

---

DŽON KLARK

---

# UOKVIRAVANJE UMETNOSTI: ULOGA KULTURNIH INSTITUCIJA

---

## UVOD\*

U nedavnom eseju o umetnosti, Jan Džefri (Ian Jeffery) je prokomentarisao da: „(...) Više nego bilo kada u prošlosti, savremena visoka umetnost je potpuno absorbovana unutar internog dijaloga, koji je obično toliko privatan da isključuje sve osim uskog kruga poklonika. U mnogim slučajevima su umetnici usvojili manire i neke stavove logičara, estetičara i filozofa i to je rezultiralo stilom rada koji je potpuno stran slikaru ili skulptoru. Rezultat toga je rascep, ne samo unutar zajednice umetnika, nego i između onih koji stvaraju i bilo koje vrste publike izuzev najbližih saradnika. Po tome sudeći, mi živimo u uslovima u kojima je jaz između savremene umetničke prakse i javnog razumevanja te prakse sve dublji. A kao rezultat, objašnjenje i interpretacija je više nego ikada u rukama onih koji profesionalno prate umetnost, agenata i apologeta”.<sup>1</sup>

U ovom eseju želim da istražim pitanje jaza između umetničke prakse (rada) i njene pub-

\* John Clarke, Framing the Arts: The Role of Cultural Institutions, Centre for Contemporary Studies, University of Birmingham, Steucilled Occasional Paper, SP № 32

<sup>1</sup> Ian Jeffery, „Integrating Arts in Society” u D. Holly (ed) *Education or Domination?* Arrow 1974, str. 140—141.

like, odnosno potencijalne publike, i to ne samo lepe umetnosti nego umetnosti uopšte. Drugačije rečeno, pitanje bi moglo biti u sledećem: zašto, uprkos relativno širokoj dostupnosti, umetnost uvek biva vlasništvom relativno male manjine potrošača? Džefrijevi članak odgovor traži u unutrašnjoj organizaciji umetničkog sveta, i mada se slažem sa većim delom njegove analize, verujem da je produktivnije postaviti to pitanje u širi društveni koncept jer, u širem smislu govorim o razdvajanju umetnosti i života. i treba da istražimo uzroke tog razdvajanja.

Posmatrajući taj širi kontekst, kao polaznu tačku ću uzeti činjenicu da je naše društvo kompleksno struktuirano kapitalističko društvo, što znači društvo organizovano oko proizvodnje robe zbog profita, što kao nužnu osnovu ima podelu društva na klase a ta podela neminovno vodi različitim vrstama klasnih konflikata. Umetnost, kao i sve ostale vrste roba u ovom društvu, sadrži u sebi i proces stvaranja i proces potrošnje. U pokušaju da odgovorim na pitanje, nameravam da razmotrim oba ova procesa i njihovo značenje ili odsustvo tog značenja za odnos umetnosti i većine populacije.

#### *Umetnost kao proizvodnja*

Mi obično izjednačavamo umetnost i kulturu, ali ovdje bih predložio jednu širu koncepciju kulture u kojoj bi umetnost bila samo jedna posebna u nizu mogućih formi kulture. Uslavno bi, na ovom mestu, ponudio definiciju kulture kao ustanovljenog skupa lingvističkih i nelingvističkih simbola koje društvene grupe koriste da bi se između sebe sporazumevale. Kulturne forme bi, na osnovu toga, mogle biti shvaćene kao ponavljajući i organizovani nizovi ili odnosi unutar kojih ti simboli predstavljaju jedinice komunikacije. Kao što sam već naglasio, umetnost bi mogla biti smatrana jednim osobenim kulturnim oblikom/formom unutar naše kulture, koju Markuze ovako objašnjava: „(...) Ono što čini jedinstven i trajan identitet nekog *oeuvre* (djela) i što neko djelo čini 'umjetničkim djelom' — ta bit jest Oblik. S pomoću Oblika, i samo s pomoću njega, sadržaj postiže onu jedinstvenost koja ga čini sadržajem nekog određenog umjetničkog djela, i ni jednoga drugog. Način na koji je tema ispričana; struktura i odabiranje stiha i proze; ono što *nije* kazano, što *nije* prikazano, a ipak je prisutno; međuodnosi linija, boja i točkica — to su neki aspekti Oblika koji udaljuje, razdvaja, otuđuje *oeuvre* (djelo) od dane stvarnosti i čini da ono stupi u svoju vlastitu stvarnost: carstvo oblika.

Carstvo oblika: to je *historijska* stvarnost, jedan nepovratan slijed stilova, sadržaja, teme, postupaka, pravila — od kojih je svaki neodvojivo povezan sa svojim društvom, a ponovljiv samo kao imitacija. Međutim, unatoč svoj njihovoj gotovo beskrajnoj različitosti, oni su tek varijacije *jednog Oblika* koji razlikuje Umjetnost od svakoga drugog proizvoda ljudske djelatnosti. Sve otkako je Umjetnost prestala biti magija, sve otkako je prestala da bude „praktična“, da bude jedan postupak među drugima, tj. sve otkako je postala posebna grana u društvenoj podjeli rada, ona je poprimila svoj vlastiti Oblik koji je zajednički svim umjetnostima”.<sup>2)</sup>

Ukoliko, dakle, umetnička produkcija u svim svojim različitim stilovima uvek uzima jednu specifičnu kulturnu formu kojom se razlikuje od ostalih kulturnih produkata, kakva je posledica postojanja ove forme za odnos umetnosti i društvenog života što je predmet našeg ispitivanja? Šta je to tako posebno u formi umetnosti što je razlikuje od ostalih vrsta kulturne produkcije kada je svima zajednički proces transformisanja sirovog iskustvenog materijala u simboličku formu komunikacije? Markuzeovo viđenje ponovo može da posluži kao polazna tačka; on sugerira da je za Ideju umetnosti karakterističan pokušaj sjeđinjenja Lepog sa Istinitim: „(..) Usklađivanje lijepog i istinitog — ono što se smatralo da čini bitno jedinstvo umjetničkog djela — pokazalo se da je jedno sve manje moguće *ujedinjavanje suprotnosti*, jer se pokazalo da je istinitost sve manje spojiva s lijepim. Život, ljudska priroda sve više se bori protiv sublimacije stvarnosti u Obliku Umjetnosti.

Ta sublimacija nije primarno (a možda uopšte ne) neki proces u psihu umjetnika, već prije neko ontološko stanje koje pripada *Obliku* same Umjetnosti. Ona čini nužnom organizaciju materijala u jedinstvo i trajnu stabilnost umjetničkog djela, *oeuvre*, a ta organizacija „*podliježe*“ tako reći ideji lijepog. To je kao da bi se ta ideja nametnula materijalu kroz umjetnikovu kreativnu energiju (iako nipošto ne kao njegova svjesna intencija). Rezultat je najočitiiji u onim djelima koja su beskompromisno „direktna“ optužba stvarnosti. Umjetnik optužuje — ali optužba anestezira stravu. Tako se u Goyinim djelima nalazi sva brutalnost, glupost i užas rata, ali kao „slike“ one su uhvaćene u dinamici estetske transfiguracije — čovjek im se može diviti usporedo s veličanstvenim potrebama kralja koji je predsjedao toj grozoti. Oblik je

<sup>2)</sup> Herbert Markuse, *Estetska dimenzija*, Esej o umetnosti i kulturi, Školska knjiga, Zagreb, 1981, str. 158—159.

u proturječju sa sadržajem i trijumfira nad sadržajem po cijenu tog anestetiziranja. Neposredna, nesublimirana (fiziološka, psihička) reakcija: povraćanje, plač, bijes ustupa mjesto estetskom doživljaju: odgovarajućem reagiranju na umjetničko djelo".<sup>3)</sup>

Na taj način, umetnikovo transformisanje sirovog materijala u završeni kulturni produkt zahteva potčinjavanje sadržaja, sirove materije, estetskim normama i pravilima forme koju je odabrao za svoje delo, podređenost ideji lepeg. Realnost, umetnikovo iskustvo je tako podređeno spoljašnjim tehničkim zahtevima sveta umetnosti, i njegovom pokušaju da stvori umetničko delo od tog sirovog materijala. Moglo bi se zato reći da umetnost sadrži naročitu viziju, viziju koja ima dve odlike: sposobnost da pojmi stvarnost ali i sposobnost da zatim skrene pogled od te stvarnosti ka strukturi i strogosti forme koju treba re-prezentovati.

Iz Markuzeovih komentara možemo nazreti izvore razdvajanja umetnosti od života, u samom postojanju umetnosti kao posebne kulturne forme, jer sama umetnost zahteva podređenost života organizovanju umetničke forme. Na isti način, Markuze ukazuje na odnose koje sobom donosi potrošnja umetnosti (čime ću se više baviti kasnije), ukazujući na način na koji umetnička forma dominira nad sadržajem, zahtevajući od potrošača odgovor ne na sadržaj dela, nego na način na koji je taj sadržaj *formom* predstavljen, znači da na njega reaguje na estetski način.

U ovom trenutku, imamo samo relativno apstraktne Markuzeove opservacije o formi umetnosti, ali ta kulturna forma, kao i sve ostale, zahteva materijalnu osnovu u društvenom životu kako bi opstojavala. Njeno opstojavanje ne znači da se jednostavno javlja u glavama umetnika, nego da je materijalno iskustvo umetnika strukturisano i organizovano tako da stvara i reprodukuje ovu umetničku formu kao jedini mogući način umetničke produkcije. U sledećem odeljku, želeo bih da ispitam neke aspekte te organizacije.

#### *Organizovanje umetničke proizvodnje*

Umetnost se obično susreće kroz kontakt sa tradicijom, za koju se smatra da sadrži velika umetnička dela, tradicijom — kako tvrdi R. Vilijams<sup>4)</sup> — koja je vekovima menjana u skladu sa dinamikom društvenog razvitka kulture. To je proces neprekidne reevalucije,

<sup>3)</sup> Markuse, *nav. delo*, str. 160—161

<sup>4)</sup> Raymond Williams, *The Long Revolution*, Penguin.

selekcije između ogromnog broja vrsti umetničke produkcije i re-interpretacije. To je i proces koji je skoro potpuno pod vlašću profesionalnih čuvara našeg kulturnog nasleđa tj. onih koji su već dovoljno socijalizovani unutar ustanovljenih oblika umetničke produkcije i njenog procenjivanja. Ova tradicija, kroz stalno predstavljanje velikih umetničkih dela i velikih umetnika, ustanovljava i održava u opticaju dve glavne odlike umetničke produkcije: prvo, samu umetničku formu, i drugo, identifikaciju umetnosti sa radom individualne kreativnosti i genija. čime se proizvod odvaja od društvenih uslova u kojima je stvoren.

Za one koji su sistemom obrazovanja određeni da budu „obrazovani umetnici“ ova tradicija je utkana u samu bit učenja u postojećim institucijama i kao istorija umetnosti i kao naizgled neutralne tehnike koje se traže u umetničkoj produkciji, tj. načini na koje treba dostići postavljene standarde — znači načini na koje se re-produkuje forma. Ove institucije imaju i ulogu svrstavanja budućih umetnika u već izgrađeni društveni svet čiji je glavni zadatak reprodukcija neophodne tehnike umetničke produkcije putem uvođenja neofita u već postojeće metode te produkcije, tj. u svet čija je glavna preokupacija produkcija umetničkih formi, a ne sadržaja. Etos produkcije, slično onom iz mitova o velikoj tradiciji (što je samo jedan od velikih mitova buržoaskog društva) jeste individualizirani etos, koji ističe, pre svega, proizvodnju i kreativnost pojedinca, podržanog infrastrukturom ispitâ i procesa koji je skoro potpuno individualiziran. Koldstrimov (Coldstream) izveštaj iz 1960. je otišao čak tako daleko da formuliše ideju individualnog genija u jednoj od dve grupe studenata koje bi trebalo da odabiraju i obučavaju umetničke škole: „Student umetnosti, koji namerava da se zaposli kao dizajner u industrijskoj firmi posle druge godine studija, ostaće uvek u podređenom odnosu prenosioca ili adaptora tuđih ideja. Za ovaj posao, umetničko obrazovanje je korisno utoliko ukoliko će stvarno igrati delotvornu ulogu u industriji...“

Umetničke škole treba takođe da izaberu i obuču buduće *originalne dizajnere*. Njih će možda biti samo nekoliko, ali će baš na taj način škole dati svoj izuzetan doprinos. (...)<sup>3)</sup> (podv. Dž. Klark)

Ova proizvoljna podela na kreativne nadljudu i obične reproduktivce ponavlja mit o „usamljenom geniju“ u posebnoj organizacionoj formuli. I mada se gornja izjava uglavnom od-

<sup>3)</sup> Navedeno u *The Hornsey Affair*, Penguin, 1969, str. 77.

nosi na karijeru studenata umetnosti u industriji, ona se širi i na opštije aspekte infrastrukture organizovanja umetničke produkcije. U slučaju da se odluči za industriju, student umetnosti napušta umetnost i prelazi u običnu formu produkcije: industrijsko-tržišnu. Ono što nas zanima su studenti — budući umetnici koji pretpostavljaju umetnost industriji.

Buduća uloga stvaralaca umetničkih dela (onih koji žele da postanu umetnici) potpuno zavisi od raspoložive strukture karijera (koje u stvari predstavljaju biografsko iskustvo organizacione infrastrukture umetničkog sveta). Postoje tri glavne mogućnosti za umetnike (mada one mogu da se razlikuju za druge umetnosti): prva, za najmanji broj njih, mogućnost zarade na tržištu preko sistema galerija; druga, takođe za mali broj, privremena mogućnost stipendiranja od strane države i treća, najšire dostupna, prelazak u profesore što osigurava slobodno vreme za umetnički rad. Ovo znači da karijera onih koji žele da postanu umetnici u svakom slučaju zavisi od profesionalne procene njihovog napredovanja, a taj sistem funkcioniše kroz sopstvene unutrašnje kanale, etabliranu profesionalnu koncepciju umetničke produkcije.

Otud karijera mladog umetnika prvenstveno zavisi od njegovog reprodukovanja te profesionalne koncepcije umetnosti, što znači — od reprodukcije vladajuće forme umetnosti. Ovo osnažuje naglasak u stvaranju umetničkih dela na formalnim i iznutra izvedenim estetskim standardima, mnogo više nego na spoljašnjim u stvarnosti postojećim referencama objekta. Džefri ovako opisuje nastalu situaciju: „I dok je život umetnika nekada zavisio od građanskog i kritičarskog prihvatanja, sada on zavisi isključivo od mišljenja najužeg kruga drugih umetnika, na svim nivoima osim najambicioznije visoke umetnosti. Kritičari možda drže opšti nivo javnog interesovanja, ali samo od umetnika zavisi ko će stupiti u njihovu profesiju. Osvajanje ovog statusa iziskuje prolazak kroz četiri jasno raspoznatljiva stupnja: osnovne studije, sticanje diplome, postdiplomske studije i dobijanje profesure sa nepunim radnim vremenom. Na svakom stupnju, prihvatanje ili odbacivanje je u rukama grupe umetnika. Ako je aspirant uspešan on može postati umetnik sa stalnim prihodom od profesure, a da njegov rad nikada nije podlegao sudu spoljne kritike. Postati umetnik znači uključiti se u sistem skoro isključivo baziran na napretku među sebi sličnima. I ovo pravo se ljubomorno čuva”.<sup>6)</sup>

<sup>6)</sup> Jeffery, nav. delo, str. 144.

Pokušao sam da u ovom odeljku nagovestim da organizovanje umetničke produkcije preko društvenih institucija upravlja sublimacijom koju umetnost predstavlja u odnosu na stvarnost, na taj način što sama stvara uslove pod kojima umetnici mogu da stvaraju ,prihvatljivu' umetnost koja im se nameće u vidu profesionalnih standarda. Kao dodatni prilog ovog tvrdnji, navešću izvode iz rada jednog studenta umetnosti o poziciji u kojoj se on i drugi nalaze u odnosu na institucionalizovani svet umetnosti:

„Od samog početka mog umetničkog školovanja učili su me da cenim onu vrstu umetnosti koju su ,obrazovani' delovi našeg društva smatrali ,dobrom'. Učili su me da duboko pošujem stare majstore i impresioniste i postepeno, kroz proces školovanja, počeo sam da se divim modernim strujanjima u umetnosti — slikarstvu i skulpturi — za koje sam pogrešno verovao da su jedan vid kulturne revolucije. Svih pet godina, od početka do kraja školovanja, učili su me da prihvatom i verujem da su standardi i kriterijumi visoke umetnosti u stvari standardi i kriterijumi ,obrazovnog' dela društva, a da je masovna kultura, ako tako nešto uopšte postoji, za preziranje pošto je neplemenita, komercijalizovana i prizemna. Jednostavno, postoje ,dobra' i ,loša' umetnost. Dobra je umetnost inteligentne, prosvetlene, senzibilne manjine društva, a loša je umetnost sirote i neprosvetlene radničke klase. Otvoreno govoreći, većina profesora, tzv. intelektualaca, estetičara i, na žalost, većina umetnika ovako razmišlja. Što je još gore, oni ni ne vide nikakvu mogućnost da se mase ikada uključe i steknu sposobnost razumevanja suptilnosti moderne umetnosti. Iz toga sledi da su oni zadovoljni što ,dobru' umetnost mogu da razumeju samo ljudi koji pripadaju obrazovanoj eliti našeg društva. Ljudi koji mogu da se kreću najpoznatijim umetničkim galerijama moraju biti jako bogati, što znači, da ukoliko želi da postoji, umetnik mora da se osloni na bogate Amerikance ili britansku vladajuću klasu kako bi finansirao svoj rad. Zato on zavisi od pozicije koju galerija ima u društvu. Ona mora biti u prometnom, ekskluzivnom kraju grada, i mora zadobiti auru poštovanja ili tradicionalni privid rizika i eksperimenta. U svakom slučaju, to je toliko daleko od radničke klase da ne može biti dalje, to je najveća moguća prevara, najveća dekadentnost. Pa ipak se ova situacija od strane inteligencije prihvata bez pogovora...

Naši najpoznatiji mentori na koledžu, i oni koji su to postali u sistemu galerija ljute se ili grde trenutnu situaciju, ali studente usmeravaju da tu situaciju prenebregavaju i orijen-

tišu svoje profesorske metode ka pasivnom prihvatanju takvog stanja. Oni bi želeli da studenti idu njihovim stopama, da namerno zaborave na ekonomski i politički poredak čiji su suštinski deo. Oni bi želeli da veruju da je njihov rad potpuno neopterećen bilo kojim političkim sistemom koji je nametnut većini. Oni se zalažu samo za umetničku slobodu, hteli bi da zvuče u stilu „Ma super mi je, družo, stvaram nešto visoko individualizovano, nemam ja vremena da menjam svet, suviše sam u poslu, suviše sam obuzet svojim radom. Znaš, neki od nas ozbiljno rade svoj posao. Moramo se ponašati profesionalno da bismo opstali u umetničkom svetu...“ Ja to ne želim. Ne želim da učestvujem u njihovim nebuloznim pseudo-intelktualnim razgovorima o „onome što rade“. Jer u 99 od 100 slučajeva ono što rade je prevara proizašla iz falsifikovanih razmišljanja. Oni preživljavaju kao luksuzna roba buržoaske elite. Potpuno su nebitni u životima i naporima velikih masa da prežive a to je nasleđe dugogodišnjeg mita o „umetniku“ kao usamljenoj duši, oslobođenom svetovnih ciljeva koji upravljaju ljudskim životima, koji je buntovnik, slobodouman, i koji na visinama stvara svoje delo, u pokušaju da visokoumne ideje prenese prizemnoj publici. Ja bih rekao da je on reakcionar, apatični nemislilac, koji se zadovoljava ispunjavanjem sebi nametnute uloge misterioznog čoveka inspiracije i koji nikada neće pokušati da stupi u dodir sa bilo kim izvan one poznate elite kojoj se tako spremno pridružuje“.)

Nezadovoljstvo situacijom usmerava nas ka postojanju jakih organizacijskih struktura oko umetnosti koje, u stvari, čine da njena trenutna forma predstavlja jedinu moguću formu koju umetnost sme imati. Jer ako umetnik želi da bude priznat za umetnika, on mora da stvara u *propisanoj* formi, ne postoje alternativne umetničke strukture koje bi porodile alternativne umetničke forme. Raspravljajući o uslovima za umetničku produkciju, moramo biti svesni da uslovi za njenu potrošnju takođe utiču na njene odnose sa potencijalnom publikom. Posle dokazivanja da forma u kojoj je umetničko delo stvoreno, u stvari, služi njegovom odvajanju od neposrednog društvenog iskustva, tako što pomera reference u apstraktne estetičke sfere, želeo bih da naglasim da i uslovi njene potrošnje pojačavaju to odvajanje umetnosti od iskustva, dostupnog većini populacije.

#### *Organizovanje umetničke potrošnje*

Baš kao što sam u prethodnom odeljku tvrdio da je forma umetnosti u direktnoj zavisnosti

?) *The Hornsey Affair*, nav. cit str. 70—72.



od uslova u kojima se delo stvara, tako je za razumevanje načina na koji se umetnost doživljava (ili ne doživljava) potrebno da se osvrnemo na institucije koje služe kao posrednici između umetnosti i publike. Razmatrajući te institucije, ponovo je važnije videti kako one pokušavaju da organizuju mrežu društvenih odnosa u ovom posebnom vidu, nego upoznati njihov sadržaj. Na isti način na koji institucije koje se bave umetničkim stvaralaštvom strukturiraju odnos umetnika i njegovog dela i odnos prema drugim umetnicima, institucije koje posreduju u umetnosti strukturiraju odnos publike i umetničke potrošnje.

Pre nego što se pozabavimo najočiglednijim posrednicima kao što su galerije i pozorišta, ja bih se unekoliko pozabavio obrazovnim institucijama, jer one su primarna mreža kulturnih institucija (govoreći biografski) u kojoj nastaje neki odnos prema umetnosti, i na tom mestu ustanovljena je ili ne takva usmerenost potencijalne publike.

Ta usmerenost se delom sastoji od niza kulturnih tehnika koje omogućavaju pojedincu pristup umetničkom delu kako bi mogao da ga razume. Stvaranje ovakvog usmerenja jeste, bazično, stvaranje kritičkog odnosa prema određenom umetničkom delu kao i prema korpusu velikih dela u celini, podstičući studenta da razvija čulni i kritički (do izvesne granice) odnos prema umetničkim delima. Osnovna tačka ovog dela potrošačkog usmerenja jeste pokušaj uspostavljanja veze sa umetničkim delom u okvirima njegovog vlastitog diskursa tj. sa formalnim estetskim kvalitetima umetničkog dela, sa umetnošću kao formom.

Ovo usmerenje je prevashodno lingvistički organizovano delom zato što se školovanje unutar institucije strukturira oko pismenih ispita, delom zato što ulaženje u umetnički diskurs zahteva učenje posebnog „jezika“, jer je sama umetnost društvu dostupna jedino kroz niz lingvističkih „okvira“, bilo samog dela kao u literaturi, bilo njegovim lociranjem i opisom kao što je u likovnim umetnostima, ili kroz sposobnost čitanja zabeleženih nota, kao u klasičnoj muzici (nasuprot usmenoj i nepisanoj osnovi narodne muzike, na primer).

Neophodno je posedovati ove sposobnosti da bi se neko postavio kao *potrošač* umetnosti, jer bez ovih umeća ne može se ući u diskurs o umetnosti. U svakom slučaju, govoreći obrazovnom terminologijom, sticanje ovih veština u potpunosti zavisi od učenja drugog niza veštine, ulaženja u „skriveni diskurs“ unutar obrazovanja. To znači da se ulazak u umetnički diskurs kroz obrazovanje ne može razmatrati u čisto umetničkim terminima, već se

mora uzeti u obzir i činjenica da se to učenje, u stvari, dešava unutar obrazovne strukture, kao deo celine obrazovnog materijala koji individua treba da savlada tokom studentske (obrazovne) karijere. Lociranje tog početnog sticanja umetničkog vrednovanja unutar totalne strukture obrazovanja olakšava objašnjenje zašto ga većina dece, naročito one radničke, nikad neće steći. Dobro je poznata činjenica da najveći broj radničke dece posle osnovne škole ne nastavlja školovanje. Objasniti zašto je ovakav odnos između klasnog položaja i školskih uspeha predstavlja složeniji problem.

Ne verujem da je moguće pronaći odgovor u jednostavnom gledanju na decu iz radničke klase kao na „kulturno deprivirane“, što ih čini manje opremljenim za postizanje uspeha u školi. Ovo bi podrazumevalo da deca dobijaju manje ili više od jedne iste kulture po jednostavnoj linearno graduisanoj mernoj skali od nule do potpunog znanja, i da oni koji žive u društveno slabijim uslovima (loši stanovi, velike porodice, mali prihodi, stare škole i sl.), imaju manje šansi da dostignu dovoljan nivo kulture da bi u školi prolazili dobro. Nasuprot ovom stavu, hteo bih da predstavim sliku Britanije kao kulturno stratifikovanog, podeljenog, društva. Naravno, ova podela nije konačna jer ne postoje dve potpuno odvojene kulture; niti je to podela na dve podjednako snažne kulture. To je pre kulturna podela na dominantnu kulturu, koja obuhvata većinu društva i javlja se u jednom ili drugom obliku, i na koju manje više pristaje većina članova društvene zajednice; i podređenu kulturu, koja je više lokalizovana i ograničena, ali još uvek vrlo snažna.

Ove dve kulture su se razvile iz istorijskog iskustva dve glavne klase unutar našeg kapitalističkog društva, vladajuće — buržoaske, i potčinjene — radničke. Kao što je radnička klasa materijalno podređena buržoaskoj, tako su je podredili i kulturno, ali je nikad nisu potpuno uklopili u buržoaski pogled na svet i kulturu.

Baveći se ovom kulturnom podelom, moraću sada da proširim ranije datu definiciju kulture, tvrđnjom da kultura ne podrazumeva samo skup simbola, ideja, stavova i pogleda na svet, nego i skup odnosa, rituala, prakse i institucija koje otelovljuju ova značenja, sadržavaju ih i razvijaju. Razlika između dveju kultura je locirana u istorijskoj činjenici buržoaske prevlasti, što znači da je ona mogla da oblikuje najvažnije društvene institucije onako kako joj je to odgovaralo (na primer, obrazovni sistem uspostavljen na principu pojedinačne konkurencije), i tako prožme celo društvo. Nasuprot tome, kultura radničke klase

je mogla da se institucionalizuje vrlo retko, i samo u lokalizovanim institucijama. Najočigledniji primer je organizovani rad, ali postoje i manje uočljivi primeri, kao što su tradicionalno uspostavljanje komšijskih odnosa sa bliskim rođaćkim, prijateljskim vezama, teritorijalna pripadnost, granice i središta, kao što su pab (kafana), prodavnica na čošku i fudbalsko igralište. Ove poslednje institucije, mada u pravom smislu nisu radničko vlasništvo, bile su u kulturnom smislu prisvojene od radničke klase kao značajno mesto za provođenje slobodnog vremena radnika. Neke institucije su bile i u vlasništvu i pod kontrolom radničke klase, a najočitiji primeri su radnički klubovi.

I sistem obrazovanja je deo dominantne kulture, i najvažniji činilac u njenom pokušaju da obuhvati celokupno društvo i modelira i članove društva i njegove institucije prema svom načinu života i pogledima na svet. Obrazovanje je važno ne samo po obrazovnom sadržaju koji prenosi, već i kao pothvat zasnovanja ispravnih društvenih i moralnih ideja i ponašanja, kao i da se mladi iz radničkih porodica naviknu na disciplinu i pokoravanje autoritetu što se od njih i očekuje tokom kasnijeg, radnog veka.<sup>8</sup>) Drugim rečima, i sadržaj i forma obrazovanja (u smislu njegovih rituala, organizacija i mreže odnosa) su od značaja u postavljanju obaveznog školovanja. Dominacija nad obrazovnim sistemom nije lako postignuta, niti je ona bila predmet velikodušnosti umne buržoazije koja daruje znanje i posvećenost neobrazovanoj i neprosvećenoj radničkoj klasi. U stvari, vodila se žestoka borba da se uklone i suzbiju formalni i neformalni alternativni obrazovni sistemi, kako bi se radnička klasa prisilila na jedino preostalo rešenje a to je obavezno školovanje u državnim školama. To što su naterani u državne škole označava opredeljenje Države da kontroliše odgoj mladih kako bi osigurala da steknu odgovarajuće navike i disciplinu, a ne nemoralnost, lenjost i subverzivnost za koje školski inspektori veruju da ih čekaju u slučaju prepuštenosti samim sebi, ili školovanju unutar svoje klase. Značaj zahteva za uvođenjem državnog školovanja i motiva mogu se naslutiti iz Trimirmierijevih (Tremmermeere) zapazanja: „Mladi koji sazrevaju razmišljaju o svemu što je vezano za znanje o svetu, o funkcionisanju društva, a mnogim socijalnim i ekonomskim problemima koji svakodnevno zaočupljaju radnike. Budući da su mladi bivali prepušteni sami sebi, to su bili i podložni povođenju za proizvoljnim činjenicama i principima. Kako to uglavnom vodi u gre-

<sup>8</sup> Videti Richard Johnson „Educational policy and social control in early Victoria England” *Past and Present*, № 49.

ške, oni žele da im znanje omogući da vide gde su grešili".<sup>9)</sup>

Posledica ove borbe oko obrazovanja, između državnih institucija i onih koje je organizovala lokalna zajednica, bila je eliminacija alternativnih organizacija, i uspostavljanje državnog sistema kao Obrazovanja, a ne kao jednog mogućeg vida obrazovanja. Ova strukturalna postavka (konačno dostignuta sa opšte obaveznim školovanjem), je značila poistovećivanje državnog sistema, i formom i sadržajem, sa Obrazovanjem, bez ostavljanja bilo kakvih drugih mogućnosti.<sup>10)</sup> Ovim uključivanjem mladih iz radničke klase u državne institucije je, posle teških muka, konačno rešen problem obrazovanja „neobrazovanih”. I mada ne postoji široka skala institucionalnih alternativa za školovanje dece iz radničke klase, oblici otpora vladajućem sistemu opstojavaju i dalje unutar sistema. Pošto je obrazovanje izjednačeno sa prisilom (škola je mesto gde se mora ići), to je nepoznat prostor gde se odigrava prisilno podvrgavanje disciplini uz pomoć spoljašnjih autoriteta, a neophodnost školovanja se doživljava kao nevažna — obrazovanju se (i to i formi i sadržaju) opire, bilo pasivno - potpunom nezainteresovanošću, ili, mnogo više, izostajanjem i bežanjem (što doводи do situacija opisanih kao „gerilsko bežanje”).

Aktivan otpor se zasniva na dvema stvarima: prva, na unošenju sopstvene kulture (iz komšiluka i sa čoška) u školske uslove, suprotstavljajući se na taj način unutar škole važećoj rutini, običajima, odnosima; druga, taj otpor podrazumeva korišćenje njihove pregovaračke moći koja počiva na obaveznom dolazanju u školu koje državni sistem traži. Mora se kazati da je njihov „otpor” retko formalno organizovan, i nije politički artikulisan (što je slučaj sa „Ujedinjenim školskim aktivom”) čiju osnovu čini pretežno srednja klasa, nego je neformalan, mada je obično kolektivan i, uobičajeno, podrazumeva unošenje onih „normalnih” spoljnih aktivnosti i običaja (njihove lokalne kulture) u izdvojenu kulturu škole.<sup>11)</sup>

Da se vratimo umetnosti, u školskom sistemu ona je samo jedan od vidova obrazovnog sadržaja koji mnoga deca iz radničke klase odbacuju zajedno sa celokupnom idejom o školovanju kao prinudi. Kada je reč o umetno-

<sup>9)</sup> Naveo Paul Corrigan u „Working class politics — the hidden materialism” mimeo, University of Warwick, 1974.

<sup>10)</sup> Videti Corrigan, nav. delo.

<sup>11)</sup> Videti Corrigan, *The Smash Street kids*, Paladin

sti neprimerenost obrazovanja uopšte pojačana je izdvojenošću umetnosti iz društvenog života, što je posledica insistiranja na formi. Otpor prema njoj će verovatno biti pojačan i strujom anti-intelektualizma u kulturi radničke klase (nepoverenja prema onima koji lako barataju rečima, naročito ako dugo govore; odbacivanje onih koji se ne bave nekim korisnim poslom i slično), anti-intelektualizmom koji se očituje u pogrđnim epitetima koji se izriču onima koji se interesuju za umetnost — pozeri, mekušci, drkadžije, pederi, na primer.

Zato tvrdim da se otpor prema umetnosti samo delimično može objasniti odvajanjem umetnosti od društvenog života, i da mora biti sagledan i kroz obrazovne strukture unutar kojih bi, po pretpostavci, trebala da se stekne i sposobnost razumevanja umetnosti.

Međutim, u okviru ovog kulturnog konflikta, postoji i zrno istine u pojmu kulturna depri-vacija (kao da žive u kulturnom vakuumu) dok vladajuća klasa koristi „kulturne investicije”,<sup>12</sup>) kako bi rekao Burdije. On tvrdi da postoji bliska veza između pozicije u klasnoj strukturi i nivoa potrošnje „visoke” kulture. Ova potrošnja, takođe, predstavlja investiciju u obrazovanje deteta, jer obrazovni sistem pre-rađuje sadržaje usmerene na znanja visoke kulture i upotrebljava njene kodove, neophodne da bi se ta kultura uopšte mogla da shvati. Na taj način, kaže Burdije, obrazovni sistem funkcioniše obnavljajući postojeću raspodelu kulturnog kapitala. I, nastavlja, ovo samo prikriva dalji i dublji proces društvene i materijalne reprodukcije postojećeg, koja se legitimno odigrava pod maskom obrazovnih dostignuća: „Stvaranje i reprodukovanje društvene hijerarhije se prikazuje tako da izgleda da je bazirano na hijerarhiji ‚talenta’, zasluga ili ‚umeća’ i opravdano je njegovim sankcionisanjem, ili, kraće rečeno, preobražajem društvene hijerarhije u akademsku hijerarhiju. Na taj način obrazovni sistem ispunjava ulogu legitimisanja koja je sve potrebija da bi se reprodukovao ‚društveni poredak’ pošto evolucija odnosa moći između klasa sve više teži da isključi direktno vidljivu hijerarhiju, zasnovanu na surovom i bezobzirnom odnosu moći”,<sup>13</sup>)

I mada obrazovanje jedva da išta menja u društvenoj pokretljivosti, njegovo prikazivanje kao otvorenog takmičenja u kom svaki pojedinac uspeva, u meri u kojoj to sam zaslužu-

<sup>12</sup> Bourdieu „Cultural Reproduction and social reproduction”, in R. Brown (ed) *Knowledge, Education and Cultural Change*, Tavistok, 1974.

<sup>13</sup> Bourdieu, nav. delo, str. 84.

je, ili ne zasluđuje, u stvari jeste legalizovanje privida i u sklopu materijalne i kulturne reprodukcije.

Ova dva aspekta obrazovnog procesa, otpor mnoge radničke dece i tendencija sistema da zadrži postojeću reprodukciju kulturnog kapitala, omogućava nam da upravo ovu kulturnu instituciju uočimo kao onu u kojoj složeni kulturni kodovi, neophodni da bi se moglo pristupiti odgovarajućoj umetničkoj potrošnji, bivaju ili prihvaćeni ili odbaćeni. Sa obrazovanja ćemo sada preći na druge kulturne institucije kroz koje umetnost postaje dostupna potrošnji, a ovde mislim, pre svega, na najpoznatije javne institucije, kao što su pozorišta i galerije.

Osnovna kvalifikacija za ulogu potrošača (koja kao i ostale kvalifikacije i pravila u ovoj oblasti ne mora da bude potpuno usvojena već pre očekivana uloga), jeste prethodno posedovanje skupa tehnika i kodova koji omogućavaju potrošaču da sa razumevanjem konzumira delo sa kojim je suočen. I na osnovu javnog imenovanja dotičnih institucija, njihovog oglašavanja sadržaja, ustanovljeno je da su to mesta koja se *ozbiljno* bave prezentacijom umetnosti. Ona postoje kao izdvojen svet u koji treba da stupe samo oni koji imaju ozbiljne namere da konzumiraju njihova dela. Ove institucije i formalno i neformalno strukturiraju i definišu odgovarajuću ulogu potrošača: pravila određuju njegovo ponašanje i fizičke prepreke kao ograđivanje eksponata, da bi se sprečila publika da pride suviše blizu, ili izdvojenost pozornice od gledališta, su samo neki od najvidljivijih određenja položaja potrošača koja organizuju njegov odnos prema izloženom delu. Ova podela na objekte (ili stvaraoce) i potrošače ocrta tradicionalnu koncepciju kulturnog stvaralaštva, po kojoj kulturu stvara šaka talentovanih pojedinaca (i/ili obučeni profesionalaca), dok je većina populacije osuđena da bude jedino potrošač kulture. Nametanje ovako ograničene definicije kulture (ja bih, na primer, pre tvrdio da je svaka društvena jedinka uključena u stalno stvaranje kulture) paralelno je sa nametanjem jedne forme obrazovanja kao Obrazovanja.

Uloga potrošača je u biti pasivna, on ne stvara, on samo ocenjuje delo koje je za njega stvoreno, bilo da je suočen sa bestelesnim objektom mrtvog slikara ili „živom” predstavom na sceni. Priroda kulturnog doživljaja je neprestano u rukama obučeni profesionalaca. Potrošač može da raspravlja, da uzima u obzir ili razmišlja o doživljaju, ali ne može aktivno da utiče na „umetničko delo”. Ova podela na stvaraoce i potrošače podržava odvo-

jenost umetnosti od društvenog iskustva insistiranjem na njenoj posebnosti, i čak na transcendentnim osobinama koje je odvajaju od svetovnog ljudskog iskustva.

Ove kulturne institucije su ponekad posredovane potencijalnoj publici javnim oglašavanjem kritičara kulture. Ovakvo posredovanje još više dalje intenzivira naglasak na formalnoj strani umetnosti, jer su kritičari u neku ruku estetičari estetike. Njihova profesija ne podrazumeva samo bavljenje umetnošću u terminima vlastitog diskursa, nego se prvenstveno naglašava jedno merilo, ono kvaliteta forme umetničkog dela.<sup>14)</sup>

U ovom odeljku o potrošnji umetnosti pokušao sam da pokažem kako organizovanje njene javne potrošnje deluje, najpre, ograničavajući potrošnju na one koji poseduju „pravilne” kulturne tehnike pomoću kojih će moći da razumeju svet umetnosti. Zatim, da — fizičkom i društvenom organizacijom pozicije potrošača — naglasi „posebnost” umetničkog predmeta u odnosu na svetovnu svakodnevnicu. Takođe sam dokazivao da je obrazovni sistem bio najvažnija sila u oblikovanju usmerenja pojedinca prema svetu umetnosti, sa posebnim naglaskom na razumevanju umetnosti u okviru ukupne obrazovne strukture, koja mora da ima u vidu klasno strukturisane odnose obrazovnog sistema.

#### *Alternativni oblici kulture*

Pošto sam izložio ono što mi se čini kao vrlo pesimistično viđenje odnosa umetnosti i veštine populacije, kao da mi je ostala obaveza da razmotrim alternativne mogućnosti kulturnih formi. Počecu sa razmatranjem dva pokušaja umetnosti da prevaziđu ovo iskustvo odvojenosti kulturnih formi od lokalne radničke kulture, i zaključiti sa nekim primerima alternativnih kulturnih oblika među radničkom omladinom.

Prvi unutrašnji pokušaj da se slomiju ograničenja umetnosti bio je usmeren protiv umetničke *forme* i organizovao se oko ideje „anti-umetnosti” pokušavajući da potiskivanje formalnih materijalnih ograničenja u produkciji umetnosti postigne kreiranjem „žive umetnosti”. Ipak, kako Markuze primećuje, čak ni ovako očigledno radikalni pokušaji da se prevaziđu umetničke barijere nisu rešile problem: „*Living Art* (živa umjetnost) i *Anti-Art* (anti-umjetnost) u svoj svojoj raznolikosti — razara li njezina svrha samu sebe? Svi ti očaj-

<sup>14)</sup> O kulturnoj kritici, vidi Theodor Adorno *Prisms*, Neville Spearman, 1967.

nički napori da se proizvede odsutnost Oblika, da se estetski oblik nadomjesti stvarnim, da se ismije samoga sebe i građanskog kupca — nisu li to umnogome aktivnosti frustracije i već dio industrije kulture i muzejske kulture? Vjerujem da svrha ,novog čina' pobija samog sebe, jer on zadržava, i mora zadržavati, bez obzira koliko minimalno, Oblik Umjetnosti kao različit od ne-umjetnosti, naime Umjetnički Oblik sam onemogućuje intenciju da se ta razlika smanji ili čak anulira, da se Umjetnost učini ,stvarnom', ,živom'.

Umjetnost ne može postati stvarnost, ne može se ostvariti a da ne ukine samu sebe kao Umjetnost u *svim* svojim oblicima, čak i u svojim najdestruktivnijim, najminimalnijim, najviše ,živućim' oblicima. (...)

Današnja anti-umjetnost osuđena je da ostane *umjetnost*, bez obzira na to koliko ,anti' htjela biti. Nesposobna da premosti jaz između Umjetnosti i stvarnosti, da umakne iz okova Umjetničkog Oblika, pobune protiv ,oblika', jedino dovodi do gubitka umjetničke kvalitete; iluzorno razaranje, iluzorno prevladavanje alijenacije".<sup>15)</sup>

Ovaj pokušaj uklanjanja forme je promašio izvore otuđenja umetnosti, i posledica toga je traženje spasa u unutrašnjoj revoluciji. Ali već samo interesovanje za umetničku formu i pokušaj njenog negiranja, potvrđuje vladavinu forme nad umetnošću. U meri u kojoj je umetnost stvorena u sadašnjim društvenim uslovima, ona mora da se podvrgne formi ukoliko hoće da bude umetnost, jer *ostvariti* umetnost znači zanemariti ono što umetnost deli od stvarnosti, ono što je preduslov za postojanje umetnosti, a to je umetnička forma sama. Umetnik je pred dilemom da li da zadrži formu i na taj način nastavi razdvajanje umetnosti od stvarnosti, ili da ukloni formu i tako prestane da stvara umetnost. Ova stalnost forme jednostavno ne zavisi od volje umetnika, pojedinca, (ili, kako je Markuze ranije rekao, od umetnikove ,psihe"), već je ukorenjena u društvenu podelu rada kapitalističkog društva i u infrastrukturu organizovanja samog sveta umetnosti. Kada se komad izvodi u pozorištu, nije važno kakve su umetnikove namere, niti šta je sadržaj, ostaje samo činjenica da je „drama drama” — a pozorište „samo” pozorište.<sup>16)</sup>

Drugi pokušaj u krilu umetnosti bio je razvoj „animatora kulture” u Francuskoj. Umetnički

<sup>15)</sup> Markuse, *nav. delo*, str. 163.

<sup>16)</sup> O ovom pitanju, videti Hansa Meyera, „Culture, Property and Theatre”, u I. Bexandall (ed) *Radical Perspectives in the Arts*, Penguin, 1972.



kih profesionalaca koji su, ili plaćeno ili dobrovoljno, ponudili svoja profesionalna znanja grupama u lokalnim zajednicama u pokušaju da njih podstaknu da daju javni i umetnički oblik (obično u formi pozorišta) sopstvenim iskustvima. I mada se može učiniti da ovo, najzad, označava rušenje bar jedne umetničke prepreke: one između stvaralaca i potrošača, pružajući mogućnosti stvaranja svima koji obično za to ne bi imali prilike, time se još uvek ne razrešava središnje pitanje umetničke forme i njeno razdvajajuće delovanje. Pozorišne izvedbe ovakve vrste zavise, pre svega, od nalaženja grupa, koje privlači umetničko stvaralaštvo, ali što je još važnije, teatarske forme koje im se nude podrazumevaju pretvaranje stvarnih iskustava i problema u pozorišne, u posebno stvorenu predstavu.<sup>17)</sup>

I na kraju, želeo bih da ukratko izložim neke alternativne kulturne oblike u sklopu aktivnosti radničke omladine. Odabrao sam one koji imaju elemente samo-stvorene drame i ekspresivnosti, ali koje su duboko ukorenjene u svakodnevni kulturni milje radničke omladine, a koje naglašavaju element *kolektivnog* stvaralaštva, koje je strano umetničkom svetu. Jedan od najatraktivnijih primera za ilustraciju mojih teza bio bi fudbalski „huliganizam.“ Sukob navijača na fudbalskim utakmicama vezuje se za neke tradicionalne navike radničke klase, a ne samo za legitimnu industriju zabave. Sukob navijača je poprimio krajnje ritualizovane oblike, znaju se mesta na kojima dolazi do nasilja, kao i vrste nasilja, ko jeste a ko nije dozvoljena meta nasilja. Sukobu obično prethodi isto toliko ritualizovana razmena uvreda. Navijački tabori, naravno, obično imaju svoje „pesnike“, koji stvaraju nove himne, često preuzimajući muziku trenutno popularnih pesama (ali i onih tradicionalnih), sa dodatkom novih, odgovarajućih slogana. Konačno, tabori su, takođe, razvili svoje oblike umetnosti, pošto je tehnološki napredak omogućio da pomoću boje u spreju umetnost dođe u njihove ruke, iako njihova dostignuća još nemaju isti kvalitet, temeljnost i maštovitost kao ona čuvenih njujorških metro-umetnika.

Lista mogućih primera je beskrajna, ali je kod svih najinteresantnije to što podrazumeva korišćenje različitih sirovih materijala, u raznim izvedbama i oblicima, za svoje originalne kulturne kreacije. Ovakva „kreacija“ obično znači preradu tog sirovog materijala unutar njihove lokalne kulture i njenih kulturnih formi. Kao

<sup>17)</sup> O kulturnim animatorima, videti: A. Martynov — Remishe, „Animation and Theatre“ Council of Europe, Strasbourg, 1974; P. Moulinier, „Reflections on the training of animateurs“, Council of Europe, Strasbourg, 1974.

i u umetnosti, ovaj proces transformacije obuhvata sopstvene materijale i institucionalnu osnovu, mada je to možda slabije uočljivo; ali, za razliku od umetnosti, oni ukazuju na mogućnost prevazilaženja podele na kulturnog stvaraoca i kulturnog potrošača (ili možda preciznije ukazuje na lažnost te podele) neprestanim stvaranjem, organizovanjem i predstavljanjem (često kao i u umetnosti, publici koja to ne shvata) svojih vlastitih kulturnih doživljaja i događanja, makar i na svoj veoma ograničen način.

Ako je istina da je simbolički sadržaj njihovih kulturnih kreacija nama nerazumljiv, kao što je umetnost nerazumljiva njima, mislim da to nudi konačnu ilustraciju duboke kulturne podele za koju tvrdim da postoji, i dokazuje moć nastojanja buržoaskih kulturnih formi da konstituišu „Kulturu” i da negiraju ne samo legitimnost već i samo postojanje nekih drugih kultura.

(Prevela s engleskog  
NATAŠA ĐUKIĆ)

