

# ZA NOVE PRISTUPE U SOCIOLOGIJI UMETNOSTI

---

Sociologija umetnosti, mada za sobom ima popriličnu prošlost (osobito ako u obzir uzmemo i njene „preteče“) pa i popriličan broj različitih škola i pravaca, još uvek nije definitivno konstituisana kao nauka, ili je konstituisana: ali jedva u drugom smislu konstituisanosti (M. Marković), i tek počinje da se konstituše i u trećem (tek počinje da „teoretiše i o sebi, pa i o svojoj naučnosti“ — S. Stojanović). Takav slučaj je manje-više sa svim njenim posebnim disciplinama, sa svim sociologijama posebnih umetnosti, tako da svaki rad posvećen njihovim problemima, skorašnji ili nešto stariji, pogotovu rad koji svojim obimom ili naslovom ima nekih većih pretenzija, ima i veći značaj i iziskuje više pažnje nego što bi to bio slučaj sa radom koji pripada nekoj drugoj sociološkoj, ili uopšte naučnoj oblasti.

Sa knjigom (ili čak: knjižicom) Hane Dejnhard\*) upravo je takav slučaj. Formalno uzev: jedan „prilog“ jednom specijalnom pitanju jedne specijalne sociologije umetnosti... Gledano u svetlu iznete konstatacije: stvari ne stoje tako, i knjiga zaslužuje mnogo više pažnje. Njena teorijska, a osobito metodološka koncepcija, takva je da znatno prevazilazi ono što bi se moglo očekivati od jednog „priloga“, pa i uopšte od bilo kakvog i kolikog dela tematski posvećenog jednoj tako specijalnoj sociologiji kao što je sociologija slikarstva (da je u pitanju „sociologija likovnih umetnosti“, stvari bi stajale drukčije!).

\*) Hanna Deinhard: *Bedeutung und Ausdruck-Zur Sociologie der Malerei*, Luchterhand, Neuwied und Berlin, 1967.

Dejnhardova namerava da se kao *sociolog* umetnosti pozabavi umetnošću, da se pozabavi sa „naučnim pretenzijama“, a to znači: p. oblemima razvoja, suštine i vrednosti umetnosti pazeći dobro da se pri tom nekritički ne opredeli za „ekstremnu jednostranost“ shvatanja po kome je „svako veliko umetničko delo bezvremeno (zeitlos)“, ili onog drugog, ovom suprotnom: da je „svako umetničko delo izraz svog vremena“. Drugim rečima: ona ne bi htela ni da previdi i ostavi neobjašnjenim ono „specifično umetničko“ shvativši ga isključivo kao rezultat određenih istorijskih uslova, niti da ga hipostazira potpunim odvajanjem od njih (7). Htela bi da krene putevima sinteze (putevima kojima se ne kreću ni „sholastički učenj univerzitetski profesori estetike i istorije umetnosti“, ni novinski „umetnički kritičari“, koji svi skupa nikad nisu učinili nikakav stvarni napredak u rešenju pomenutog problema), ka sintezi kao protivteži rastućoj specijalizaciji, i koja ne bi smela da se svede na „obično opisivanje“ svega i svačega, već bi bila „objašnjenje“ svega toga, već opisanog ili tek opisanog. Uostalom, ta težnja ka sintezi i rodila je početke ove nove nauke (8). Ona se može negovati na različite načine, ali pri tom kao njen osnovni polazni problem uvek mora biti pitanje: kako je moguće da delo koje uvek nastaje kao proizvod jedne određene ljudske aktivnosti u jednom određenom društvu i vremenu i za jedno određeno društvo, vreme i funkciju, a koje pri tom i ne mora obavezno nastati kao „umetničko delo“. — kako ono, budući da je takvo, može nadživeti svoje vreme i pojaviti se kao „smisleno“ (sinnvoll) i „izražajno“ (ausdrucksvoll) i u kasnijim vremenima i društvima. Njen konačni cilj u svakom konkretnom slučaju, morao bi biti otkrivanje i formulisanje zakona po kojima se to dešava (9).

„Najboljim načinom“ da se sve to ostvari, boljim od dosadašnjih, Dejnhardova smatra nešto dosta neobično za dosadašnju sociologiju umetnosti, nešto bliže dosadašnjoj „ontologiji umetnosti“ (Hartman, Ingarden, K. A. Fišer, V. Perlet...) nego njoj samoj: razmatranje konkretnog umetničkog dela nastalog u određeno vreme u određenoj društvenoj sredini, a zatim drugih, stilski i vremenski različitih (9), kako bi se na konkretnom empirijskom materijalu moglo uočiti i pratiti sve što je značajno za sociologiju umetnosti, a zaista je dostupno naučnom tretmanu. Da bi se izbegle loše strane pojma „bezvremenost“, koji mora biti korišćen u takvom razmatranju, ona predlaže pojam „potencijalna sadržina“, podrazumevajući pod njim „onaj izraz (Ausdruck) jednog dela, koji rezultira samo iz posebnog načina korišćenja onih sredstava koja su svojstvena svakoj umetničkoj vrsti (konfiguracija, ob-

lik...)" U slučaju slikarstva koje ovde istražuje, reč je o „vidljivim sredstvima“, tako da će „potencijalna sadržina biti onaj izraz jednog dela koji nastaje samo iz njegove vidljive prirode, izraz koji može biti samo *viđen* i koji se, otuda, ne može na *isti način* proizvesti drugim sredstvima (tonom, rečju, mislima)...“

Ovim se, po njenom mišljenju, dobija mnogo. Sociološka analiza ograničava se na „ono što je na slici vidljivo“ („ljude, životinje, predmete svake vrste“), i mnogo od onog što je dosad u takvim analizama slike kao celine — ili njenih pojedinih delova — bilo prisutno („literarno, mitološko, političko, teološko itd. značenje“), sada se ne uzima u obzir. Ali, ovim sociologija umetnosti, mada ograničena na „izraz“ („izražajni sadržaj“), tek postaje naukom i tek počinje da se S. Levita bi se mogao obrnuti: razumevanje kulture onim čime nauka jedino i može da se bavi: nečim „relativno konstantnim“ i dostupnim naučnoj analizi, pošto su „značenja“ (kojima se dosad mnogo bavila) nešto „jako promenljivo“ (15—16), nešto što ne mora biti svojstveno samom delu, nego mu najčešće „biva pripisano“ (zugeschrieben wird 18). Svim tim ona uspeva da naučno objasni i tako komplikovane stvari kao što su one koje čine njen „konačni cilj“: „oduševljavanje delom ili njegovo odbacivanje...“ Pojavljivanje, smenjivanje i nestajanje takvih događaja, zavisi od toga da li i koliko „izražajni sadržaj“ odgovarajućeg dela odgovara „duhovnim stavovima posmatrača“ (ili bar samo izgleda da im odgovara). On je društveno uslovljen (18), i to je lako moguće pokazati, npr. analizom Djotovih slika. Kod njega ukupna struktura slike „podleže jedinstvenom i doslednom stanovištu racionalne jasnoće“, tako da je Djoto i mogao da bude onoliko visoko cenjen (i da to bude još uvek) pošto je njegov izbor i strukturiranje „vidljivog“ odgovarao istoj takvoj društvenoj sklonosti...

Što se ostalog dela rasprava tiče, možemo reći da u njima Dejnhardova uglavnom primenjuje svoju metodu na pojedina slikarska dela (počev sa „Marijinim krunisanjem“ od Chorentona), bez nekih ambicija većih od želje da na primerima pokaže kako izgleda njen „opšti pravac istraživanja“ i šta konkretno i još preciznije znače korišćeni i predlagani termini. Tako npr. utvrđuje da njeno razlikovanje „značenja“ i „izraza“ ne odgovara uobičajenom razlikovanju sadržine i forme, i da u različitim vremenima od slika i skulptura nije traženo isto (negde do 1850. od njih se zahteva da budu „nosioci značenja“ (20), posle toga situacija se menja u korist „izraza“). Pored toga, ona detaljno raspravlja i neka društvena pitanja koja su u tesnoj vezi sa umetnošću. Takav je slučaj pre svega sa pitanjima koja se

tiču publike, pošto „sam pojam umetničkog dela, kao i pojam umetnika, ne može biti zamišljen bez pojma publike“ (93). Sasvim ispravno, ona utvrđuje da je taj pojam bez odgovarajućih specifikacija „jedan apstraktum“, pošto u istorijskoj stvarnosti ne postoji nikakva jednom za svagda data publika, „egzistiraju samo slojevi, grupe i individue unutar jednog određenog društva“ (92). Geneza različitih značenja tog pojma kao i geneza same publike, obrađeni su detaljno, a isto tako i interakcije umetnosti i publike i njihova zajednička i pojedinačna sudbina danas. Tu ćemo naći mahom poznate misli, mnogo manje originalne od prethodnih, — o anonimnom tržištu i anonimnoj publici, o umetnosti kao jednom obliku „big business“-a i artiklu široke potrošnje, menadžerima i organizovanju „succès de scandale“ kao nečem što je postalo deo savremene umetnosti, kupovanju umetničkih dela kao jednom od „sigurnih“ načina investiranja kapitala ili izigravanja poreznika, itd. Nešto su originalnija a u svakom slučaju za nas zanimljivija, razmatranja o otuđenju umetnika od publike i publike od umetnika, kao specijalnom aspektu obimnijeg otuđenja: samootuđenja, koje su u „novom kapitalističkom društvu ljudi više izloženi nego ranije“ (107), i umetnosti kao protestu protiv takvog stanja, kao jednom od danas osnovnih i najčešćih manifestacija snažne želje za „samozražavanjem i samopotvrđivanjem“, želje kojom, pre nego tobožnjom „gladu za kulturom“, mogu i moraju biti objašnjavane i neke inače dobro poznate pojave (npr. milion slikara-amateara, samo u SAD...). Sve to potkrepljeno je vrlo solidnim izborom iz različitih, pretežno američkih empirijskih istraživanja, te tako dobija poseban značaj i postaje dosta inostruktivno za buduća marksistička istraživanja, koja nam po dosta autoritativnim mišljenjima, još uvek nedostaju.

No, to ipak nije naročito originalno pa ni izuzetno značajno. Ovim ne mislimo da negiramo njegovu vrednost, niti da protivrečimo sopstvenoj, napred izrečenoj oceni. Želimo samo da naglasimo da je to nešto što ne bi trebalo da skrene pažnju od onog zaista originalnog i zaista vrednog, istaknutog i u našem naslovu, o čemu vredi razmišljati i što po našem mišljenju valja i slediti, bar isto onoliko koliko i neke druge poznatije orijentacije. Zaslužuju pažnju i nastojanja (danas tako retka u sociologiji umetnosti!) Dejnhardove da stalno održava vezu sa opštom sociologijom i istorijom umetnosti, tako da neka njena pitanja — kao što su npr. ona o menjanju funkcija umetnosti, promenama „ukusa“ ili kriterijumima suđenja (22) — mogu biti rešena samo u saglasnosti sa analizama i rezultatima opšte sociologije, kao što je i „posebni sociološki

smisao“ svega o čemu sociologija umetnosti raspravlja moguće ustanoviti tek uz njenu pomoć (86).

Što se mogućih zamerki tiče, ograničićemo se na jednu. Konceptija Dejnhardove dosta je jednostrana, i obuhvata samo deo onoga što bi sociologija umetnosti, po mnogim uticajnim mišljenjima (npr. Adornovom, u „Ohne Leitbild“; Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Mein, 1967), trebalo da obuhvati. Što je posebno važno: ona je jednostrana u još jednom smislu — ograničena je isključivo na umetničko delo, dok o onom što se obično naziva „sociologijom umetničke imaginacije“ (L. Goldman) ili „sociologijom umetničke želje“ (A. Memi), nema ni govora. Umetničkom delu ili činu prethodi umetničko delanje ili činjenje, i o tome bi svakako, uvek trebalo voditi računa.