi sam. On tvrdi da u svim formama umetnosti, od holivudskih filmova do poezije, učestvuje mnogo ljudi, i da umetnost ne bi postojala niti bi imala smisla bez njihovog udela.

Jednostavno rečeno, Beker smatra da svaki aspekt procesa stvaranja umetnosti oblikuje krajnji proizvod. Mnogo ljudi učestvuje u tom procesu. Neki od njih neposredno, neki pomažu, a neki su (moguće iz prošlosti ili iz daljine) imali ulogu u razvijanju već postojećih materijala i simboličkih komponenti na osnovu kojih nastaje umetničko delo. Da bi nam pomogao da uvidimo šta pod ovim podrazumeva, Beker nas poziva da „razmislimo o svim aktivnostima koje treba obaviti u vezi s nekim umetničkim delom da bi ono, na kraju, izgledalo onako kako izgleda“ (str. 2). Prvo, neko mora da smisli ideju, da odluči o vrsti i naročitom obliku dela koje će biti načinjeno. Drugo, tu ideju neko mora da sprovede u delo. Da bi se to učinilo, odgovorne strane moraju da nabave materijal (boje, note, kostime), pronadu opremu (muzičke instrumente, osvetljenje, kostime, kamere), vreme (rad pored redovnog posla), okupe druge umetnike (glumce, muzičare, igrače) i saradnike i tehničare (blagajnike, kancelarijsko osoblje, štampare, zavarivače, proizvođače boja i, ako ste Demijan Herst – koji je u svom radu koristio delove ovce, stoke i svinje – mesare). Proces osmišljavanja ideje i, zatim, njenog izvođenja, naziva se produkcija.

Kada formulišu ideju i daju joj oblik, ljudi zatim moraju da pronađu način da svoj rad predstavljaju publici. To se naziva distribucija. Način delovanja sistema distribucije (raznošenja, rasprostiranja) ima značajne posledice na to ko će videti, kupiti ili pročitati film, CD ili pesmu. Neki sistemi distribucije su veliki i složeni, kao što su mreže koje distribuiraju holivudske filmove međunarodnom gledalištu. Drugi su mali i lokalni, kao kada pesnici fotokopiraju svoja dela i dele ih prijateljima ili ih čitaju u kafanama ili bibliotekama.

Ali, samo distribuiranje umetničkog dela nije dovoljno; publika mora i da razume i procenjuje delo. Deo kolektivne umetničke delatnosti zahteva da neko formuliše i održi osnovna načela prema kojima će se umetnost smatrati smislenom i vrednom. Određeni estetski okvir pomaže ljudima da razumeju umetnost. Većina umetničkih dela smeštena je u standardne estetske okvire, koji su već dostupni. Na primer, ona su predstavljena kao „slike“ (uljana platna, izložena u muzeju, kod trgovca ili na neformalnoj izložbi „okačena o konopac“) ili kao „rok muzika“ (gitara, električni bas, bubnjevi i vokali, obično sa snažnim ritmom). Druga umetnička dela, recimo ona u kojima je upotrebljena ovca potopljena u formaldehid (Herstov rad *Daleko od stada*), mogu zahtevati razradu nekog novog sistema estetike kako bi se opravdala kao umetnost. Na kraju, delatnost umetničkog stvaranja oslanja se na građanski poredak i stabilnost, kao i na norme kao što je priznavanje privatnog vlasništva.

Spisak onoga što treba učiniti je dug, ali u poređenju sa onim što se zaista dešava, pojednostavljen je. Beker ističe da veći deo ovih stvari uzimamo zdravo za gotovo. Svesno ili nesvesno, svaki vid procesa stvaranja i distribuiranja umetničkih dela utiče na umetnost. Sistem proizvodnje ograničava umetničko stvaranje i usmerava umetnost u određenim pravcima umesto u nekim drugim. Sistem distribucije ograničava umetnike time što zahteva da se umetnost uklopi u sistem kako bi mogla da dospe do publike. Beker ne sugeriše da ova ograničenja kontrolišu umet-

nike, oduzimajući im slobodu volje, već smatra da ljudi u sistemu produkcije rade unutar sistema ograničenja: „Sredstva koja su na raspolaganju omogućavaju neke stvari, neke lakše, neke teže; svaki model raspoloživosti odražava delovanja neke vrste društvene organizacije i postaje deo modela ograničenja i mogućnosti koji oblikuju stvorenu umetnost“ (str. 92).

Podela rada

Niko ne obavlja sve poslove u bilo kom od mnogih svetova umetnosti. Svi oblici umetnosti oslanjaju se na podelu rada. To važi za simfoniju, operu, pozorišne komade, rok muziku, kao i za slikarstvo i poeziju. Neki ljudi se više bave kreativnim radom (ili im se pripisuju zasluge za to). Ovo jezgro, središnje osoblje kako ga Beker naziva, u centru je stvaranja umetničkog dela, i upravo se pripadnicima ovog osoblja dodeljuje status umetnika. Drugi pomažu da se osmisli scena ili reklamni plakat za pozorišni komad, ili da se izlije bronza za umetnika, ili upravljaju finansijama jedne operne kuće. Ovom saradničkom osoblju dodeljuje se niži status. Njihova znanja su „stvar zanatstva, poslovne pronaljalivosti ili neke druge sposobnosti manje retke i manje svojstvene umetnosti, manje neophodne za uspeh rada, manje vredne poštovanja“ (Becker, 1982: 16).

Podela rada razlikuje se od jednog do drugog umetničkog sveta. Unutar nekih postoje brojne distinkcije. U svetu pravljenja filmova, na primer, ima mnogo uloga; u poeziji, malo. U mnogim umetničkim svetovima od središnjeg do saradničkog osoblja postoji gradacija, pre nego oštra pode-
la. U filmskom poslu, režiser, scenarista i glavni glumci su blizu umetničkog središta ovog posla; oni su središnje osoblje. Kamermani, kompozitori, glumci u sporednim ulogama, kaskaderi, scenografi i kostimografi su dalje od

središta i mogu se nazvati saradničkim osobljem, mada važnim. Zidari, krojači, vozači i snabdevači takođe spadaju u pomoćno osoblje; izgleda kao da su na periferiji, međutim, stvaralački poduhvat se oslanja i na njihov deo posla.

U nekim umetničkim svetovima razlike su mnogo oštrije. U klasičnoj muzici, recimo, postoji oštro razlikovanje između kompozicije i izvođenja. Kompozitori stvaraju muziku, a muzičari, zajedno sa dirigentom, izvode muzičku kompoziciju. Virtuozni izvođači uglavnom nemaju vremena da komponuju (moraju neprekidno da vežbaju da bi održali svoje umeće sviranja na instrumentu); kompozitori ne vežbaju dovoljno da bi bili vrsni izvođači pošto vreme posvećuju komponovanju. Na ovaj način se razlika neprekidno održava.

Baš kao što se zadaci različito raspodeljuju u različitim umetničkim svetovima, oni se i grupišu na različite načine. Grupa zadataka je obično ona koju obavlja jedna osoba. Komponovanje i izvođenje se smatraju zasebnim zadacima u klasičnoj muzici, ali se u džezu ove aktivnosti mešaju. Džez muzičari improvizuju na već postojeće pesme na licu mesta, umesto da unapred planiraju (komponuju). Mada se u rok muzici ove dve aktivnosti smatraju odvojenima, one su i povezane. Autentični izvođači sviraju sopstvenu muziku. Povremeno mogu da snime značajne pesme drugih kompozitora, ali to mora da bude izuzetak. Bendovi koji izgledaju odlično ispred kamera, ali koji sviraju muziku drugih autora, uglavnom nisu naročito cenjeni.

Tu je i poslednji vid podele rada. Umetnički svet se uglavnom slaže oko toga da podela i spajanje treba da se odvijaju baš onako kao što se to zaista i dešava. Drugim rečima, posebna podela rada je *konvencionalna*. Mi uglavnom ne razmišljamo o podeli rada. Ona prosto ima smisla. Međutim, u određenom pogledu podele su proizvoljne i društveno definisane. Na primer, zapadnjaci o poeziji najčešće razmišljaju kao o veštom i, možda, lepom slaganju reči. Reči sačinjavaju pesmu. To da li je napisana rukom ili je odštampana u knjizi nema značaja za njenu poetsku

suštinu. (Može da ima značaja iz sentimentalnog razloga ili, ako je reč o originalnom rukopisu, istorijskog.) Takođe smatramo da jedna pesma može da postoji u mnogim kopijama – na primer, ista pesma postoji u svim primercima zbirke u kojoj se pojavljuje. Ova izjava nam se čini sasvim očiglednom. Međutim, za razliku od ovog pristupa, u klasičnoj japanskoj poeziji fizičko pisanje pesme ne može da se odvoji od suštine same pesme. Kaligrafija je neodvojivi deo onoga šta Japanci smatraju poezijom. Kada bi se reči otkuale i odšampale, duša pesme bila bi istrgnuta. U japanskoj poeziji umetnički predmet je sličan slikarstvu, dok u zapadnoj poeziji više nalikuje proznom delu.

2) Ograničenja i mogućnosti

Beker ukazuje da na jedno umetničko delo utiču obrasci ograničenja i mogućnosti koji postoje u datom umetničkom svetu koji ga stvara. One aktivnosti koje su neophodne da bi se stvorila umetnost, a koje ne obavlja središnje osoblje nazvano „umetnici“, mora da obavi neko drugi. Ponekad se saradnja odvija sa lakoćom, i svi učesnici dele isto stanovište.

Međutim, u mnogim umetničkim svetovima dolazi do sukoba zato što se ciljevi saradničkog osoblja razlikuju od ciljeva središnjeg osoblja. Beker daje primer kompozitora nasuprot muzičarima. Pošto raspolažu odgovarajućim značajima, kompozitori mogu da osmisle zanimljive orkestracije, koje su ponekad jako složene ili tehnički teške za izvođenje. U izvođenju takvih teških delova, može se desiti da instrumenti škripe ili da zvuče kao da muzičar falšira, a izvođači ne žele da se to desi. Tako kompozitorova želja za složenim aranžmanima može da se sukobi sa željom izvođača da njihovo izvođenje zvuči kvalitetno. Tako je pesnik e.e. kamings imao problema oko štampanja svojih

pesama, zato što štampari nisu hteli da slede njegove ideje o pripremi za štampu (rasporedu stihova) ili njegovo neobično (ne)korišćenje velikog slova, jer je njima to izgledalo – a tako bi izgledalo i njihovim kolegama – kao greška.

Središnje osoblje mora da se povezuje sa organizacijama, i to naročito zbog distribucije svojih dela. Na primer, da bi izložili svoja dela, likovni umetnici se obraćaju muzejima. Ako umetnik napravi skulpturu koja je previše teška ili velika za muzej, onda je publika neće ni videti, sem ako ne postoji alternativno mesto za izlaganje. Vajari koji su šezdesetih godina 20. veka pravili dela industrijskih dimenzija morali su da izmisle ideju vrta skulptura, gde su prevelike skulpture izložene napolju, da bi uopšte i mogle da imaju publiku.

Umetnici koji se opredeljuju za korišćenje materijala izričito namenjenih umetničkoj produkciji ili koji koriste konvencionalne materijale na konvencionalne načine, izabraće lak put, jer će materijali već biti spremni i podesni za njihove namene (mada, novac za njihovu nabavku može da bude problem). Ako odluče da koriste nekonvencionalne materijale, njihov posao će postati mnogo teži. Hari Parč, na primer, morao je da pođe od nule i da prvo napravi nekonvencionalne muzičke instrumente da bi mogao da izvodi svoju nekonvencionalnu muziku. Većina muzičara koristi instrumente koji već postoje i koje rutinski proizvodi (mašinski ili ručno) neko drugi.

I promena u dostupnom materijalu može da promeni umetnički proizvod. Dobar primer iz istorije umetnosti je slikarska boja u tubama. Pre nego što su ove boje postale dostupne slikari su sami morali da pripremaju boje, od mlevenja pigmenta do mešanja sa uljem. Uspešni slikari mogli su da se u tome oslone na svoje pomoćnike, koji su obično težili da postanu umetnici. Slikare bez pomoćnika je to obično znatno usporavalo u radu. Još je značajnije za istoriju umetnosti to što je rad na slici ograničavao umetnike na rad u ateljeu, u kome su bili njihova oprema i pomoćnici. Sa izumom boje u tubi, u doba impresionizma, umetnici su

otkrili da im je mnogo lakše da slikaju (a ne samo da prave skice) u prirodi. Takođe su otkrili da im je lakše da rade sami nego sa mnogo pomoćnika. Smatra se da su ovi činioци doprineli preokretu od akademske ka impresionističkoj umetnosti krajem 19. veka (videti studiju slučaja 5.1).

Dostupna tehnologija, baš kao dostupni materijali, takođe utiče na proizvod kulture. Naučnofantastični filmovi izgledaju drugačije od kad je prikazan film *Ratovi zvezda*, a sve finiji specijalni efekti i tehnike animacije nastavljaju da unapređuju vizuelni uticaj ovih filmova. Tako i muzika drugačije zvuči na električnim instrumentima od one koja se izvodi na akustičnim, a u poređenju sa akustičnom gitarom, električna se koristi u najrazličitijim vrstama muzike.

Umetnici koji odaberu osoblje na oprobane načine, isto kao i u slučaju izbora postojećeg materijala za rad, svoj posao će obaviti mnogo lakše. Dela kompozitora koji pišu muziku za standardni orkestar i koji od muzičara ne zahtevaju da izvode čudo na svojim instrumentima, brže će biti izvedena od, recimo, dela kompozitora koji pišu muziku za čije izvođenje je potreban ansambl od tri orkestra. A korišćenje više orkestara, konvencionalnih aranžmana za konvencionalne instrumente – iako je za to potrebna neobično velika pozornica i veći budžet da bi se platili muzičari – lakše je od onoga što je radio Parč, koji je morao ne samo da napravi nove instrumente, već i da obuču muzičare da sviraju na njima.

3 Konvencije

Beker nastavlja da obrazlaže kako umetnički svet ograničava umetničku produkciju raspravljajući o konvencijama. On tvrdi: „Umetničkim konvencijama obuhva-

ćene su sve odluke koje moraju da se donesu u vezi sa produkovanim delom" (Becker, 1982:29). Konvencije su, prema Bekeru, „pravila igre“ u umetničkim svetovima i obuhvataju standardne načine raspoređivanja središnjeg i saradničkog osoblja i grupa zadataka. Oni uključuju uobičajene modele povezivanja i okupljanja ljudi u umetničkim svetovima, kao i standardne vrste materijala koje umetnici koriste.

Konvencije se takođe odnose na formalne karakteristike dela i onoga šta ljudi u umetničkom svetu očekuju da umetničko delo saopštava. „Samo zato što je poznavanje i doživljavanje primenjenih konvencija zajedničko i umetnicima i publici umetničko delo ima emocionalni učinak“ (str. 30). Konvencije pojačavaju emocionalni odgovor i dubinu razumevanja, tako da konvencije omogućavaju, zapravo konstituišu, umetnost isto koliko je i ograničavaju. Drugim rečima, konvencije stvaraju značenje. (Beker je, međutim, bio manje zainteresovan za posebna značenja koja stvaraju konvencije, i više se bavio postojanjem konvencija u umetničkim svetovima i njihovom doprinosu modelu ograničenja i mogućnosti.)

Konvencije pomažu da se unutrašnji krugovi jednog umetničkog sveta, stvaraoci i poznavaoци umetnosti, razgraniče u odnosu na spoljnje, neobavezne pripadnike publike. Jedan umetnički svet je poput glavice luka, koja ima mnogo slojeva. U centru umetničkog sveta su profesionalni umetnici i saradničko osoblje. Dalje od centra su pripadnici publike. Pripadnici publike koji poznaju detalje umetničkog sveta (često drugi umetnici ili studenti umetnosti) bliži su njegovom centru od neobavezne publike. Izvan posebnog umetničkog sveta nalazi se veći svet koji umetničkom svetu pruža opštije ideje o umetnosti i estetici. Ljudi u centru umetničkog sveta poznaju sve pojedinosti konvencija umetničkog sveta. U nekim slučajevima: „Ono što ozbiljni pripadnici publike znaju o nekoj umetnosti... sukobljava se, zbog uvođenja novih ideja, sa onim što dobro socijalizovani pripadnici društva znaju“ (str. 48–49).

To je posebno slučaj sa avangardnim pokretima i vodećom oštricom rok muzike. Često „manje upućena publika traga upravo za konvencionalnim formalnim elementima, koje su umetnici zamenili nečim novim, da bi razlučila umetnost od ne-umetnosti. Oni ne odlaze na baletsku predstavu da bi videli ljude koji trče, skaču i padaju; to mogu da vide bilo gde. Umesto toga, oni odlaze da vide ljude koji izvode teške i ezoterične zvanično priznate pokrete koji označavaju 'pravi ples'" (str. 50).

Ipak, glavica luka nije savršena metafora za svet umetnosti. Jedan svet umetnosti je zasnovan na određenoj vrsti ili žanru umetnosti (žanr je forma koja se zasniva na određenom skupu konvencija). Međutim, nekoliko umetničkih svetova mogu da imaju iste spoljne slojeve ili periferne članove. Na jednom širem planu, konvencije odvajaju ples od opere ili rok muzike. Na određenijem, konvencije odvajaju haus od rep muzike. Neki skupovi konvencija su toliko ezoterični da samo nekoliko ljudi razume (ili želi da razume) tu umetničku formu. Neki su toliko poznati da na osnovu njih neko umetničko delo može da se distribuirati širom sveta, milionima ljudi koji ga razumeju.

Konvencije, kao i drugi činioци u umetničkom svetu, ograničavaju umetnike, ali istovremeno čine umetnost mogućom. Većina umetnika u većini vidova svojih dela sledi konvencije. Koraćati drugačijim putem, o čemu svedoči put Harija Parća, zahteva mnogo više napora od ostajanja u blizini konvencija. Izmišljanje jedne u potpunosti nove forme umetnosti, *de novo*, bilo bi previše za jednog jedinog umetnika, ili čak i za mnogo okupljenih umetnika. Svi novi oblici proishode iz već ustanovljenih. Međutim, važno je priznati i da je većina umetnika, iako uglavnom sledi konvencije, u nekim vidovima i inovativna. Kao što Beker kaže (str. 63):

Svako umetničko delo stvara svet koji je u određenim aspektima jedinstven, spoj ogromne količine konvencionalnog materijala sa ponešto novog. Bez ovog prvog, delo postaje

neshvatljivo; bez drugog, postaje dosadno i bezlično, utopljeno u okoliš kao muzika u supermarketima i slike na zidovima motela.

Sistemi distribucije

Produkcija umetnosti, prema Bekeru, uključuje aktivnosti koje su potrebne da se umetnička vizija ostvari u nekom obliku (materijalni predmet ili izvođenje). Distribucija umetnosti uključuje aktivnosti koje umetnost dovode do njene publike. Produkcija i distribucija mogu da se razlikuju ili mogu da se preklapaju. Sistemi distribucije deluju kao skupovi ograničenja i mogućnosti koji utiču na činioca kao što su brojnost publike, ravnoteža moći između proizvođača ili umetnika i distributera (stoga, stepen kontrole koji svako od njih ima nad umetničkim sadržajem), i prirode umetničkog dela. Beker izlaže tri vrste sistema distribucije: oni koji se zasnivaju na samoorganizovanju, pokroviteljstvu i javnoj prodaji. Najveći broj umetničkih svetova predstavlja mešavinu ovih tipova distribucije.

Samoorganizovanje postoji onda kada umetnici sami distribuiraju svoja dela ili to čine unutar malih mreža. Ovi umetnici ne zarađuju mnogo (ili uopšte ne zarađuju) od svojih dela, tako da se oslanjaju na „redovni posao“ (koji nema veze sa umetnošću), na posao koji je u vezi sa umetnošću (npr. predavanje ili komercijalna umetnost), na nasledstvo ili na bogatog partnera. Ipak, ovi umetnici mogu sebi da ugrade. Ovaj sistem umetnicima pruža najviše slobode, koja, međutim, ima svoju cenu. Na primer, umetnici koji se sami izdržavaju moraju da kupuju materijal i opremu. Ako nisu bogati, prinuđeni su da umesto mermera ili bronzine kupuju balsamovo drvo ili cement. Najvažnije ograničenje koje postavlja ova vrsta distribucije jeste to što će publika biti malobrojna.

Pokroviteljstvo se odnosi na podršku koju umetnicima pružaju bogati filantropi u zamenu za umetnička dela.¹ Pokrovitelji mogu biti i organizacije i pojedinci. Na primer, Velika Britanija imenuje laureata poezije, a korporacije naručuju dela za svoje upravne zgrade i finansiraju simfonijske ili baletske predstave. Pokrovitelji mogu da kontrolišu umetničku produkciju, jer umetnici moraju da im ugrade. Neki pokrovitelji uistinu diktiraju sadržaj (to je bio slučaj u renesansnoj Italiji u doba porodice Mediči, kada je u ugovorima detaljno navođen sadržaj slika, i u Sovjetskom Savezu, koji je zabranio sve stilove izuzev „socijalističkog realizma“). Izgleda da drugi pokrovitelji pružaju više slobode umetnicima. Umesto da pokušavaju da kontrolišu umetničko izražavanje, oni podržavaju umetnike za čija dela znaju da su prihvatljiva publici. Postoje i pokrovitelji, naročito oni koji su zainteresovani za prestiž u avangardnim krugovima, koji više vole da umetnicima prepuste svu slobodu. Na stranu malograđani, ali pokrovitelji su često prosvetljeni (ali, takođe, uvek i kontrolišu budžet).

Javna prodaja se odnosi na tržišne sisteme distribucije. Svi distributeri koji se oslanjaju na tržište podvrgnuti su zakonima ponude i potražnje i osetljivi su na finansije. Beker razlikuje tri vrste tržišnih distributera: trgovce, impresarije i industriju kulture. Trgovci prodaju fizičke umetničke predmete, od kojih je svaki jedinstven. Impresariji rade u izvođačkim umetnostima. Razlike između trgovaca i impresarija proističu iz činjenice da se umetnički predmeti kupuju pošto su viđeni, dok predstave moraju da budu unapred plaćene. Industrija kulture distribuira umetnost, knjige, kompakt diskove, video kasete i filmove, koji se proizvedu u ogromnom broju primeraka, za masovnu potrošnju. Ova masovno proizvedena gena mogu da budu isto toliko jedinstvena i dragocena kao i druge

¹ Reč pokroviteljstvo često se koristi u širem smislu podržavanja umetnosti od strane elite.

forme umetnosti dela (možda!), ali njihovo otežavanje, za razliku od izvođačkih i vizuelnih umetnosti, nije jedinstveno. (O različitim sistemima javne prodaje izlaže se u poglavljima 6 i 7.)

Beker ne obrađuje sisteme kao što su srednjovekovni esnafi ili umetničke akademije, koji se više ne primenjuju, niti sekundarne distributere poput biblioteka i muzeja. Pored toga, njegova knjiga je napisana pre postojanja Interneta. Internet nudi obećanje da će se do velike publike dospeti bez formalne distributivne mreže. U ovom trenutku, međutim, većinu *home pages* umetnika posećuju samo njihovi prijatelji i porodica, tako da je za nepoznate umetnike Internet zamena za fotokopir mašinu i poštansku službu, pre nego novo sredstvo izazivanja pažnje.

Umetnik i umetnici

Bekerovo shvatanje umetničkih svetova je upečatljiv i, uistinu, radikalna način sagledavanja umetnosti. On niša- ni u naše najfundamentalnije shvatanje umetnosti: u ideju da umetnost stvaraju umetnici. On sugeriše da umetnost stvara mnoštvo ljudi, umetnički svetovi, a ne umetnici. Iako se slaže s tim da ljudi imaju različite talente, ne smatra da su umetnici u tom smislu toliko izuzetni kao što standardna ideologija umetnika nagoveštava. Mnogi ljudi, sa različitim talentima, doprinose umetničkoj delatnosti – i nastanku krajnjeg proizvoda – ali većina ne dobija priznanje za to. Ideja da se jednoj naročitoj osobi pripisuje zasluga za umetničko delo je društveno konstruisana ideja – ideja koju uzimamo zdravo za gotovo i koja, poput mnogih društvenih konvencija, olakšava snalaženje u datoj situaciji. Prema toj ideologiji, umetnik, i samo umetnik, stvara umetnost. Pomoćno osoblje se ne računa.

Produkcija kulture

Kada je Beker pisao o umetničkim svetovima, 1982. godine, njegovo delo je doprinelo načinu sagledavanja umetnosti koji je već bio razvijen u produkcijom pristupu kulturi (Peterson, 1976; Coser, 1978). Ovaj pristup je kristalisan sedamdesetih godina kao neposredan odgovor na probleme koje je doneo pristup razumevanju umetnosti sa stanovišta odražavanja (Peterson, 1994).² Mnogi uvidi produkcionog pristupa razumevanju kulture potiču iz sociologije organizacije, profesije i rada. Peterson (1994) označava četiri oblasti u kojima je produkcion pristup kulturi bio najplodniji: (1) kontrola pristupa, (2) sistem nagrađivanja, (3) strukture tržišta i (4) umetničke karijere.³ Ilustrovaću način razmišljanja koji počiva u osnovi svake od ovih oblasti, a zatim ću ukratko pomenuti druge teme koje se proučavaju pod rubrikom produkcija kulture.

1. Kontrola pristupa

U jednom uticajnom članku, Herš primenjuje ideje sociologije organizacije na sociologiju umetnosti (Hirsh, 1972). On je bio zainteresovan za to kako funkcioniše mreža preduzeća (tj. profitno usmerenih organizacija) koja stvara umetnički proizvod. Usmerio se na preduzeća koja proizvode umetnička dela za nacionalnu distribuciju, primećujući da sistem industrije, unutar koga posluju data

² Ovaj pristup nije bio primenjivan samo na umetnost, već i na vesti, nauku, pravo i religiju.

³ Ja sam tri Petersonove kategorije (komparativna struktura tržišta, struktura tržišta tokom vremena i strukturalni uslovi koji olakšavaju kreativnost) podvela pod „strukture tržišta“; umesto o četiri, on govori o šest doprinosa.

ASO ima, kao i drugi simfonijski orkestri i neprofitne organizacije, „višestruki“ identitet, koji je „institucionalno kodifikovan, i simbolično i strukturalno“ (str. 287). Strukturalna podela orkestra na članove odbora, administratore, muzičke direktore i muzičare pojačava različitost gledišta koje ove grupe zastupaju. „Simbolično, utilitarne vrednosti su označene godišnjim obrtom, a ideološke [tj. umetničke] muzičkim ikonama – činelama – kao moćnim podsetnicima na to šta čini normativni identitet orkestra“ (str. 287).

8. Umetnici

Popularna zamisao o umetniku jeste da je on ekscentrični genije koji stvara svoje delo izolovan od drugih umetnika. Ovo viđenje umetničke delatnosti je široko rasprostranjeno u javnosti uopšte, ali čak i među filozofima koji se bave estetikom, istoričarima umetnosti i književnim kritičarima... Prema ovom stanovištu, stil odražava ono što je svojstveno pojedincu – njegov karakter i subjektivitet.

(Diana Crane, 1987:19)

Zdrav razum govori da su umetnici u središtu kulturne produkcije. Ipak, oni su ti koji začinju umetnost i daju joj život. Umetnici su glavni igrači u svetu umetnosti i ovo poglavlje je posvećeno isključivo njima. U njemu se razmatraju karijere umetnika, tržište rada i dinamika diskriminacije u svetu umetnosti i njen uticaj na žene umetnike i one koji pripadaju etničkim manjinama. Ispituju se i načini na koje društvo može da pokuša da kontroliše umetnike. Takođe se raspravlja i o umetničkoj reputaciji i o tome kako se ona izgrađuje i održava. Poglavlje se završava kratkim razmatranjem umetničke kreativnosti i genijalnosti.

Bekerovo delo o svetovima umetnosti jeste korisno polazište za proučavanje umetnika (Becker, 1982). Kao što smo utvrdili, Beker tvrdi da je koncept „umetnika“, onako kako se obično upotrebljava, previše ograničen. On smatra da je mnogo ljudi uključeno u kreativni proces, ali da

samo malom broju bude dodeljena titula umetnik (videti poglavlje 5). U ovom poglavlju nećemo razmatrati Bekеровu uverljivu ideju da je *svet umetnosti* kreativni činilac već ćemo se usredsrediti na umetnike, u uobičajenom smislu te reči – na slikare, pisce i scenske izvođače.¹

Umetnici i umetnički svetovi

Mada se Beker bavio isključivo svetom umetnosti, ne osporava postojanje uloge umetnika. Uistinu, on uočava da je uloga umetnika veoma značajna u zapadnim shvaćanjima umetnosti, jer je društveno konstruisana kao privilegovana i posebna. On smatra da se umetnici mogu povezati sa umetničkim svetovima na četiri različita načina. Te četiri vrste umetnika su: (1) integrisani profesionalci, (2) individualci, (3) folk umetnici i (4) naivni umetnici. Setimo se da Beker smatra da su umetnički svetovi uređeni putem konvencija, ili standardnih načina obavljanja stvari. Većina umetnika se prilagođava većini konvencija u svom umetničkom svetu, jer je to najlakši način da se nešto uradi i da se stvori delo koje će publika ceniti. Međutim, u izvesnoj meri, oni uvode i novine, nove ideje, jer to čini samu suštinu kreativnosti. Umetnici, stoga, moraju da održavaju ravnotežu između konvencionalnih i inovativnih vidova svoga dela. Svet umetnosti, za uzvrat, procenjuje umetnike i odnos inovacije i konvencije u njihovom delu. Prema Bekеровim rečima:

¹ Udaljavanje od Bekerove ideje o svetu umetnosti ka svakodnevnoj ideji o umetniku može izgledati kao korak unazad. Međutim, kao što je i sam Beker zapazio, umetnici ispunjavaju društveno konstruisane i privilegovane uloge. Mada je korisno „decentrirati“ umetnika, mi istovremeno možemo da priznamo da su ove uloge, uprkos svemu, stvarne, i da su važne u društvu i sociologiji umetnosti.

Gde god postoji neki svet umetnosti, on utvrđuje *granice prihvatljive umetnosti*, prepoznajući one koji stvaraju delo koje može da asimiluje kao umetnike koji imaju pravo na članstvo, i odbijajući da pruži članstvo i koristi koje ono donosi onima čiji rad ne može da prihvati. Ako stvari posmatramo sa stanovišta zdravog razuma, uočićemo da ...umetnički svetovi kasnije često prihvate dela koja su prvobitno odbacila, tako da je izvesno da razlika ne počiva u delu, već u sposobnosti sveta umetnosti da prihvati njega i njegovog tvorca.

(Becker, 1982:226)

U kategoriju *integrisanih profesionalaca*, prema Bekеровom izrazu, spada većina umetnika u oblasti lepih i popularnih umetnosti. Oni su prihvaćeni umetnici (ili teže ka tome) koji koriste važeće konvencije, menjajući ih na prihvatljive načine. Neki od njih su izuzetno talentovani i originalni, a mnogi nisu ni jedno ni drugo. *Individualci* su umetnici koji smatraju da ih konvencije njihovog umetničkog sveta neprihvatljivo sputavaju i koji predlažu nove stvari koje svet umetnosti odbija da prihvati. Važno je naglasiti da Beker smatra da većina avangardnih umetnika nisu individualci (mada sebe žele da vide na taj način), već su, zapravo, integrisani profesionalci u svetu avangarde. Tako je Igor Stravinski od početka bio integrisani profesionalac, jer je njegova muzika, iako je bila novost, izvođena i o njoj se raspravljalo. Ali je njegov savremenik, Čarls Ajvs, bio individualac čija su dela retko izvođena, ako su uopšte i izvođena. Za izvođenje jednog od njegovih dela, simfoniju *Univerzum*, bilo je potrebno „od pet do 14 orkestarskih i horova, rastrkanih po planinama i dolinama“, što je muzičkom svetu prve polovine 20. veka prosto bilo previše čudno da bi prihvatio (Becker, 1982: 240). Individualci su, ipak, povezani sa nekim svetom umetnosti, jer svoje karijere započinju unutar tog sveta, i dobijaju umetničko obrazovanje tog sveta, pre nego što se pobune. Oni ostaju usmereni ka svom svetu umetnosti, čak i kada ga odbace (ili on njih). Posledica toga je da je teško jasno razgraničiti

integrisane profesionalce i individualce, jer se ove kategorije stapaju na svojim granicama. Većina individualaca ostaje izvan sveta umetnosti i bude zaboravljena, ali nekoliko njih, u nekom kasnijem trenutku, budu ponovo prihvaćeni, često posthumno. Svet umetnosti ih doživljava kao „nepriznate genije“ i, mada nam na pamet padaju mnogi primeri, oni su, zapravo, retki.

Folk umetnici su ljudi koji svoje kreativne proizvode stvaraju u potpunosti izvan profesionalnih umetničkih svetova. Naravno, mnogi od ovih umetnika rade unutar neke društvene mreže – klubova za pravljenje kiltova, na primer – koje funkcionišu kao umetnički svetovi na amaterskoj osnovi (videti sliku 5). Ovi umetnici uopšte ne pokušavaju da prodaju svoja dela, ili to čine samo na mestima na kojima se okupljaju amateri, kao što su seoski vašari. Beker u folk umetnost svrstava i pesme koje se pevaju na crkvenim okupljanjima ili plesove koje obični ljudi izvode u klubovima i zabavama. Naivni umetnici svoje kreativne proizvode stvaraju u potpunosti izvan bilo kog sveta umetnosti. Beker navodi brojne primere naivne umetnosti, koje je teško obuhvatiti zajedničkim nazivom, jer su previše ekscentrični; tu spadaju, na primer, stvari poput velikih, ukrašenih „kuća“ napravljenih od staklenih flaša, instalacije nameštaja presvučenog metalom i kamene bašte sa kulama visokim trinaest metara.

Važno je naznačiti da Beker ove reči koristi donekle drugačije nego što se to obično čini. Njegov cilj „nije da opiše ljude, već to u kakvom su oni odnosu prema jednom organizovanom svetu umetnosti“ (str. 228). U tom smislu „naivan“ se ne odnosi samo na osobu koja nije stekla obrazovanje u profesionalnom svetu umetnosti, već na osobu koja radi izvan sveta umetnosti. Umetnici koji rade u takozvanim naivnim ili folk stilovima, ali koji svoje radove izlažu i prodaju u umetničkim galerijama su integrisani profesionalci.

Beker nas podseća na to da umetnici nisu izolovani geniji iz epigrafa s početka ovog poglavlja. Naprotiv, oni se na-



Slika 5 Anonimni (Amerikanac), *Zabava sa pravljenjem kiltova* pozni 19. vek, Muzej folk umetnosti Ebi Oldrič Rokfeler, Vilijam-sburg, Virdžinija. Pravljenje kiltova je folk umetnost, koja se često obavlja unutar društvenih mreža, a ne nekog profesionalnog sveta umetnosti.

laze u jednom svetu umetnosti, i oblici koje njihova kreativnost poprima zavise od njihovog odnosa prema tom svetu umetnosti. Kao što Beker primećuje: „Kao centralnu stvar u analizi umetnosti kao društvene pojave preovlađujuća tradicija razmatra umetnika i umetničko delo, a ne mrežu saradnje. U svetlu ove razlike, ...ono čime sam se ovde bavio je...sociologija profesije primenjena na umetnički rad.“

Umetničke karijere i tržišta rada

Pored Bekera, i sociolozi rada i sociolozi profesija priznali su da umetnički rad ima mnogo toga zajedničkog sa drugim vrstama rada, tako da su umetnički rad analizirali

istim sredstvima koja koriste za razumevanje drugih vrsta profesija (tj. Abbott/Hrycak, 1990; Giuffre, 1999). Umetnici imaju karijere, koje mogu da se definišu kao niz poslova koje obavljaju tokom života. Međutim, u poređenju sa drugim profesijama, umetnici imaju nestandardne karijere, stvaraju nestandardne i međusobno izuzetno različite proizvode i teško ih je obuhvatiti u statističkom smislu. Društvene nauke su sklone da zanemare umetnike na račun drugih vrsta karijera i profesija, tako da umetničke karijere, nezavisno od proučavanja slučajeva pojedinačnih umetnika (onih uspešnih), nisu dovoljno proučene.

Oni koji se bave društvenim naukama znaju dve stvari o umetnicima. Prva, umetnička karijera je rizična (Menger, 1999). Šanse da neko postigne čak i skroman uspeh su male, tako da samo nekoliko slikara, pisaca ili muzičara postanu dobro plaćene superzvezde. Likovni umetnici iz Njujorka kažu da samo jedan odsto ljudi koji ozbiljno pokušavaju da izgrade karijeru u lepim umetnostima to zaista i uspe (Simpson, 1981: 58). Međutim, niko, u stvari, ne zna da li je ovo tačan podatak, jer niko ne zna koliko ima umetnika koji se bore i trude, ili koliko njih odustane a da nije imalo nijednu samostalnu izložbu u galeriji ili nijednu objavljenu priču, snimljenu pesmu ili izgovorenu rečenicu u profesionalnoj predstavi. Povrh toga, uspeh je neizvestan. „Uspeti“ sluti na nestati, uvenuti. Pronaći izdavača ili umetničkog dilera, dobiti stipendiju ili prodati pesmu jeste korak napred. Međutim, umetnici stalno strepe da njihovi najnoviji uspesi možda nisu i poslednji. Čak i izuzetno uspešni umetnici mogu da postanu zastarela vest, jer se ukus publike promenio.

Druga stvar koju s izvesnošću možemo da kažemo o umetničkoj karijeri je da se *slabo (loše) plaća*. To se podrazumeva za „propale umetnike“, koji nisu stekli uspeh, ali važi i za većinu uspešnih umetnika:

Ispitivanjem 4.416 likovnih, književnih i pozorišnih umetnika koje je sproveo Istraživački centar za umetnosti i kulturu

univerziteta Kolumbija, utvrđeno je da je više od polovine ispitanika 1988. zarađivalo manje od 3.000 dolara baveći se svojom umetnošću. Ukupni prihod [uključujući i prihod koji ne potiče od bavljenja umetnošću] više od 85 odsto ispitanika je bio 30.000 dolara ili manje. Samo 4 odsto je zarađivalo više od 40.000 dolara. Deset odsto je zarađivalo između 20.000 i 40.000 baveći se umetnošću. Samo 27 odsto ispitanika – od slikara i vajara do pisaca, muzičara i plesača – veći deo svog prihoda je zarađivalo baveći se umetnošću: 77 odsto je radilo druge poslove da bi se izdržavalo... Od 83 odsto onih koji su rekli da zarađuju novac baveći se umetnošću, samo je polovina zarađivala dovoljno da pokrije troškove.

(Robinson, 1990: 35)

Dakle, većina umetnika mora da se oslanja na druge poslove ili na svoje zaposlene supružnike ili partnere da bi mogla da se izdržava. Drugi se oslanjaju na osiguranje za nezaposlene ili na socijalnu pomoć, što je radila autor-ka knjiga za decu Dž. Rouling dok je pisala *Harija Potera*. Većina umetnika nema ušteđevinu, niti plan za penziju, a u SAD ni zdravstveno osiguranje. Većina umetnika je, dakle, siromašna. Ipak, stereotip o umetniku koji doslovno „gladuje na tavanu“ više ne važi. Države sa modernim sistemima socijalne pomoći čuvaju umetnike, pored drugih grupa, od teškog siromaštva.

U savremenim društvima umetnici prodaju svoja umeća na tržištu rada. Oni se nadmeću sa drugim umetnicima za priznanje od kupaca, koji mogu da budu kolekcionari slika, brodvejski ili holivudski producenti ili gradski orkestri. Menger ukazuje na to da je zajednička odlika svih umetničkih tržišta radne snage *prevelika ponuda*. To znači da ima više prodavaca nego kupaca; više umetnika (slikara, plesača, glumaca, pisaca, pesnika, muzičara itd.) nego mogućnosti za zaposlenje (koje nude producenti ili orkestri) ili prilika za prodaju (koje nude izdavači, dileri ili kolekcionari). To snižava plate i cene. Umetnici su plaćeni manje od drugih profesionalaca koji imaju sličan

nivo obrazovanja i znanja, češće rade po kratkoročnim ugovorima i među njima je visok procenat onih koji imaju još jedan posao. Već smo utvrdili da većina umetnika ne zarađuje za život svojim umetničkim radom, i da najčešće imaju i „redovni posao“ da bi se izdržavali između dva angažmana ili rade neke poslove da bi dopunili svoje prihode. Neki umetnici uspeju da pronađu posao koji je u vezi sa umetnošću, najčešće u oblasti obrazovanja, dok se drugi oslanjaju na fleksibilnije poslove, kao u arhetskome primeru kelnera koji čeka svoju veliku priliku.

Menger o umetnicima govori kao o „profesionalcima“ da bi ukazao na visok nivo obrazovanja koje su postigli i na samostalnost koju imaju u svom radu. Ali, oni nisu „profesionalci“ u onom smislu u kome sociolozi koriste ovu reč. „Profesija“ se često odnosi na zanimanja (klasična – lekari i advokati) u kojima se mogu stvarati „prepreke za ulazak“ u tu oblast. To profesionalcima podiže vrednost i omogućava im da zadrže više plate. U savremenim, zapadnim društvima većina umetničkih zanimanja su otvorena i svako u njima može da se okuša. To nanosi štetu većini umetnika, čije se plate, prestiž i mogućnosti time umanjuju. Svetovi umetnosti, međutim, mogu da imaju koristi od kreativnosti talentovanih umetnika koji bi, inače, mogli da budu isključeni. Umetnost je u nekim periodima istorije bila mnogo zatvorenija kao profesija. Na primer, srednjovekovni sistem esnafa regulisao je konkurenciju među zanatlijama, uključujući slikare i vajara, tako što je nadzirao pristup obuci i zaposlenju. Tako su se štitila primanja članova esnafa. Jaki esnafi, međutim, imali su tendenciju da suzbijaju inovativnost tako što bi „propisima isključivali one koji se ističu“ (Baxandall, 1980:117).

Značajna odlika mnogih svetova umetnosti jeste ta da su podeljeni na dve grupe – veoma uspešne „zvezde“ i veliko, uglavnom neizdiferencirano „članstvo“ umetnika koji postižu samo skroman uspeh. Razume se da su neki umetnici, glumci ili vođe orkestara darovitiji od drugih, što utiče (ili se bar nadamo da je tako) na njihov status superzvezda.

Ipak, razumno je verovati da je umetnički talenat nešto što ima stupnjeve, od najtalentovanijeg do najmanje talentovanog. Sam talenat nije dovoljan kao objašnjenje za podelu umetnika na dve jasno razdvojene grupe, izuzetno cenjenih umetnika (koji postaju zvezde) i umereno cenjenih (koji ne postaju zvezde). Razlog što podelu na zvezde i sve ostale uočavamo u mnogim umetničkim tržištima radne snage jeste taj što one rade na osnovi „pobednik uzima najviše“, kako to Rozen formuliše (Rosen, 1981). Zvezde imaju ono što Rozen naziva „*box office appeal*“, komercijalnost. On ne pokušava da objasni *zašto* neki umetnici to imaju a neki nemaju. To može biti neki spoj talenta i drugih osobina, ali šta god ga stvara, umetnici koji ga poseduju imaju prednost na umetničkom tržištu rada. Kupci koji traže „talenat“ zvezda nisu voljni da ga zamene radom nekoga ko je samo neznatno manje „dobar“. Komercijalnost, tako, podiže cenu najpoželjnijih umetnika, a ostale ostavlja da se otimaju oko mrvica, čak iako su gotovo isto toliko daroviti, ili čak darovitiji, od većine uspešnih umetnika.

U celini uzevši, umetnici su slabo plaćeni, ali u većini umetničkih disciplina neki umetnici postaju slavni – oni su zvezde – i mogu mnogo da zarade. Na primer, podaci iz Sindikata glumaca pokazuju da je srednje godišnje primanje zaposlenih glumaca ili režisera 1997. bilo 30.000 dolara. Međutim, svi znamo da najslavniji glumci mogu da zarade milione za samo jedan film (Heckathorn/Jeffri, 2001: 324). Mada će preciznost statističkih podataka varirati, slična račvanja u prihodima zatičemo i u drugim oblastima, od rok muzike i popularnih romana do opere, klasične muzike i likovnih umetnosti.

Neki umetnici rade za platu i imaju obezbeđena radna mesta, pre svega muzičari u orkestrima (Faulkner, 1973; Allmendinger, Hackman/Lehman, 1996). Međutim, većina umetničkih poslova je na *sezonskom* (leto za snimanje filmova, Božić za koncerte, jesen za teatar) tržištu radne snage, koje se zasniva na „kratkoročnim ugovornim ili podugovornim odnosima“. U jednoj studiji o francuskim

položaj tvrdnjom da su njihove forme umetnosti bolje od onih koje pripadaju drugima.

Konsumiranje umetnosti i društvena klasa

Prema popularnim stereotipima različite društvene klase konzumiraju različite vrste umetnosti. Oni obrazovani, visokoučeni, likovnu umetnost prate u muzejima, a klasičnu muziku na koncertima. Neobrazovan, prost svet gleda televiziju i sluša popularnu muziku na radiju. Između njih su, prema Lajnzovim rečima, prosečni (Lynes, 1954). Prema rečniku (*American Heritage*) koji ja imam, obrazovan je „neko ko ima ili se pravi da ima superiorno znanje ili kulturu“, dok je neobrazovan „neko čiji je ukus nekultivisan“. Očigledno je da niko ne želi da se pretvara da ima neprosvećen ukus! Samo osobe sa određenim nivoom učenosti mogu da razumeju visoku umetnost, a njih zatičemo u višim klasama društva. Ova tvrdnja odnosi se na poreklo izraza *visokoučen*. (Levine, 1988: 121-2).²

Poreklo ovih izraza koji označavaju ukus dovoljno govori. Distinkcija visokoučen/prost zasniva se na ideji frenologije iz 19. veka, prema kojoj se tvrdi da oblik čove-

² Reč „highbrow“ prvi put je upotrebljena osamdesetih godina 19. veka, a „lowbrow“ oko 1900 (Levine, 1988: 221). Reč „middlebrow“ je upotrebljena mnogo kasnije, kada ju je smislio Lajns (Lynes, 1954). Nastanak ovih termina podudara se sa razvojem hijerarhije u američkoj kulturi. Zanimljivo je da u mom *New Oxford Dictionary of English* (1998) odrednica „highbrow“ ne uključuje uobraženost, pretencioznost. Umesto toga, ova reč je definisana kao „učen ili ekskluzivan ukus“ i, za razliku od *American Heritage Dictionary* (1976), ukazuje da su obe ove reči „često omalovažavajuće“. *New Oxford Dictionary* ne naznačava da se reč „lowbrow“ upotrebljava u omalovažavajućem smislu, već je definiše kao „ne previše intelektualna ili kulturna osoba“, a ne kao „nekultivisana, ograničenog duha“.

kove lobanje ukazuje na njegove saznavne sposobnosti. Visokoučeni su imali visoko čelo (kao Vilijem Šekspir), a to je pokazivalo da su imali dobro razvijen cerebralni korteks. Drugim rečima, oni su bili pametni. Neobrazovani su imali zaravnjeno ili polegnuto čelo (kao majmuni) i bili su glupi. Naravno, socijalni darvinizam sadržan u ideji da su više klase pametnije od nižih danas je odbačen, ali je shema razvrstavanja opstala. Tako i izraz „filistar“ označava „osobu koja je ravnodušna ili neprijateljski nastrojena prema kulturi i umetnosti, ili ih nimalo ne poznaje“ (*The New Oxford Dictionary of English*). Filistinci su bili neprijatelji starih Izrailjaca, što ukazuje na to da je ukus ono što razlikuje *nas* od *njih* (videti sliku 6).³

Stereotipi o konzumiranju umetnosti su mnogo oštrije ocrtni nego što je to slučaj sa njihovim stvarnim modelom u savremenom društvu (DiMaggio, 1987a);⁴ i pored toga, empirijska istraživanja dosledno potvrđuju veze između društvene klase i modela korišćenja umetnosti (npr. DiMaggio i Useem, 1978). Da bi to objasnili, sociolozi su stvorili, kako kažu Dimado i Ostrover (1990: 755), „teoriju kulturnog učešća“ (DiMaggio, 1987a; i videti Bourdieu 1984; Collins 1974; Douglas i Isherwood 1979) koja umetnički ukus i upotrebu sagledava kao sredstvo zasnivanja društvene pripadnosti i stvaranja i očuvanja društvenih mreža koje pružaju pristup materijalnim i simboličkim dobrima“.

³ *New Oxford Dictionary of English* izveštava da upotreba ove reči za označavanje osobe ograničenih vidika potiče iz jednog sukoba iz 17. veka koji se odigrao u Nemačkoj između nekih varošana i univerzitetskih profesora; u propovedi održanoj profesorima navedeno je „eto Filistinaca ne te“ (Sudije, 16) i metafora je rođena.

⁴ Dimado smatra da je jedan od razloga upornog opstajanja stereotipa taj što se obrasci korišćenja umetnosti vezuju za uloge u društvu, umesto za pojedince (DiMaggio, 1987a). Pošto pojedinci ispunjavaju različite uloge u različitim okolnostima i periodima, njihovi obrasci konzumiranja su kompleksni, čak i ako modeli uloga mogu da budu slični stereotipnim načinima na koje se opažaju.



Slika 6 Društvene granice na delu, karikatura J. B. Handelsmana iz časopisa *Njujorker*

Razlika

Burdije je formulisao teoriju razlika (Bourdieu, 1985). On smatra da baš kao što se društvene grupe razlikuju po količini ekonomskog kapitala koje kontrolišu, tako se razlikuju i po količini svog kulturnog kapitala. Kulturni kapital je valuta zasnovana na ukusu. Ona obuhvata poznavanje visoke umetnosti i kulture, visok stepen prefinjenosti i znanja, kao i pozitivno vrednovanje opšteg znanja i upućenosti. Elite u društvu mogu da koriste ovaj kapital da urade dve stvari – prvo, da održe jednu nevidljivu granicu između sebe i nižih klasa, i drugo, da ovu klasnu razliku trajno održavaju generacijski.

Ovo prvo mogu da učine zahvaljujući tome što mogu da prepoznaju druge članove viših klasa na osnovu njihovog ukusa. Ovo drugo mogu da učine zato što su na poziciji moći i u prilici da uređuju druge institucije – školski sistem, na primer – u sopstvenu korist. To što siromašniji mogu da napreduju u školovanju stvara utisak da je društvo pošteno i otvoreno za sve. Ipak, sve prednosti su na strani dece sa višim stepenom kulturnog kapitala, odnosno, potomaka onih koji su već zauzeli više položaje u društvu (videti DiMaggio, 1982c, Bourdieu/ Passeron, 1997).

Burdije pokazuje da među ljudima postoje razlike u ukusima koje se temelje na njihovoj društvenoj klasi. Na primer, na pitanje koja od tri muzička dela najrađe sluša, viša srednja klasa odgovara da je to Bahov *Dobro temperovani klavir*, srednja klasa bira Geršvinovu *Rapsodiju u plavom*, a pripadnici radničke klase biraju Štrausa i *Na lepom plavom Dunavu*. Ispitanici biraju i različite predmete (sa Burdijeovog spiska) kao odgovor na pitanje koji od njih bi bili dobra tema za lepu fotografiju. Pripadnici radničke klase biraju konvencionalne teme poput „zalaska sunca“, dok pripadnici više klase zaziru od sentimentalnosti konvencionalnih tema i biraju izazovnije objekte, na primer, „kupus“ ili „slupana kola“, ili smatraju da od bilo kog predmeta može da se načini lepa fotografija.

Ovaj teoretičar smatra da postoje razlike u ukusima ljudi koje se zasnivaju na njihovoj klasnoj pripadnosti. Što je viša klasa kojoj ispitanici pripadaju, to je veća verovatnoća da će on ili ona znati dvanaest ili više klasičnih kompozitora i da će potvrditi sledeći stav: „Apstraktno slikarstvo me zanima isto koliko i klasične slikarske škole.“ Različite društvene klase govore o umetnosti na vrlo različite načine:

Kada im je pokazana fotografija šake jedne stare žene, kulturno najsiromašnija klasa izrazila je manje-više konvencionalna osećanja ili jedno etičko saučesništvo, ali nikada estetski sud (sem negativnog): „Oh, njene ruke su strašno deformisane!... Čudan način da se fotografiše. Stara je si-

gurno naporno radila. Izgleda kao da ima artritis... Stvarno mi je žao kad vidim ruke ove sirote starice, sve su zgrčene (radnik, Pariz). Sa nižom srednjom klasom uzdizanje etičkih vrlina dospeva u prvi plan („ruke istrošene mukotrpnim radom“), ponekad sa prizvukom populističke sentimentalnosti („Sirotica! Ruke je sigurno jako bole. Stvarno odaju bol“); a ponekad čak i uz razmatranje estetskih svojstava... „To me podseća na sliku koju sam video na jednoj izložbi španskog slikarstva, monah sa sklopljenim rukama i iskrivljenim prstima“ (tehničar, Pariz)... Na višim nivoima društvene hijerarhije zapažanja postaju sve apstraktnija, a ruke (drugih ljudi), rad i starost imaju ulogu alegorija ili simbola koji služe kao povod za uopštena razmatranja opštih problema... Pominjanje slikarstva, skulpture ili literature, sve učestalije, raznolike i suptilnije, pribegava neutralizaciji i distanciranju koje buržoaski diskurs o socijalnom svetu zahteva i izlaže. „Smatram da je ovo jako lepa fotografija. Predstavlja sâm simbol napornog rada. Podseća me na Floberovu staru sluškinju... Pokret te žene, istog trena jako ponizan... Užasno je što rad i siromaštvo toliko deformišu“ (inženjer, Pariz).

(Bourdieu, 44–45)

Burdije povezuje kulturni kapital sa pojmom habitusa. *Habitus* je „internalizovani oblik klasnih okolnosti i uslovljavanja koje odatle potiče“ (str. 101). Drugim rečima, to je način na koji ljudi razmišljaju. On smatra da deca u procesu socijalizacije razvijaju karakteristične načine razmišljanja, pogled na svet ili habitus, koji su utemeljeni na njihovom klasnom položaju. Oni usvajaju ovaj habitus i sa tim načinom razmišljanja, koji odaje njihovo društveno poreklo bez obzira na to gde se nalaze, idu kroz život.

Kritike razlika

Burdijeov rad je bio izuzetno uticajan i, samim tim, privukao je veliku pažnju kritičara. Mnogi autori su kri-

tikovali njegovu ideju da se habitus internalizuje. Svidler smatra da ljudi tokom života mogu da učenjem usvajaju, i da zaista to i čine, različite kulturne repertoare (Swidler, 1986; 2001). Ljudi se razlikuju po sadržaju svog kulturnog „instrumentarija“, ali oni mogu i da ga obogaćuju i da biraju među repertoarima u skladu sa prilikom. Mnogi autori su smatrali da Burdijeove ideje mogu da se primene na Francusku, zemlju koja je relativno homogena i u kojoj je društvena pokretljivost srazmerno niska. Međutim, oni dovode u pitanje to u kojoj meri se te ideje mogu primeniti na raznolikija i pokretljivija društva. Mišel Lamont je, na primer, posmatrajući ponašanje muškaraca iz više srednje klase koji žive u četiri različita grada, ustanovila da je vrsta kulturnog kapitala koji opisuje Burdije, zasnovanog na kulturnoj prefinjenosti, bila bitna samo u Parizu, ali ne i u provincijskom gradu u Francuskoj niti u dva američka grada (Lamont, 1992). Takođe je otkrila da su Amerikanci imali širi kulturni repertoar od Francuza i da su, samim tim, povlačili labavije granice između sopstvene i drugih društvenih grupa.⁵ Pa ipak, Dimado je pokazao da, čak i u Americi, posedovanje kulturnog kapitala utiče na ocene koje se dobijaju u školi, dostignuća u obrazovanju i bračni izbor (DiMaggio, 1982c; DiMaggio/Mohr, 1985).⁶

Peterson i kolege pokazali su da su, bar u Americi, „kulturološki svaštojedi“ – ljudi koji „konzumiraju“ i

⁵ Holov rad podržava ovu tvrdnju time što pronalazi mnoge sličnosti između različitih društvenih grupa u pogledu umetničkog ukusa, na primer, sklonost prema pejzažnom slikarstvu (Halle, 1992, 1993). A čak ni među bogatim ispitanicima sklonost prema jednoj „visokoj“ formi umetnosti, apstraknoj umetnosti, nije bila opštevažeća.

⁶ Anhajer, Gehards i Romo pokazuju primenjivost Burdijeovih ideja u Nemačkoj, tako što pokazuju da je socijalna struktura onog dela stanovništva koji čine nemački pisci podeljena na dve sfere: jednu čine elitni pisci sa visokim društvenim i kulturnim kapitalom a drugu, marginalni pisci koji nemaju taj kapital (Anheier/Gerhards/Romo, 1995). Ekonomski kapital nije imao neku značajnu ulogu u razgraničavanju ovih pisaca.

visoke i popularne umetnosti – zamenili tradicionalan obrazovani svet koji je pratio samo visoku umetnost (Peterson/Simkus, 1992; Peterson/Kern, 1996). Peterson i Simkus koriste anketu u kojoj se detaljno navode kategorije profesija, meri ukus (odgovori na pitanja o omiljenoj muzici i opsegu muzičkih žanrova koji se slušaju) i učešće u kulturnim aktivnostima (vrsta umetničkih događaja na koje se ide). Otkrili su da više klase (na osnovu zvanja) daju prednost muzičkim žanrovima za koje se može smatrati da imaju viši status u društvu. Međutim, na pitanje o opsegu muzičkih stilova ispitanici iz viših klasa izvestili su da prate veći opseg stilova od onih iz nižih klasa. U svetlu ovoga, oni predlažu dva preinačenja Burdijeovog rada. Prvo, Burdije iznosi hijerarhiju ukusa, gde je „visoka“ umetnost na vrhu, a „niža“ na dnu, uz neke posredujuće forme u sredini. Peterson i Simkus smatraju da ovaj model podseća na stub, sa istim brojem formi na svakom nivou hijerarhije. Ali, pošto je malo „visokih“ formi, a mnoštvo „niskih“ i srednjih, Peterson i Simkus predlažu da se metafora stuba zameni metaforom piramide: „visoke“ forme su na vrhu, a popularnih formi je sve više dok se spuštamo ka bazi. Drugo, Burdije smatra da klase konzumiraju proizvode kulture koji neposredno odgovaraju njihovom klasnom položaju. Obrazovani „snob“ prati visoku umetnost, prosečni one forme koje su u sredini, a neobrazovani „proste“, niske forme. Peterson i Simkus smatraju da distinkciju između snoba i prostog sveta treba zameniti distinkcijom svaštojed i onaj ko konzumira mali broj proizvoda kulture (omnivores/univores). Svaštojedi konzumiraju raznovrsne predmete kulture, i lepe i popularne vidove umetnosti, i učestvuju u većem broju kulturnih događaja, dok su ovi drugi (koji su nižeg socio-ekonomskog položaja) skloni tome da prate samo nekoliko popularnih vidova umetnosti.

Dimaggio je primetio i da ljudi iz viših slojeva imaju širi kulturni repertoar. On smatra da je to posledica sve veće društvene i geografske pokretljivosti u američkom druš-

tvu (DiMaggio, 1987a). Ukus i sposobnost da se raspravlja o kulturnim događajima je koristan statusni označitelj u jednom pokretljivom društvu: „umetnički doživljaj, opisan i ispitan u konverzaciji, prenosivo je i, time, moćno sredstvo međusobne razmene“ (str. 443). On tvrdi da ljudi raspodeljuju svoja umetnička iskustva na različite načine. Poznavanje visokih formi umetnosti se koristi kao strategija odbijanja, koja je povezana sa klasnom solidarnošću – određivanjem pozicije pojedinaca u klasnoj hijerarhiji, uključivanje ljudi iz iste društvene klase i isključivanje onih koji pripadaju drugim društvenim položajima. Prime-nu ove strategije možemo da uočimo na, recimo, nekoj zabavi, gde vidimo da neka osoba rado razgovara sa ljudima koji se razumeju u književnost i balet, ali da napušta skup kad se pojavi neko ko ne može da učestvuje u takvom razgovoru. Dimaggiovim rečima, „Osobama koje se ne poznaju umetnost pruža temu za razgovor i olakšava društveno opštenje koje je neophodno za sticanje poznanstava koja će sazreti u prijateljstva...razgovori o skrivenijim vidovima kulture – operi, minimalističkoj umetnosti, brejkdensu – omogućavaju ljudima da jedni druge pozicioniraju i služe kao intenzivniji rituali“ (str. 443). Poznavanje popularnih umetnosti, nasuprot tome, često se koristi kao strategija premošćavanja – za povezivanje sa ljudima iz drugih društvenih klasa. Na primer, menadžer na visokom položaju komotno može da razgovara sa kasirkom u supermarketu ili sa vaspitačicom o nekom filmu ili televizijskoj emisiji. Kako kaže Dimaggio: „Neki oblici konzumiranja kulture, pre svega, televizije, pružaju najmanji zajednički imenitelj za razgovor“ (str. 443).

Štaviše, Dimaggio ističe da su „naši kulturni stereotipi o različitim društvenim slojevima... mnogo življi od slike koju nam predočavaju anketni podaci o korišćenju kulture“ (DiMaggio, 1987a: 445). On smatra da je to zbog brojnih društvenih kontakata i činjenice da ljudi upotrebljavaju različite kulturne repertoare u različitim društvenim okolnostima. Ljudi višeg socio-ekonomskog statusa (SES), to jest,

srednje i više klase, kreću se u većem broju okruženja i, na taj način, ispunjavaju različite društvene uloge. Dimado tvrdi da "društvene uloge zamenjuju pojedince kao nosioce kulturnih statusa. Kada je o tome reč, ankete o upotrebi kulture ne pokazuju da postoji neki upečatljiv obrazac sem za sveprisutnu povezanost SES-a i, prvo, sklonosti prema visokoj kulturi i, drugo, brojnosti kulturnih oblika u kojima osobe učestvuju" (str. 445). Na taj način, sklonost ka vrsti kulture se ne vezuje za pojedince, već za uloge.

U jednom inovativnom istraživanju Betani Brajson je analizirala ono što se ljudima u muzici *ne dopada* (Bryson, 1996). Ona tvrdi da, kao i većina potonjih dela, i Burdijevo delo – mada se bavi društvenim isključivanjem – u kasnijim radovima uključivanje analizira tako što se bavi oblicima kulture koji se ljudima dopadaju. Ona pokazuje da su ljudi višeg statusa potrošači većeg broja kulturnih formi, na osnovu toga što je malo oblika kulture prema kojima osećaju odbojnost. A oblici kulture prema kojima oni osećaju odbojnost su upravo isti oni oblici koji se najviše dopadaju ljudima nižeg položaja. Svaštojedi naročito osećaju odbojnost prema rok, kantri i gospel muzici. Brajsonova smatra da to ukazuje da se isključivanje zasniva na pripadnosti društvenoj klasi. To jest, ona tvrdi da je osobama iz viših slojeva kojima se uglavnom dopada više muzičkih stilova posebno odbojna muzika koja je omiljena radničkoj klasi, i to upravo zato što se takvim izborom razlikuju od nižih klasa.

Zanimljivo je da rasni koreni muzike nisu uticali na ono što se kulturološkim svaštojedima višeg statusa ne dopada u muzici. Prema tri stila koja su se nesrazmerno mnogo dopadala ispitanicima Afroamerikancima i Hispanosima (latin/salsa, džez i bluz/ritam i bluz) kulturološki svaštojedi su pokazivali najmanje netrpeljivosti, dok su druga dva stila (rep i rege) omiljena među manjinama, spadala u srednje omražena među svaštojedima, a samo je jedan stil (gospel) bio najomraženiji. Nasuprot tome, ispitanici belci, koji su na skali rasne netrpeljivosti zauzimali

vrh, osećali su odbojnost prema svim stilovima koji su se izrazito dopadali manjinama (i koje su one često i stvarale).⁷

Betani Brajson smatra da mogu da postoje različite vrste kulturnog kapitala koji je povezan sa umetnošću a na koje ljudi mogu da se oslone. Burdije opisuje ono što bi moglo da se nazove "kapital visoke kulture", dok Brajsonova uočava "multikulturni kapital" (Drugi vidovi kulturnog kapitala mogu da obuhvate protiv-kulturni kapital ili tehnokulturni kapital.). Ona smatra da "širina u pogledu kulture, ili tolerancija, i sama može da bude izvor kulturnog kapitala" (Bryson, 888).

Većina studija koje se bave pitanjem razlika usredsređuju se na društvenu klasu, ali se u nekima razmatraju i razlike utemeljene na polu, starosnoj dobi i rasi. Peterson i Simkus, čija je osnovna promenljiva bila društvena klasa, merena klasifikovanjem profesija ispitanika, nisu uočili razlike između muškaraca i žena istih profesija u pogledu ukusa prema ponuđenim muzičkim stilovima, mada ukazuju na to (bez razrade) da muškarci i žene, u načelu, imaju različite muzičke ukuse (Simkus, 1992). Otkrili su i to da su, čak i kada se ispitala kategorija profesija, crni

⁷ Dabin ukazuje na to da su belci iz niže klase tradicionalno bili u "međuzoni" društvene hijerarhije, između viših klasa i etničkih manjina i da su, stoga, mnogo snažnije usmereni ka "kontrolisanju" manjina od srednjih i viših klasa (str. 136). On proučava "simboličko nasilje" koje se sprovodi kroz dizajn sitnih kućnih predmeta namenjenih radničkoj klasi (Dubin, 1987a). Ovi predmet prikazuju Afroamerikance a namenjeni su belim stanovnicima Amerike. Na primer, kese za fioke u obliku žene crne boje kože imale su nalepnice sa uputstvom za korisnika: "Obesi me ili me položi". Ovo uputstvo sugerise da se kesa može koristiti u ormanu ili u fioci, ali "ono, takođe, simbolički predstavlja čin linčovanja ili silovanja – dva najnasilnija sredstva društvene kontrole korišćena protiv crnih stanovnika Amerike" (str. 133). Iako mnogi predmeti koje je on proučavao – poklopac za toster, držači za toalet papir, baštenski lampioni u obliku džokeja crne boje kože – nisu bili toliko otvoreno nasilni kao kesa, svi su simbolički prikazivali Afroamerikance u potčinjenim ulogama. Ovakvi predmeti su bili uobičajeni u predratnoj Americi, i više se ne proizvode masovno.

ispitanici pokazivali snažnu sklonost prema dva žanra koja su stvorili crni muzičari (u ovom istraživanju, džez i soul/bluz/ritam i bluz), što verovatno i ne predstavlja iznenađenje. Stariji ljudi su bili skloniji odabiru klasične muzike, himni/gospela (duhovnoj muzici crnaca) i muzike big bendova, dok su mlađi radije birali rok muziku.

Neka istraživanja pokazuju da razlike u ukusima između muškaraca i žena mogu da vode ka polnom zasnivanju razlika, gde se vrednost žanrova kojima su žene sklone umanjuje u odnosu na one kojima su skloni muškarci. Na primer, "ženskoj kulturi" (ljubavni romani, "ženski filmovi" koji se bave međuljudskim odnosima, televizijske sapunice koje se svakodnevno emituju) umanjuje se vrednost (npr. Radway 1984; Modleski, 1984). Hebdidž (1979) i Frit (1978 [1981]) smatraju da tinejžeri i mlađe punoletne osobe koriste rok muziku da bi povukle granice između svoje i starije generacije. Korišćenje ukusa za povlačenje starosnih i polnih granica, međutim, nije sistematski proučavano kao što je to slučaj sa statusnim oznakama zasnovanim na klasi.

Dimado i Ostrover proučavali su razlike koje postoje među pripadnicima različitih rasa u pogledu učestvovanja u kulturi i izboru kulture, izričito povezujući rezultate do kojih su došli sa teorijama kulturnog kapitala (DiMaggio/Ostrower, 1900). Učestvovanje u različitim oblicima visoke umetnosti događa se na tri načina: izlasci (odlazak u muzej ili operu), gledanje emisija o lepim umetnostima na televiziji i privatno učestvovanje u umetnosti (slikanje u kući, uzimanje časova umetnosti, ili učestvovanje u amaterskoj produkciji). Na ukus su ukazivali muzički žanrovi za koje su se ispitanici opredeljivali. Dimado i Ostrover su pokazali da je najubedljiviji pokazatelj učestvovanja u lepim umetnostima i sklonost ka njima, među belim i crnim ispitanicima podjednako, bio stepen njihovog obrazovanja. Stope učestvovanja Afroamerikanaca bile su nešto niže od stopa učestvovanja belaca, a razlika je bila još naglašenija u slučaju odlazaka na javne predstave nego

za uzgredna učestvovanja ili televizijsko praćenje lepих umetnosti. Dimado i Ostrover pripisuju ove razlike istorijskoj isključenosti Afroamerikanaca iz javnog učestvovanja u visokim formama umetnosti, koje u SAD nije ublaženo sve do šezdesetih godina 19. veka i mogućnosti da se, u određenim okolnostima, investiranja Afroamerikanaca u kulturni kapital (tj., u njihovo obrazovanje) neće isplatiti onoliko koliko bi moglo za bele stanovnike Amerike, što je neposredna posledica rasizma.

Moglo se očekivati da će pre Afroamerikanci izjaviti da vole džez i soul/bluz/ritam i bluz nego beli stanovnici Amerike, čak i kada se ispitivalo obrazovanje (mada su dobro obrazovani belci slušali i voleli ove stilove, naročito džez, mnogo više nego belci slabijeg obrazovanja). Dimado i Ostrover smatraju da to odražava želju "manjina koje se uzdižu" da zadrže prava na verodostojnu pripadnost i u dominantnoj i u kulturama manjina. Složenost uloga koje Afroamerikanci, naročito oni u srednjoj klasi, moraju da igraju, zahteva bikulturalnu kompetentnost koju Amerikanci sa ograničenijim skupom uloga ne moraju da postižu (str. 774). Ukratko, oni zaključuju:

Naši rezultati pokazuju... primenljivost pojma kulturnog kapitala, koji je razvio Burdije istražujući istorijsku unikulturalnost Francuske, na multikulturalnost SAD. Takođe ukazuju na to da ovaj pojam treba preraditi... da bi mogao da se primenjuje na kulturno raznolika društva. Stepem učešća Afroamerikanca u obrascima konzumiranja umetnosti belih stanovnika Amerike, odsustvo podela na osnovu ukusa, i činjenica da se učešće Afroamerikanaca u evroameričkoj visokoj kulturi predviđa na osnovu istih statusnih mera koje utiču na učešće belaca, pokazuje da umetnosti evro-američke visoke kulture deluju kao kulturni standard za čitave SAD. Istovremeno, postojano visok stepen učešća Afroamerikanaca u istorijski afro-američkim oblicima umetnosti pokazuju da dopunski kulturni izvori obezbeđuju dodatnu, ali ne i alternativnu, žižu društvene pripadnosti (str. 774).

Umetnička polja

Burdije predlaže model umetničkih polja (Bourdieu, 1993). Mada model umnogome nalikuje Bekerovoj ideji svetova umetnosti – ova dva izraza često se koriste kao sinonimni⁴ – Burdije, mnogo snažnije od Bekera, naglašava

⁴ Svet umetnosti i umetničko polje, zajedno, upućuju na oblasti koje obuhvataju umetnost. I Beker i Burdije veruju da kombinovane akcije unutar ovih oblasti, a ne usamljeni umetnici, stvaraju umetnost; obojica tvrde da konvencije, ideologije i estetike počivaju unutar umetničkih svetova, da ih stvaraju učesnici unutar te oblasti i da legitimisanje ideologija čini umetnost i svetove umetnosti mogućim. Oba teoretičara smatraju i da su ove oblasti složene, promenljive i da se preklapaju. Izgleda, dakle, da oba termina upućuju na isti društveni fenomen. Burdijeove i Bekerove teorije uglavnom se poklapaju u pogledu shvatanja ovog fenomena, ali se razlikuju po mnogim argumentima koje iznose, po teorijskom fokusu i metateorijskoj osnovi.

Sâm Burdije (1993:34–35) smatra da Bekerov koncept može da se „svede na *populaciju*, tj. skup pojedinih izvršilaca“, dok njegovo, Burdijeovo, ne može. To je vrlo suženo i, uverena sam, netačno sagledavanje Bekerovog dela. (Ipak, iznoseći ovu tvrdnju Burdije navodi dva ranija Bekerova članka [1976; 1974a] a ne njegovu knjigu. Ovim delimično može da se objasni Burdijeovo potcenjivanje Bekerovog doprinosa.)

Ferguson (1998) usvaja Burdijeovu ideju o razlici između umetničkih svetova i umetničkih polja time što naglašava da je umetnički svet usmeren na mreže saradnje i što tvrdi da one „mogu da postoje samo u prilično ograničenom društvenom ili geografskom okruženju u kome postoje mehanizmi koji promovišu veze“ (str. 635–636). (Ovo nije moje tumačenje Bekerovog dela. Prim. V. A.). Nasuprot tome, Ferguson kaže da neko polje počiva na ideji „akutne svesti o pozicijama... u jednom ograničenom društvenom prostoru“ (str. 634) i da ga „uglavnom strukturišu tekstualni diskursi koji neprekidno iznova savlađuju sistemske napetosti između proizvodnje i potrošnje“ (str. 637). Ali, kako Bauman (2001: 405) kaže:

razlike između polja i sveta su razlike u stepenu, a ne u vrsti. Burdije (1993) ilustruje svoje shvatanje polja preko istraživanja *francuskog književnog polja* – potrebno je da i polja budu društveno i geografski ograničena da bi bila analitički upotrebljiva... Izgleda da Ferguson (1998) naglašava ideološki osnov polja i organizacioni osnov sveta. Međutim, prema originalnim formulacijama i polje i svet su uračunavali ideološke i organizacione elemente, mada u različitoj meri.

va i odnose moći i društvenu konstruisanost ideja unutar nekog polja.⁵ Burdijeove ideje su kompleksne, bogato potkrepljene istorijskim referencama, i izložene u mnogim knjigama.⁶ Fajf piše:

Bauman se opredeljuje da ove termine koristi kao međusobno zamenljive.

⁵ Potpuno se slažem sa Baumanom (2001) da su razlike između Bekera i Burdije stvar naglašavanja, a ne suštine. I pored toga, ovde sam predstavila Burdijeov rad zato što se njegov koncept, a naročito njegova teorijska razrada tog koncepta, mnogo više bavi konstitutivnim pristupima umetnosti. Pored toga što razmatra odnose moći (u suštini, klasno zasnovane), koji Beker ne uključuje u svoj rad, Burdijeovo formulisanje mnogo potpunije integriše aspekt produkcije i konzumiranja unutar umetničkog polja.

Kada je reč o razlikama, Beker propušta da razmotri kako su umetnički svetovi povezani sa širim društvenim procesima i međusobno, te on, u stvari, odseca umetničke svetove od društva u kome se oni nalaze. Burdije ide u suprotnu krajnost i teorijski razmatra ove veze, dajući im, međutim, istovremeno izvestan deterministički prizvuk. Beker analizira pojam sukoba; sukobi nastaju među publikom koja se nalazi na različitim nivoima sveta umetnosti, između središnjeg i saradničkog osoblja, i među insajderima u svetu umetnosti (i između insajdera i autsajdera) oko mnoštva različitih estetičkih pitanja. Ali, Beker ne raspravlja, kao što Burdije čini, o klasnim sukobima ili borbama za moć. Obojica veruju da je publika glavni član umetničkih polja, ali Beker ostaje na tome, dok Burdije detaljno razmatra publiku i njenu ulogu u umetničkim poljima.

Burdijeovo delo, pisano teško razumljivim francuskim akademskim stilom, ima intelektualnu patinu koju Bekerovo delo, inteligentno, ali lako za čitanje, nema. Verujem da neke čitaoce to navodi da umanje bogatstvo Bekerovih argumenata. Štaviše, smatram da je Bekerova rasprava konstitutivna, naročito kad je reč o konvencijama, estetici, ugledu. Bekera kao mislioca obično dovode u vezu sa stanovištem kulturne produkcije, a to, u suštini, i jeste kategorija u koju se najbolje uklapa, mada je njegova vizija mnogo šira.

⁶ Bourdieu (1996, 1993, 1992, 1990, 1984); Bourdieu i Darbel (1991); Bourdieu i Passeron (1977); i Bourdieu i Waquant (1992). Možda vredi pomenuti da je Burdijeov rad dao ogroman doprinos sociologiji kulture, dok je, istovremeno, bio praćen kritikom (za vrh ovog ledenog brega kritike videti J. Alexander, 1995; Fowler, 1997).

Sušтина Burdijeove sociologije umetnosti je da je modernizacija bila dugotrajan proces diferenciranja koji je preobrazio društva u mreže specijalizovanih polja delovanja: ekonomiju, politiku, sport, intelektualni život, umetnost i tako dalje. Svako polje je jedan društveni prostor uređen prema osobenim pravilima, sa sopstvenim načinom nagrađivanja... Moderno društvo odnosi se na mrežu međusobno povezanih prostora ili polja koja zajedno obrazuju polje moći. Polje moći je tamo gde se različite elite međusobno nadmeću za ekonomska, politička i kulturna sredstva i za prevlast nad podređenim klasama.

(Fyfe, 2000: 24–25)

Umetnička polja su, tako, jedan skup mnogih institucija koje zajedno sačinjavaju društvo. Neka polja imaju više autonomije od drugih. To jest, neka polja mogu da postavljaju sopstvena pravila i sistem nagrađivanja uz relativno malo mešanja sa strane. Ipak, nivo autonomije je uvek relativan, pošto u svaku oblast do izvesne mere prodiru druge oblasti, a sve one su manje arene unutar natkriljujućeg polja moći.

Burdije smatra da su umetnička polja podeljena na različite polove ili sektore (Bourdieu, 1993). Posebne podele umetničkih polja u datom društvu uslovljene su prirodom klasnih odnosa u njemu; one su istorijska tvorevina, kao i ideologije koje ih konstituišu. Umetnička polja imaju jedan autonomni pol, u kome su umetnici uglavnom prepušteni sopstvenim snagama, i jedan „heteronomni“, gde u umetnosti prodiru druge oblasti, pre svega, komercijalna.

Autonomni pol umetničkog polja oslanja se na „čist pogled“: učesnici vrednuju „umetnost radi umetnosti“ i pokazuju vidnu nezainteresovanost za njenu ekonomsku vrednost. Posledica je da su najautonomniji sektori umetničkih polja bogati kulturnim kapitalom, ali ne i ekonomskim. Umetnici ugled stiču na osnovu svog umetničkog rada, i to u onoj meri u kojoj ih cene pripadnici tog polja. Intelektualci mogu da raspravljaju o njihovom radu i značaju.

Isplata koju umetnici traže je, stoga, priznanje. Međutim, nezavisni umetnici ne prodaju mnogo dela i uglavnom ne stiču bogatstvo. Polje nagrađuje i ovo, i to prezirom prema svemu što je komercijalno. Tako komercijalni neuspeh može da bude orden časti u autonomnim poljima. Autonomni umetnici stvaraju umetnost za publiku koja teži istim estetskim vrednostima kao i oni, dok se istovremeno trude da izbegnu uplitanje sa strane.

Nasuprot tome, „heteronomni“ ili komercijalni pol je otvoren za spoljašnje uticaje. Umetnike u komercijalnom polju procenjuju po tome koliko uspešno mogu da odgovore na zahteve publike; to jest, po tome koliko se dobro prodaju. Komercijalna umetnost donosi znatan finansijski kapital. Međutim, nju ne cene članovi društva koji svoj ugled zasnivaju na povezanosti sa visokom kulturom i poznavanju iste. Burdije dodatno deli heteronomnu umetnost na „buržoasku umetnost“ višeg statusa, koja ima pretenzije na status umetnosti i popularna je među srednjom klasom, i „industrijsku umetnost“ koja bestidno podilazi komercijalnim zahtevima, bilo kompanija (kao na čestitkama ili reklamama), bilo masovnom ukusu neobrazovanog sveta (kao u motelima i turističkoj umetnosti, kiču i delima popularne umetnosti). Burdije smatra da je vrlo malo lepih umetnosti u suštini autonomno. Lopes (2000) ističe, međutim, da baš kao što lepe umetnosti imaju dva pola (buržoaski i čist), tako ga imaju i popularne. Postoje otvoreni i neuvijeni komercijalni sektori, ali i sektori gde učesnici cene „autentičnost“ i s nipodaštavanjem gledaju na „(ras)prodaje“.

Ovde su važne dve odlike Burdijeovog dela. Prva je da on ozbiljno shvata činjenicu da polja nose ideologije. Čist pogled je istorijski nastao kao deo romantičarskog mita o umetniku (videti primer 8.1) i formulisan je unutar Kantove filozofije. Druga je da se on bavi i produkcijom i konzumiranjem, nudeći teorijsku sintezu oba pristupa. Činovi produkcije i konzumiranja, koji su oblikovani poljem, istovremeno neprekidno reprodukuju to polje. Ukus

je blisko povezan sa borbama moći i statusnim uređenjem u društvu (videti poglavlje 12). Značajno je da Burdije raspravlja o postojanju i čiste i popularne estetike u savremenom društvu. Publika se povezuje sa umetnošću preko jednog od ova dva opšta estetička pristupa. Popularna estetika, koja je sentimentalna i ceni slikarski realizam, jeste estetika onih kojima se upravlja. Čista estetika, s druge strane, vrednuje umetnost zbog njene forme, a ne teme. Sledstveno, čista estetika ne traži od umetnosti tačno predstavljanje stvarnosti ili veličanje istorije, države ili crkve. Ona, u stvari, s nipodaštavanjem gleda na ove odlike, baš kao što i odbacuje komercijalne. Ona je, tvrdi Burdije, estetika onih koji vladaju. Ove estetike postoje kroz međusobni odnos. Važno je primetiti da je čista estetika *poricanje* popularne.

Društveno konstituisanje umetnosti i estetike

Autorke kao što su En Boulter (1994), Dženet Vulf (1988) i Vera Zolberg (1990) smatraju da treba sociološki proučiti umetnička dela i društveno konstituisanje estetike.⁷ Zolbergova ukazuje na „nedostatak jasno omeđenih pojmovnih kategorija u samim umetnostima“ i tvrdi da ove „nejasnoće definicije i granica žanra ... [ne ostavljaju] sociolozima koji se opredele za proučavanje umetnosti drugu mogućnost sem da ispituju pojmove i formulacije njenih tema“ (Zolberg, 1990: 193).

⁷ Volfova i Zolbergova takođe smatraju da sociolozi mogu da se oslone i na pristupe istraživača u okviru drugih društvenih nauka radi boljeg razumevanja umetnosti. Dela Grizvoldove i Denore svedoče o koristi prihvatanja ove sugestije. U ovom poglavlju je izložen i rad Parkero-ve i Polokove, istoričarki umetnosti, kao i Kristine Batersbi, filozofa.

Razumevanje estetike i društva

Boulterova se temeljno bavila time kako se umetnost konstituiše u društvu (Bowler, 1998: 1997; 1991). Njena razmatranja (1998) dosledno prate Burdijeova: umetnička polja mogu da budu autonomna, ali su ona autonomna u odnosu na druge institucije, kao što su crkva, država, društvena elita i tržište, a ne u odnosu na društvo. Na taj način, ona pomera sociološko pitanje sa odnosa umetnosti i društva na pitanje konstituisanja umetnosti u društvu, ili preciznije, na odnose između umetnosti i drugih društvenih institucija (str. 38).

En Boulter je proučavala društveno konstituisanje umetnosti koja je nastala u azilima za mentalno obolele početkom 20. veka (Bowler, 1997). Prema njenom mišljenju, uzdizanje ekspresije pacijenata iz azila (puki „artefakt“) u kategoriju „umetnosti“ kontekstualno su odredile „tri međusobno povezane promene: (I) epistemološka promena definicije ludila i mentalnog zdravlja; (II) promena estetskih vredosti podstaknuta umetnikovim odbacivanjem tradicionalnih načina reprezentacije; i (III) socijalno-institucionalna promena koja uključuje prisvajanje umetnosti mentalno poremećenih od strane avangardnih umetnika 20. veka, koji je koriste kao sredstvo napada na moderno društvo i instituciju umetnosti“ (str. 23). Najvažniji deo u izgradnji umetnosti azila kao nove estetske kategorije bio je taj što su se neki vidovi umetnosti bolničkih pacijenata poklopili sa sve razvijenijim stanovištima avangarde o „čistoj“ kreativnosti: „Slobodan od spoljašnjih uticaja, slobodan od zagađujućeg delovanja tržišta, ludak ne traži ni profit ni prestiž. Umetnik iz azila, time, daje jednu auru autentičnosti avangardi, koja sve teže može da održi samoproklamovani status 'autsajdera' budući da se potezi avangardinih umetnika, jedan za drugim, uključuju u modernistički kanon“ (str. 29). Umetnost azila „spada u onu oblast ('primitivnih', skarednih predmeta) koju društvo