
KLAUS GRIM

KULTURNO - SOCIOLOŠKI PRISTUP „UMETNOSTI“

PRILOG SOCIOLOŠKOJ REVIZIJI
ISTORIJE*

Razmišljanja koja slede odnose se na diferenciju između tradicionalnih pojmova našeg srednjanja stvarnosti i znanja i jedne sociološke tipizacije stvarnosti delovanja. Demonstracioni primer za ovu diferenciju je koncept „umetnosti“, koji — u svojim premisama umnogome nesvestan i upravo stoga dosada neosporen — određuje institucije, uloge i norme delovanja. Pni tom imamo posla sa manifestnim strukturama socijalnog sveta, kojima isto tako odgovaraju utvrđene forme u mišljenju i znanju. Ali, ovaj danas važeći koncept „umetnosti“ izaziva protivrečnosti u praksi: on se ne može jednosmisleno definisati za konkretne predmete i obeležja. Pošto se tako shvaćena „umetnost“ smatra slobodnom od svrhe, ona se ne može odrediti ni polazeći od nužnosti koje presežu iz drugih oblasti života, nego isključivo iz jedne samostalne antropologije, teorije istorije i delovanja: upravo se ovde nalazimo na tlu različitih nauka o umetnosti i duhovnim naukama.

Sociolog kao naučnik ljudskog delanja, kao i ljudskih procesa podružtvljavanja, ipak se u tim naukama konfrontira sa jednim vanskocialnim izvodenjem smisla delovanja, motivacije i društvene dinamike. Određeni predmeti i svojstva identifikuju se bez uzimanja u obzir kon-

*) Claus Grimm, „Kunst“ kultursoziologisches betrachtet, *Kölner Zeitschrift für Soziologie und Sozialpsychologie*, I. g. 31, 1979, str. 527—558.

teksta, tj. spontano — odnosno, u pogledu predmeta opažanja: formalno. Iako tu već postoji jedna nespojivost sa metodologijom sociologa, ipak, s druge strane, mnogi znaci govore za to da se „umetničko“ delanje i razvitak „umetnosti“ potpuno smisleno objašnjavaju, s obzirom na socijalne i kulturne pretpostavke — kako u istoriji, tako i u savremenosti. Još više: razvitak istorije umetnosti pokazuje jednu sociologizaciju postavljanja pitanja, u čijim konsekvencama, u krajnjem, leži ukidanje dosadašnjeg pojma „umetnosti“.

Nomološka orijentacija sociologije obavezuje je da svoju teoriju i metodologiju potvrdi i u dosadašnjim eksklavama istraživanja. Pitanje je gde se jedno ponovno promišljanje može postaviti u odnosu na odomaćeni poredak mišljenja. Upravo u slučaju „umetnosti“ uvedeni pojmovi i teorijske konstrukcije i danas su, kao i pre, tako delatne kao barijere sociološkom pristupu, da ovde tek moraju biti stvorene alternative. Pa da li se danas uopšte može govoriti o tim fenomenima izvan pojma „umetnosti“, izvan poretka prema obeležjima „stila“, izvan kategorije doživljaja „lepog“, „istinitog“ ili „dirljivog“?

Nesumnjivo, ali za to nije dovoljno sociološki redefinisati pojedinačne pojmove, nego se moramo vratiti na teorijsku bazu pojmovnih koncepata. Onaj ko je od početka 18. veka govorio o „umetnosti“, činio je to verujući u jednu stvarnost koja je izgledala istorijski dokaziva. Iza normativnog pojma „umetnosti“ stoji legitimacija „istorije umetnosti“. Njen uticaj povratno je delovao na norme „umetnosti“ i stvarao je jedan sasvim određen izbor objektivacija i jedno odgovarajuće tumačenje istorije. Prevažodna očiglednost i prividno neproblematična datost predmeta „umetnosti“ i njihovo odgovarajuće, neteorijsko, identifikovanje (kao poznati svakidašnji predmeti, onako kako se oni na izgled i danas proizvode, obogaćeni jedino simboličnim i dekorativnim elementima) obezbedili su razmatranju „umetnosti“ do danas jednu aktuelnost širu od granica nauke. „Umetnost“ nije slučajno u 19. veku bila zadatak narodne pedagogije i ostala je jedna visoka vrednost za strukturne slojeve naše civilizacije. Prividna živost koja sjajem nadmašuje sve drugo istorijsko nasleđe — a prema gledištu najjačeg naknadnog dejstva „umetnička dela“ bila su izdvojena iz pleve pukih istorijskih relikata¹ — uzeta je za *istoriju i tok istorije*.

¹) Preživele su samo arhitekture i pojedinačna dela, koja su bila „umetnost“, odnosno „spomenici“, tj. koja su se odlikovala jednom vrednošću koja je prevladavala motive za njihovu promenu ili uništenje. Od XIX veka to je sve više jedna dokumentaciona vrednost. Ali, čak i ponovno otkriće srednjevekovnog slikarstva i skulpture u romantici XIX veka bilo je

Sumnjive metodološke pretpostavke ove slike istorijske stvarnosti pale su preko toga u zaborav.

Sociološki napor mora tek postaviti na pravo mesto ovu sugestivnu optiku stvari. To počinje sa osveščavanjem zablude koja se sastoji u tome što posmatrač prošlosti ono što mu je tamo dobro poznato čini osnovom svih interpretacija. Tipična greška mišljenja te vrste glasi: „Umetnost je izraz vremena“, ili: „Umetnici osećaju opasnosti duha vremena“. Sigurno, postoje povezanosti koje se mogu nagovestiti tek nakon upoznavanja uloge proizvođača i funkcije dela, nakor. ocene specifičnih kompetencija (ovde važi isto što i u istoriji nauke²) i uz diferenciranje određene „klime“ ili „trends“. Ipak, „rečito“ nasleđe, ponajmanje vremenski ograničene, izražajne „umetnosti“ daje foliju za jednu sliku istorije koja se potom, uprkos svim drugim socijalnim, kulturnim, političkim datama, brzopleto najtačnije prepoznaje u „umetnosti“. Ova unatrag okrenuta profetija nalazi se produžena u slikama budućnosti, za koju „umetnost“ treba da predstavlja prvi „nagoveštaj“ (pri čemu odgovarajuće socijalne utopije koriste još i fikciju „nesvrshodnosti“ „umetnosti“³).

Da bi se presekle to klupko predstava koje se uzajamno podržavaju, u daljnjem je izložena legitimacija celokupnog zdanja, to jest istorijska rekonstrukcija kategorije delovanja „umetnosti“ (odnosno produkcije i recepcije „umetnosti“). Kolegijalni respekt prema rezultatima jedne druge nauke, odnosno mogućnost da se ti rezultati upotrebe u sopstvenim okvirima, zavise od priznavanja metoda koji se tamo upotrebljavaju. Stoga su razjašnjeni

praćeno nasilnim promenama funkcija i delimičnim razaranjem: oltarske figure i slike razdvajane su, kućišta i okviri su uništavani, najčešće dvostrana krila rasecana su za galerijske slike, a formom oltara uslovljene konture ispravljane su u proste kvadrate, „Praznovorno“ likovno delo — ako nije bilo izuzetno lepo predstavljanje koje je još imalo praktičnu funkciju — uništavano je isto kao i estetski manje uočljive slike na poleđinama škrinja i krila. Slično važi i za odnos prema detalju na slikama: svetački simboli, umanjena predstavljanja osnivača, a i šareni okviri skulptura, koji su prebojavani radi ulepšavanja, pa čak i uklanjani. Izvesna potvrda radikalnosti ovog preobražaja može se naći u rasutim radovima o istoriji održavanja i restauriranja. Upor. takode C. Grimm, 1978.

²) Upor. za to: W. O. Hagstrom, 1965.

³) Mogućnost „umetnosti“ je srž modernih utopija. Tako „umetničko“ delanje, više nego ijedna druga delatnost u našem društvu, važi za kreativno, podsticajno kretanje zanemarenih duševnih sposobnosti, za oslobađanje. Ono je postalo model humanog samoostvarivanja. Gledajući i unazad, umetnost izgleda kao najplemenitiji deo istorije, kao upućivanje na iskonske i čiste sposobnosti ljudi. U konzervativnom tumačenju, ovde su se mogle naći realizacije onog uvek važećeg, a u društveno-kritičkom viđenju garancija jednog delanja koje je probilo društvenu denaturalizaciju.
por. za to: K. O. Werckmeister, 1971.

njihov teorijski status, aksiomatski kvalitet postavljanja pitanja i otvoreni problemi istraživanja (odjeljak III).

Pre tog glavnog dela dat je uvod u problematiku normativnog pojma „umetnosti“ i teškoće istraživanja u okviru novovekovne „umetnost“ — paradigme (odjeljak II). Mogućnosti jednog sociološkog preoblikovanja obrađene su u zaključnom poglavlju (odjeljak IV).

PROTIVREČNOSTI NORMATIVNOG POJMA „UMETNOSTI“

Ovde formulisana razmišljanja služe jednoj kritici tradicije. Treba da bude preispitana, iz prethodnih stupnjeva našeg društva preuzeta, pretenzija na važenje formi delovanja i institucija. Koliko ono što je nasleđeno može važiti unutar izmenjenog konteksta? Odnosno, u kojim promenjenim značenjima i procenama su prihvaćeni de facto predmeti od juče i prekjuče? Nekoliko primera uz promenu značenja „umetnosti“ mogu učiniti očiglednom radikalnost promene do koje je stvarno došlo (potpuni pregledi ostaju zadatak jednog budućeg metodičnog istraživanja). Kritičko ispitivanje istorijskih konteksta — ukoliko dalje unazad, utoliko jasnije — pokazuje da intencije „umetnika“ od juče imaju samo malo zajedničkog sa onim što je od njihovog proizvoda — u materijalnom obliku kao i za posmatračko razumevanje — danas preostalo u muzejima „umetnosti“. I obrnuto, norme današnje „umetnosti“ i „istorije umetnosti“ nedovoljne su za određenje ranijih tvorevina. Može se još jasnije demonstrirati da je obim pojma „umetnosti“ postao preuzak u svakom pogledu:

Kada se danas pokazuje razumevanje i troši novac za „umetnička dela“ i refleksije o „umetnosti“, onda se jednosmislen motiv za to često može naći upravo u istorijsko-dokumentarnim interesima koji su okrenuti fenomenalnoj virtuznosti zanatske tehnike. To su ipak stvari koje protivreče estetičkom primatu novovekovnog pojma „umetnosti“. Pri tome se može misliti na cene na umetničkom tržištu za male majstore, ali i na činjenicu da se pod devizama „restauracije“, „očuvanja spomenika“, „obnove“, „unapređenja muzeja“, „nauke o umetnosti“, za istorijski orijentisane institucije odavno izdaje višestruko više od onoga što se ulaže u aktuelnu produkciju u smislu današnjeg pojma „umetnosti“. Prema tome, latentno važe drugačije celine značenja od onih koje iziskuje pojam „umetnosti“. Ovaj nesporazum postaje uočljiv i tamo gde se govori o „umetničkoj“ lepoti velikih tehničkih građevina i industrijskog dizajna, čija svrsishodnost upravo i pada pod sud teoretičara „umetnosti“.

Izvesno dvojstvo postalo je jasno već ubrzo nakon realizacije autonomnog pojma umetnosti. Pretpostavljanje jednog normama obuhvatljivog, uvek istog, idealiteta kao prirodno date adekvacije „nezainteresovanom dopadanju“⁴ dovedeno je u pitanje nezadrživom promenom ukusa. To dokumentuje zaokret od normativne estetike ka uporedno-istorijskoj „istoriji umetnosti“, do koga je došlo sredinom 19. veka. Ali, uprkos napredujućoj scijentifikaciji, kriterijumi za centralno „umetničko“ nisu postali jasniji: „neshvaćeni umetnik“⁵), „umetnost u konfliktu“⁶) i ikonoborstva, posebno „umetničke“ forme radi, susreću se u novijoj istoriji više nego ikada pre. Upravo zbog napredujućeg kulturno-komparativnog i sve više istoricističkog posmatranja napuštene su estetičke norme Vinkelmanovog i Kantovog doba. Na njihovo mesto stupio je jedan istorijski ambivalentan pregled koji konstatuje jedno mnoštvo normi. Promena smera pitanja i napredak dokumentacije — verovatno nenamerno — sve jasnije su relativizovali još postojeće normativne kriterijume na specifično istorijske kulturne situacije.

Jezgro teškoća je u pretpostavci jedne stvarnosti, jednog egzistentnog bića koje bi odgovaralo pojmu „umetnosti“. Ovaj pojmovni realizam određuje i diskusije o „umetnosti“ današnjice. Mi znamo za nerešiva pitanja da li su jedna kada za kupanje udešena za „happening“, tragovima vožnje obeleženi vetrobran ili okvir bez slike, još „umetnost“, ili da li pod tom devizom treba spasti neku za rušenje određenu fasadu u „jugend“ stilu, ili taj predikat pripada aluminijumskoj fasadi koja je zamenjuje. Ove diskusije su tako ogorčeno vođene i protekle su bez rezultata kao i sve slične rasprave oko odgovarajućih ocena već skoro dva veka. Protivrečnosti su nerazrešive, jer pojam „umetnosti“ koji je odomaćen već 200 godina združuje dva nepomirljiva elementa: 1. generalizaciju da je „umetnost“ u svim vremenima stvarana kao neodvojivi deo ljudskog delanja i doživljavanja; 2. predstavu o kvalitetu kojim se „umetnost“ razlikuje od „narodne umetnosti“, „kiča“, „zanatstva“ ili „tehničke“: „Art is a quality of doing and of what is done. Only outwardly, then, can it be designated by a noun substantive. Since it adheres to the manner and content of doing, it is adjectival in nature“ (John Dewey)⁷). Ta predstava o kvalitetu kontinuirano se menjala od početka moderne estetike: ona seže od uzimanja određenih „klasičnih“ de-

⁴) I. Kant, 1790.

⁵) F. Rob, 1953.

⁶) R. Leiss, 1971.

⁷) J. Dewey, (1934) 1958, str. 214.

la⁸⁾ za uzor do onog samo još „objektivnog, posredovanog subjektivitetom” (Adorno)⁹⁾. Povezivanjem te dve predstave dolazi do mnogoznačnosti kategorije „umetnosti”, kod koje danas više nije jasno na koje jedinstvo kojih karakteristika se misli.

Istorija pojma umetnosti pokazuje kao jedinstven momenat nastojanje da se utvrdi nadistorijski, konstantni kvalitet nečeg objektivnog, autonomnog. Sociološki gledano, ima se posla sa jednim posebnim učvršćivanjem tradiranih struktura smisla, koje — radi svoje dokazne funkcije za određenu visoko ocenjenu celinu saznanja jedne nadređene formacije zakona („umetnost” je dobila ovu dokaznu funkciju na osnovu novovekovnog sprovođenja empirijskih kriterijuma verifikacije faktora koji određuju istoriju, tj. namesto nasleđenih eshatoloških tumačenja) — uvek iznova menjaju svoje sadržajno važenje. Estetika i, kasnije, stadiji istorije umetnosti javljali su se u takvom distanciranju kao pokušaji ideološkog obezbeđivanja za svetovno, istorijsko sučeljavanje sa apsolutnim. Jedno takvo tumačenje može razjasniti snažno praktično i argumentativno zalaganje za primarno „nesvršishodno”.

NEREŠENA PROBLEMATIKA NOVIJE NAUKE O „UMETNOSTI”

Posledice normativiteta

Često izrasle iz istorije umetnosti, često označavane kao „opšta nauka o umetnosti”, novije definicije biti „umetnosti” pokazuju značajna diferenciranja pojma „umetnosti”. U mnogim slučajevima, eksplicitno je odbačena normativna estetika. Tako Fridrih Piel (Friedrich Piel) insistira na tome „da je umetničko delo kao umetničko delo, istorijski i aktuelno, ontički i kategorijalno pojmljiv relat jednog procesa i da može biti interpretirano samo iz svog povratnog odnosa prema jednom opštem konkretumu koji nadindividualno i transestetski ima svoje analoge u čoveku”¹⁰⁾. Da li je, dakle, moguće nastavljanje istorije umetnosti uz apstrahovanje normativnih pojmova? Postoji li mogućnost deskripcije u istorijski specifikovanim pojmovima „umetnostima”? Dosada nerešeno pitanje pri tome je, naravno, uvek: za koju celinu, tačnije: za koji pretpostavljeni razvitak, pojedina tumačenja treba da imaju argumentacionu vrednost?

⁸⁾ Winckelmann — na primer u *Idejama o podražavanju grčkih dela u slikarstvu i vajarstvu (1756)* — dela grčke umetnosti i epohu njihovog nastajanja smatra za „idealne” i, shodno tome uzdiže ih do norme koju treba podražavati.

⁹⁾ Th. W. Adorno, 1970, str. 414.

¹⁰⁾ F. Piel, 1972, str. 22.

Jer, istorijska deskripcija odnosila bi se na neporedive fenomene.

Insistiranje na bezrezervnom istorijskom istraživanju fakata staro je koliko i akademsko uvođenje struke „istorije umetnosti“: „Datumi ustanovljavanja istorijsko-umetničkih katedri približno se podudaraju sa datumima razgrađivanja estetike kao discipline koja ocenjuje umetnost“ — rezimira Herman Bauer (Hermann Bauer) istoriju struke i institucija izloženu kod Kultermana (Udo Kultermann)¹¹⁾. „Pokušaj izgradnje osnovnih istorijsko-umetničkih pojmova utemeljen je tamo gde je estetika zajedno sa istoriografijom umetnosti... napuštajući opšte sudove o ukusu, stvorila jednu istorijsko-istorizirajuću nauku“¹²⁾. Neki datumi su u 1825, 1844, 1852, drugi su na prelasku u naš vek.

Istakao bih neke primere koji u potpunosti stoje za metodički postupak istorijskog načina rada. Onaj ko se pobliže pozabavi novijim ikonografskim istraživanjima istorijskog sveta značenja, naročito slika¹³⁾, analitikom stila¹⁴⁾, usavršenom do geografije kulture, do regionalnog stila, stila škole i individualnog stila, ili radovima o istorijskoj topografiji¹⁵⁾, naći će tu empirijski egzaktno prihvatanje sveukupnosti nasleđa. Sadržajna značenja odnose se na filozofsko-teološku tradiciju, liturgijsku praksu, književno i narodno nasleđe. To se zbiva ne samo u maglovitoj analogiji, nego u izvorno osiguranom semantičkom i socijalno-istorijskom dokazivanju. Sa, u međuvremenu internacionalno dostignutim, pregledom širokih područja istorijskog nasleđa i arheološki i preparatorskim razvijenim razumevanjem spomenika, postaju moguća precizna predstavljanja prostorno i vremenski ograničenih tokova. To isto važi za biografska predstavljanja tvoraca i naručilaca „umetničkih dela“, kao i za istorije grupa i institucija. Umesto „lepog“ ili „ružnog“, tj. pripadnosti stilskim pravcima, ovde se javlja jedan poredak svakidašnje svetovne rekonstrukcije, tj. prema pretpostavljenim povezanostima uzroka i posledica, motiva i očekivanja. Time se prećutno napušta program istorije „umetnosti“ u korist rekonstrukcije ograničenih razvojnih tokova institucija, uloga, odredbi funkcija, formi recepcije. Mnogo od toga je vredan doku-

¹¹⁾ U. Kultermann, 1966.

¹²⁾ H. Bauer, 1976, str. 24.

¹³⁾ Upor. publikacije u *Journal of the Courtauld and Warburg Institutes*, London, ili u *The Art Bulletin*, New York.

¹⁴⁾ Upor. npr. radove O. Pächta, 1977.

¹⁵⁾ Uporedi Austrijsku topografiju umetnosti, izdanje Savezne službe za spomenike, Wien, tomovi VII, IX, do XIII, XX, XXII, XXV, XXVIII.

mentacioni materijal za socijalnu promenu, naravno, i pored toga što takvo postavljanje pitanja dosada nije bilo teorijski eksplicirano.

„Istorija remek-dela”, naprotiv, njihovih preteča i varirajućih sledbenika, predstavlja jedno još uvek praktikovano postavljanje pitanja. Istina, jedan sud u jednoznačnoj normi smatra se neostvarljivim. Ali, na njegovo mesto stupilo je priznavanje promenljivih normi, jedno mnoštvo promenljivih vrednovanja (koja dopuštaju i promene nasleđenog stanja „umetničkih dela”: izopštavanje onoga što je samo pomodno i cenjenje inovacija koje „nisu u duhu vremena”). Ali, čak i ova relativizacija ostaje zavisna od normi, i to od apstrahujućih sinteza jedne uvek više norme generirajućeg „umetničkog”. Čak i istorija umetnosti, koja programatski apstrahuje od normi ukusa, zatiče izvesno nasleđe „umetničkih dela” koja su prosejana estetskim normama prethodnih generacija i predstavljaju samo jedan deo istorijski stvorenog. A kao nešto što se u potpunosti razume samo po sebi, današnji istoričar umetnosti pravi razliku i između „umetničkih dela” i svedočanstava istog porekla o „narodnoj umetnosti” ili o „tehničima”¹⁶⁾, ili o čisto funkcionalnoj oznaci; on više ne akceptira normativnu teoriju, ali ostaje u krugu fakata koje je ona stvorila.

Iz sveukupnosti prethodnih tradicija tako je preostala bar jedna opšta karakteristika koja normativno utiče na danas još delatnu klasifikaciju — pa makar samo u razdvajanju na izgleđ „besvršishodnih” od „primenjenih” ili narodski „rdavo shvaćenih” oblikovanja. „Umetnik” je jedna profesionalna uloga — nasuprot drugim profesionalnim ulogama naše svakidašnjice, kao što su „farbar”, „stolar”, „livac”, „propagandist” koji doduše zanatski koriste ista sredstva ali ne u specifično „umetničkoj” nameri, nego „samo” svršishodno.

Jedan prikriveni normativni elemenat postaje primetljiv u književnim rodovima, kao npr. u monografiji, koji predstavljaju jednu čvrstu tradiciju u okviru istorije umetnosti. Sa malo izuzetaka, monografije su centrirane na merodavne individue, kojima se, u nedostatku znanja o obimnijim procesima razvitka, pripisuju sve (većinom formalne) „inovacije”. Za ovo neistorijsko iskrivljavanje simptomatično je da su u postavkama muzeja, kao i u umetničko-istorijskoj literaturi, dela velikana, kao Rembrant i Rubens, opširno obrađena, dok se za brojno jato delom veoma talentovanih učenika i saradnika često nalaze samo šturi podaci. Doduše, većina popisa dela u poslednjih pedeset godina redukovali su ranije attribute na polovinu i trećinu, ali disproporcija je još uvek upadljivi-

¹⁶⁾ Upor. H. Bauer, 1976, str. 17. i dalje.

va (tako ako bi se bliže pogledalo npr. istorijsko Rembrantovo (Rembrandtovo), delo, promenjena je¹⁷⁾, odnosno precizirana, polovina etiketa koje se još i danas u muzejima daju ovom majstoru, tamo gde se radi o proizvodu više ruku. Ali, upravo neromantično kooperativne i delom manufakturne forme produkcije slika i skulptura još su malo obrađene).

Naporedo sa delovanjem istorijske selekcije, pojmovne klasifikacije i institucionalnih struktura, — preko nesvesnih identifikacija pri interpretaciji pojedinih izražajnih elemenata — javljaju se nereflektirane norme svakidašnjeg delovanja. „Umetnička dela” razlikuju se od arheoloških nalaza time što ona u opažanju iz kulturne distance izazivaju fascinaciju izvesnim osobenostima oblika. Ovaj oblikovni kvalitet potpuno je nezavisan od istorijske funkcije koju deli sa drugim reliktima. Ovo nesvesno normativno identifikovanje izdvaja obeležja iz konteksta i predmetna područja iz nasleđa. Istoričari umetnosti — a sa njima istoričari muzike, pozorišta, književnosti, i oduševljeni ljubitelji umetnosti svih vrsta — podležu selektivnoj (a to znači: normativnoj) fascinaciji onoga što oni posmatraju kao nesvakidašnje, kao nešto što prevazilazi razumevanje svrhe. Kod normalnih prijatelja umetnosti sve će se nangušiti protiv toga, ako mu se mora reći da je uzrok njegovog oduševljenja ne primarno u „umetničkom delu, kome se divi, nego u odnosu njegovih normativnih iščekivanja prema spoljnim osobenostima tog predmeta. Radi se o jednom kvalitetu koji jednoznačno nadmašuje prosečnu produktnu formu savremenosti, kvaliteta koji posmatrač preuzima iz čulne organizacije forme istorijskih produkata. Bitna pretpostavka za sposobnost obelodanjivanja takvih slikovnih, akustičkih, tekstualnih konstrukata je u postavci posmatrača o jednoj njemu dobro poznatoj intenciji, naime, o „oblikovanju” u današnjem smislu. Sa istorijskom perspektivom to nema ništa zajedničko.

Zaključak iz toga je: svaki umetničko-istorijski stav normativan je već tamo gde jedno predmetno područje „umetnosti” razgraničava nezavisno od *istorijskih* klasifikacija. A isto tako je normativno svako interpretiranje koje nepristrasno preuzima pojedinačne utiske iz kulturno različite perspektive. Već tako bezazlene potpodele „umetničkih rodova” kao slikarstvo (plastika) umetničko zanatstvo (celi muzeji i izložbe, knjige i naučni programi su tako specijalizovani i raščlanjeni) pripadaju jednom stupnju zanatsko-tehničkog diferenciranja koje nema ništa zajedničko sa istorijskim odnosima i vrednovanjima. Ova razgraničavanja bila su nepoznata tvorcima velikih istorijskih dela i stoga

¹⁷⁾ Upor. H. v. Sonnenburg, 1976, str. 9. i dalje.

su nepodesna za obuhvatanje istorijskih procesa. Do u kasni 18. vek bilo je zanatskih majstora koji su bili sposobni za izradivanje umetničkih oltara ili za unutrašnje uređenje crkvenih ili profanih svećanih prostorija: njihovo „umetničko delo” i njihovi veličanstveni ukrasi, stvoreni u jednoj radionici i često samo ručno, kasnije su bili podeljeni između muzeja umetničkog zanatstva, slikarskih galerija, odseka skulptura i — ako su postojali nacrti — grafičkih kabineta. Na sličan način su neistorijski i većina motivskih rodova (naime, prema kasnijim specijalizacijama ili gledištima tržišta i kataloga: mrtva priroda, pejzaž, portret, mitologija itd.).

Problematika pojma stila

Očigledno je da takva ocena važi i za pojam stila.

Pošto je jednostrano estetičko vrednovanje pojedinačnih remek-dela moralo biti relativirano i pošto je bilo priznato mnoštvo „umetničkih” tvorevina, kao opisni pojam transindividualne tipike ponudio se pojam „stila”¹⁹). Delo Alojza Riegelsa (Aloisa Riegelsa)¹⁹) *Kasnorimska umetnička industrija*, koje se pojavilo 1901. godine, prvi put je upotrebilo pojam stila konsekventno kao vrednosno neutralno razlikovanje izražajnih tendencija (on ih tumači kao „umetničke”). Umesto uspona i pada od vrhunca do raspada sada se, sasvim u smislu istorijskog shvatanja, pokazalo da je svaki vek, „neposredno kod boga” (Ranke), jedno razlikovanje prema izražajnim stavovima i njima odgovarajućim formama. U međuvremenu su nastale opšte poznate podele stilova „gotike”, „renesanse” i „baroka”, sa njihovim potpodelama na „rani”, „visoki” i „kasni” stil. Za formalno višeznačne međuperiode nađene su apstrahujuće oznake kao „manirizam”. Formulirani su generacijski stilovi kao „nežni stil” („international styl”), regionalni stilovi kao „gornjorajnski”, „venecijanski”, „alpski”, koji su mogli pružiti specifikaciju epohalnih stilova.

Ali, ono što je bilo tako podeljeno bio je onaj deo nasleđa koji je odgovarao merilu „umetničkog”. U međuvremenu, ovo utvrđivanje se više nije povinivalo jednom krutom akademskom kanonu, nego je moralo posedovati izvesne uopštene karakteristike „oblikovnog”, „izraznog”. Sem toga, pojmovi stila su samo zamišljeni za jedan „kvalitativni” izbor, iskovan u smislu stilističke

¹⁹) Upor. H. Bauer, str. 74. i dalje; L. Dittmann.

¹⁹) Alois Riegl, (1901) 1927. Za „umetničko” upor. 1: L. Dittmann, 1967, st. 20. i dalje, i H. Bauer, 1976, str. 74. i dalje. Za teoriju „htenja” objektivacija upor. i E. Cassirer, 1929, S. K. Langer, 1959, F. Leander 1966.

čistoće, upravo izbor „umetničkih dela”. Nezamislivo je da bi se celokupno slikovno-simboličko nasleđe — od zavetnih darova, od seljačkih i manastirskih tkanih i pletenih radova, do uređenja Versaja — moglo svrstati pod jedinstvene pojmove stila. A još je teže zamislivo (mada su to pokušali Osvald Špengler i drugi, pod uticajem Rigla²⁰) da se celokupne druge oblasti socijalnog života mogu svesti pod kategorije stila. Pojam stila tako ostaje od retrospektivno učinjenog izbora „tipičnog” vezan za oblikovanja koja se određenim strukturalnim uređenjem svojih izražajnih elemenata mogu identifikovati kao „umetnost”. „Stil”, dakle, podrazumeva jednu normu izrazne strukturiranosti.

Jedna tako formalna kategorija ne može se povezati ni sa kakvim istorijsko-sociološkim stavom. Ako delovanja postaju shvatljiva i poredljiva polazeći od njihovih intencija — to je jedna sociološka premisa — onda se uskraćuje supsumiranje pod formalno strukturalne kategorije.

Automatizacija pojedinačnih istorijsko-umetničkih interpretacija

Postulat intencionalnog razumevanja protivreči i metodi istorijsko-umetničke interpretacije i, s njom povezanoj, teoriji istorijske rekonstrukcije. Posmatrati „umetnička dela” kao složene celine, čije su pojedinačne osobenosti svrstane u jedan interpretacioni sklop: to je osnovna postavka interpretacije u teoriji književnosti i istoriji umetnosti nakon Diltheyevog prenošenja jednog opšteg učenja o strukturi čulnog opažanja na predmete duhovnih nauka²¹). Zajedno sa teorijom strukturalnog sklopa preuzeta je i premisa „svako duhovno jedinstvo centrirano u samom sebi”²²). To je u istoriji umetnosti eksplicitno naglašeno „analizom strukture”²³), koju je razvio Hans Seldmair (Seldmayr), ali se kao implicitna pretpostavka nalazi u skoro svim interpretacijama. Sociolog usmeren na intencionalno razumevanje uvažice utvrđeni strukturalni sklop ipak samo ako on odgovara specifično istorijskoj strukturi komunikacije i ne predstavlja samo jednu kombinaciju partikularnih formalnih adekvacija.

²⁰) Upor. za to P. A. Sorokin, 1953, glava I *Estetska istorijska tumačenja*.

²¹) W. Dilthey, 1886, str. 142, i (1894) (1957, str. 139. i dalje.

²²) W. Dilthey, (1894), 1957, str. 217; za dilemu izvođenja preskriptivnih normi iz deskriptivnih stavova upor. Manfred Riedel, Uvod za W. Diltheya, 1970.

²³) H. Seldmayr, 1958, str. 35—70.

Pretpostavka strukturiranosti delovanja spada u sociološko razumevanje. Već u najlapidarnijim formama svakidašnje komunikacije nesvesno se pretpostavlja upravo taj sistematski odnos pojedinih izražajnih obeležja prema intenciji značenja: ovo uzajamno dopunjavanje i pojačavanje elemenata izlaganja povećava se sa specifičnošću saopštavanja. Implicitno kao i eksplicitno, većina interpretacija potekla je od jednog jedinstva smisla onoga što je umetnički saopšteno; takođe i tamo gde su u okviru jedne forme oblikovanja predočene suprotnosti, konkretna karakteristika celine forme komunikacije shvaćena je kao u sebi skladna. Ono što je kod teoretičara informacija označeno kao visoka redundanca „umetničkih dela”, karakteriše teškoću intencionalnog usaglašavanja u komunikaciji posredstvom asociiranih opažanja. Upravo stoga što ovi elementi izlaganja nisu u svojim značenjima normirani kao jezički pojmovi i poprimaju različita značenja zavisno od konteksta, neophodna su izražajna višestruka pomeranja pri saopštavanju pomoću pretpojmovno-višeznačnog materijala opažanja.

Može se, dakle, utvrditi: strukturiranost, s jedne strane, i centriranost, s druge, opšte su pretpostavke za likovno — kao i svako drugo — posredovanje izraza. Sem toga, u različitim vremenima mogu se konstatovati različiti stepeni sistematizacije slikovnog jezika simbola. Određena sadržajna područja — kao npr. kod kroz teologiju normativno utvrđenih značenja — i određene forme izlaganja — onako kako su reglementirane od strane sve više razvijenih estetika i naučnih institucija do početka 20. veka — moraju biti uzeti u obzir kao polja odgovarajućih visoko izdiscipliniranih konstrukcija. Iz ovog uvida u istorijsku varijaciju težišta strukturiranja, ne dozvoljava se pretpostavljanje generalno i uvek iznova prihvatane unutrašnje složenosti i celovite organizacije.

Naporedo sa ovim istorijskim prigovorom, mogu se navesti prigovori iz sociološke teorije: u okvirima teorije delovanja nema mogućnosti da se određeni rezultati delovanja izlažu kao formalno zatvoreni, „dovršeni” u odnosu na sve druge, ukoliko za pojačano unutrašnje usaglašavanje formi delovanja nema smislenog razloga. Jedan takav razlog za određenu logičku ili formalno-logičku elaboraciju dat je u okvirima jedne specijalne sistematike, npr. u naučnoj argumentaciji ili upravo u slikovnoj simbolici.

Mada i tada nastaju specifično situirana zgušnjavanja prema kriterijumima relevantnosti, to ipak nisu one mistifikovane „celovitosti” ili „obličja”²⁴). Ne sme se zaboraviti da su druš-

²⁴) H. Sedlmayr, 1958, str. 92. i dalje.

tvne vrednosti, koje su tematizovane u simboličkim tvorevinama, isto kao i izražajno sredstvo simboličkog oblikovanja, „racionalne” u najrazličitijim stepenima i da već stoga ne mogu biti prevedene u logički skladne sisteme. Sem toga, i u razvijanju simboličkih tvorevina, naročito onih kompleksnih i onih koje iziskuju mnoge stupnjeve obrade, važi da one jedino retrospektivno predstavljaju jedno delanje (kao razvijanje jednog objedinjujućeg koncepta). Analiza će — to je demonstrirao Alfred Šic (Schütz)²⁵ — to ostvarivanje ovog delovanja morati pojmiti kao rezultat jednog niza konstituisućih akata „delanja”. Upravo kod likovnih dela, isto kao i kod drugih kompozicionih rezultata, pri pornijoj pojedinačnoj analizi nalaze se mnogi tragovi postepeno razvijanog delanja i, time, različitih intencija u okviru celokupne slike. To naročito važi za dela i koncepcije u kojima su kooperativno sudelovali više autora.

Onaj ko sledi istorijsko-umetničke interpretacije do savremenosti naći će samo malo pokušaja koji se drže istorijske, najčešće asimetrične, strukture.²⁶ Sociološka analiza motiva i formi izraza treba da — nasuprot vladajućoj praksi — konkretna jedinstva istorijskog smisla i u okviru istorijskog konstituisanja smisla shvata ne kao jedinstva u smislu današnjeg razumevanja, nego samo kao dokumente značenja koja su danas nespojiva sa istorijskim jedinstvom. Ideje o „umetnosti kao pomoći životu”, o „ponovnom buđenju” onoga što je istorijski intendirano²⁷, ili njegovih uvek novih „konkretizacija”²⁸ u „istorijskom razvoju” pothranjuju ovu iluziju („...ovde se naposljetku može i istoriji umetnosti povratiti njena osporena legitimacija u meri u kojoj ona traži i opisuje kanon i sklop dela, koji u isti mah aktualizuje obilje ljudskog iskustva sačuvano u prošloj umetnosti i omogućava njegovo saznanje u sadašnjosti”²⁹).

Apstrahovanje od specifične (kulture) relevantije

Jedna sociološka analiza ne može se razvijati polazeći prosto od proizvoljne koordinacije semantičkih elemenata jednog dela. Ona u najvećoj mogućoj meri mora da koristi prethodne informacije o tome kako je istraživana smislaona tvorevina strukturirana: u kakvom je odnosu sa drugim smislaonim poredima i kojim osama zna-

²⁵) A. Schütz, 1974, str. 187—190.

²⁶) Upor. za to interpretaciju N. Schneidera, 1973, str. 21.

²⁷) H. Sedlmayr, 1958, str. 88. i str. 142. i dalje.

²⁸) H. R. Jaus, 1970, str. 247.

²⁹) H. R. Jaus, 1970, str. 251.

čenja mogu biti pridodati identifikovani smisao-
ni elementi. Menjaju se intencije u istoriji, a istovremeno sa njima menjaju se i simboličke
forme u svojoj merodavnosti za određena područja smisla.

Ono što je — kao u evropskom srednjem veku — bilo predmet interesa za „znanjem”, kasnije je delimično potpalo pod sadržaje „verovanja”. Forma odražajnog sređivanja sadržaja „znanja” ili „verovanja” kasnije je morala delom da služi isključivo jednoj profanoj estetici. Ono što je pri tom jedanput bilo sistematizovano u visokoj meri, kasnije je izostavljeno iz vodećih smisaonih konstrukcija; naprotiv, ono što je ranije bila periferna metodika primene, važno je potom za obavezan racionalni princip konstrukcije stvarnosti.

Sociolog, dakle, mora prihvatiti da ni ono na izgled poznato unutar jednog stranog konteksta ne može biti identifikovano bez značenja koja dobija od tog konteksta. To dalje znači da i sveukupni sklop može biti sadržajno raščlanjen tek onda kada su sva pojedinačna značenja kružno pređena. Ovom stavu protivreči ako se kategorički određeni prima vista istaknuti motivi i forme izlaganja čine osnovom tumačenja „smisla”, ako se ovo jedinstvo karakteristika posmatra iz kulturno udaljene, dakle pogrešne, perspektive. Nedostatak istraživanja je u tome što se određena idealiziranja istraživača nameću kao merilo za ono što nije razumljivo po sebi i vode ka formalnim ocenama, odnosno što se identifikuje spontano i izolovano — i stoga nepotpuno. Ovo se dešava u većini slučajeva analiza „stila”, gde se konstatuje jedno tipično odstupajuće izražajno „htenje”, a prema kome je svaki konstrukt identifikovan kao samorazumljiv smisaoni sklop „umetničko delo”. Ova greška u posmatranju može se naći i u metodi interpretacije (kod Ervina Panofskog³⁰), metodi koja je još uvek reprezentativna za internacionalno izvedena umetničko-istorijska tumačenja. Problematiku istorijsko-umetničkog rada na tumačenju Panofski je predstavio u formi sledeće tabele. Ona slika uzastopne korake interpretatora koji sve dublje prodire u slojeve značenja „umetničkog dela”³¹).

Svoju trojnu podelu Panofski zasniva na Manhajmovo raspravi o interpretacijama pogleda na svet³²), koja razlikuje tri oblika datosti smisla: *objektivni, subjektivni i smisao dokumenta* (odnosno: „smisao”, „izraz” i „dokument”). Ne uzimajući u obzir Manhajmovo problematiziranje³²) i preokrećući „subjektivni” smisao, ko-

³⁰) E. Panofsky, 1964, str. 92.

³¹) E. Panofsky, 1964, str. 91. i dalje.

³²) K. Mannheim, 1921/22, preštampano u K. Mannheim, 1964, str. 91—154.

ji se sada kao „smisao fenomena” odnosi na subjektivno razumevanje posmatrača, a ne onog koji dela, on ih pretvara u „izvore interpretacije”. U prvom, „primarnom”, sloju smisla, posmatrač zahvata „smisao fenomena”, do koga dospeva zahvaljujući vitalnom egzistencijalnom iskustvu. To se dešava najpre bez refleksije kulturnog nasleđa. „Da bi se dospelo do sekun-

Predmet interpretacije	Subjektivni izvori interpretacije	Objektivni korektiv interpretacije
1. Smisao fenomena (dela se na smisao stvari i izraza)	Vitalno egzistencijalno iskustvo	Istorija oblika (Sveukupnost onoga što je moguće izložiti)
2. Smisao značenja	Literarno znanje	Istorija tipova (Sveukupnost onoga što je moguće predstaviti)
3. Smisao dokumenta (Suštinski smisao)	Izvorno odnošenje u pogledu na svet	Opšta duhovna istorija (Sveukupnost onoga što je moguće u pogledu na svet)

darnog sloja smisla, koji se otvara samo pomoću jednog literarno posredovanog znanja’ i koji može biti označen kao ‘region značenjskog smisla’, potrebni su ‘primereni pojmovi’ koji prevazilaze jednostavne oznake opažljivih svojstava i garantuju ispravnu interpretaciju dela, pošto obuhvataju *stilističke* osobenosti umetničkog dela. U unutrašnjosti ovog sekundarnog sloja smisla, Panofski razlikuje, s jedne strane, ‘sekundarne ili konvencionalne obrasce’, tj. ‘teme ili pojmove koji se manifestuju u slikama, pričama ili alegorijama’ (ako npr. jedna grupa koja sedi oko stola u izvesnom poretku predstavlja večernji obed), i čije rešavanje pripada

ikonologiji, i, s druge strane, imanentni smisao ili sadržaj, koga ikonološka interpretacija može shvatiti samo pod uslovom da ikonografska značenja i kompozicione metode tretira kao simbole jedne kulture, kao izraz kulture jedne epohe, nacije ili klase, i da se trudi da razvije fundamentalne principe oblikovanja, koji potkrepljuju izbor i izlaganje motiva isto kao i produkciju i interpretaciju slika i daju smisao i formalnoj kompoziciji i tehničkim postupcima'.³³⁾

Ako je Panofski „vitalno egzistencijalno iskustvo“ i, od njega tipično razgraničeno, „iskustvo znanja“ čoveka dvadesetih godina 20. veka uzeo za osnovu svog tumačenja, onda su se adekvatno ovim porecima morala dodati i značenja: u smislu tadašnje recepcije „umetnosti“ i uz istorijsko-literarno rasvetljavanje „znanjem“ iskušanih sadržaja, koji nisu mogli predstavljati ništa drugo do od „umetnika“ pridodate ideje, dekorativna proširenja (u poređenju sa, s obzirom na izraz konstruisanim „simbolizmom“ kod ekspresionističkih i nadrealističkih slikara). „Suštinski smisao“ ili „smisao dokumenta“, dakle, onda ne može dati više do jedan labav odnos „simptomatskog“ tipa, onako kako se on lako i neobavezno može uspostaviti pri dodiru sa svetom motiva u okviru duhovno-istorijski shvaćenih sistema simbola. Netačne ocene, izbor i vezivanje pojedinačnih posmatranja, ne mogu se ispraviti naknadnim dodacima. Na netačnoj sveukupnoj klasifikaciji „umetničkih dela“ izgrađeno, pojedinačno tumačenje ne postaje manje pogrešno ako se specifikuje tipiziranjima. Smisaoni sadržaj koga istraživač želi da otkrije upravo je onaj „umetničkog dela“ u smislu 19. ili 20. veka — ono što se time misli, može se uvek potvrditi izvorima — ili je, pak, smisaoni sadržaj „relikvijara“, stihara ili oltara. Pre nego što su razjašnjene specifične simbolične težnje izlišno je govoriti o „religioznoj“ ili „naturalističkoj“ „umetnosti“, pošto se ni našim pojmovima „religioznog“, ni pojmovima „prirode“ ili „umetnosti“, ne može označiti ono o čemu se radilo za one koji su delali u istorijskoj situaciji.

Ono što je problematično već u pozitivističkoj primarnosti formalnog opisivanja karakteristika, postaje potpuno sumnjivo u strukturalističkoj generalizaciji. Ova se nalazi kod Pjera Burdijea³⁴⁾. Pošto je njegova parafraza Panofskijevih formulacija sem toga shvaćena kao opšte-metodički i društvenonaučni prilog (u nemačkom prevodu u okviru knjige članaka „O sociologiji simboličnih formi“³⁵⁾), ovde ćemo je

³³⁾ Citirano prema rezimeu kod P. Bourdieua, 1970, str. 128.

³⁴⁾ P. Bourdieu, 1978, str. 125. i dalje.

³⁵⁾ isto, str. 130.

delimično citirati: „Zaista iscrpno tumačenje imanentnog smisla (ili sadržaja) moglo bi čak pokazati da je način rada karakterističan za jednu zemlju, za jedan period, ili za određenog umetnika — neka se pomisli samo na Mikelandelovu naročitu naklonost prema kamenu, uместo prema bronzi, u njegovom vajarstvu, ili na njegovu sklonost prema šrafurama na crtežima — simptomatičan za isti temeljni stav, koji se može videti u svim drugim svojstvima njegovog stila. Različiti slojevi značenja, dakle, uklapaju se, pri čemu je moguće poređenje sa različitim jezičkim slojevima, u jedan hijerarhijski sistem u kome je ono što je obuhvatnije obuhvaćeno sa svoje strane, a ono što je značajno, značajno je, sa svoje strane. Zadatak analize je da pređe taj sistem u uzlaznoj i silaznoj liniji.”⁹⁰) Ono što je prema današnjim očekivanjima neuobičajeno, kod Burdijea se ocenjuje kao tipična „konvencija”, kao „habitus”, principijelno kao razumljivo, pošto se radi o jednoj „pozitivno nastaloj formi opažanja”. U pogledu obećanja „zaista iscrpnog tumačenja” treba primetiti da ono dosada još nije nigde ostvareno i da tamo gde je pokušavano nije dalo više od maglovitih stilskih opštosti.

SOCIOLOŠKE KOREKTURE

Interpretacija iz istorijsko-sociološkog postavljanja pitanja

Nasuprot tome, problem interpretacije istorijskih smisaonih figura može se predstaviti samo tako što se uzima u obzir kružna veza između sklopa tumačenja i identifikovanja na različitim teorijskim nivoima.

„Fundamentalni principi oblikovanja”, koje je tražio Panofski sa sociološkog gledišta, ne mogu se naći kroz simptomatiku formi i motiva. Pitanje je da li se pod „fundamentalnim” i pod „principom” podrazumeva ono što bi se danas u sociološkom viđenju moglo tako nazvati: norme delovanja i motivacije, uslovljene posebnim društvenim očekivanjima. Pri tome, relativiranje normi delovanja na društveno implicira odgovarajuću teoriju razvitka. Krug objašnjenja i identifikovanja istorijskih i kulturnih stranih fenomena oduvek uključuje istorijska i antropološka objašnjenja, pošto je relativna adekvacija, odnosno posebna modifikacija, identifikovanja nekako izvedena u heteronomnim pojmovima.

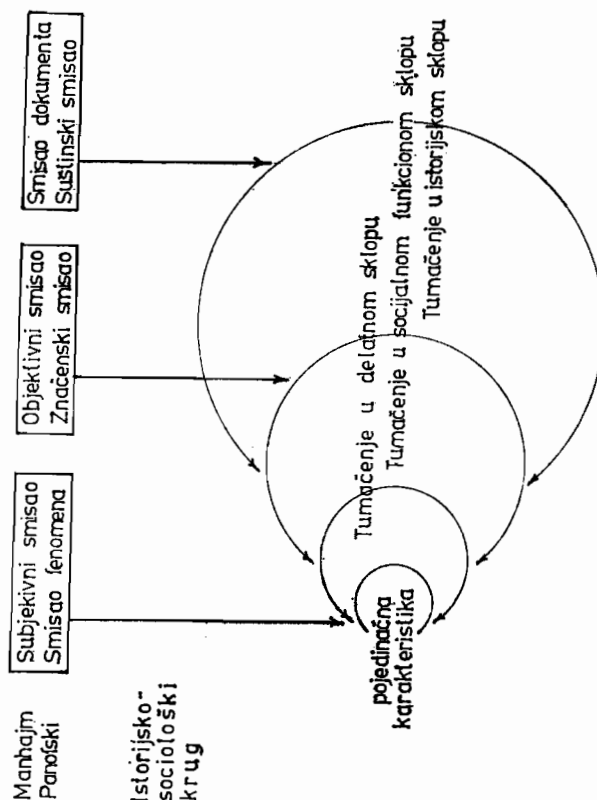
⁹⁰) Upor. P. Bourdieu, 1970, str. 155, zatim formulaciju „Habitus kao generativna gramatika” i: „Istorija se ovde javlja samo kao pozornica, na kojoj sistem, koji tendira ka tome da razvija sam sebe, u potpunosti razvija svoje logičke mogućnosti, npr. one koje imaju sposobnosti obrazovanja stila.”

Detaljno postavljanje pitanja uvek je test nadređenih teorija. Iz izbora mogućih premisa heuristički se stavljaju na raspolaganje alternativna tumačenja. Jedan primer: Panofski se svrstava u školu Abi Varburga (Aby Warburga), čije je istorijsko istraživanje simbola bilo orijentisano na sveobuhvatni koncept da se uspon kulture shvati na njenom putu. Iz ove udaljene perspektive, jedna pojedinačna interpretacija može biti iskazno sposobna onda kada može priložiti značajna uputstva za teoriju stupnjevanja, za vrstu, obrazovanje i sled stadija ovog dinamičnog kretanja. Na osnovu današnjeg znanja, u smislu jedne „kognitivne psihologije“, sociološkog učenja o razumevanju i simbolima, mogu se na dokumentacionom materijalu različitih istorijskih stupnjeva formulisati postavljanja pitanja koja specifično istorijske intencije od početka sistematizuje iz perspektive jednog, sveobuhvatnim društvenim preobražajnim procesom određenog, odnosa prema savremenosti. Na takvim osnovama, strukturno-analitičko i duhovno-naučno iznalaženje „principa oblikovanja“ — iznalaženje koje počiva na neodrživim premisama — beskorisno je.

Na nivou metodologije, ovaj uvid ima sledeće konsekvence. Sistematska rekonstrukcija smisla delovanja mora, dok god smeru na transsubjektivni, kolektivni plan, iskoristiti dohvatljive funkcionalne odnose. „Funkcionalistički stav ima prednost da sistematski obuhvata objektivno-intencionalne sklopove. Objektivni sklop iz koga se socijalno delanje može pojmiti bez napuštanja intencionaliteta ne čine samo elementi tradiranog smisla i jezički artikulisanog nasleđa. Dimenzije rada i vladavine na njemu se ne smeju zatajiti u korist subjektivno zamišljenih simboličkih sadržaja.“⁷⁾ Funkcionalna rekonstrukcija daje samo jedan minimalni zahtev, koji pri diferenciranijem stanju data mora biti odgovarajuće proširen. Treba razdvajati funkcionalnu teoriju i funkcionalnu metodu: istina, u jednom delovanju važeća značenja mogu se rekonbinovati iz data socijalnog konteksta samo uz pretpostavku jednoznačno smislenog orijentisanja na taj kontekst (dakle, jednog funkcionalnog odnosa), ali sva jedinstva konteksta stoga se još ne mogu pretpostavljati prelazno agregativno, kao ravnopravni elementi strukture.

Za korekturu interpretacione šeme to znači da bazična definicija predmeta više ne može počivati na „smislu fenomena“ — kao „umetnost“ — nego mora biti shvaćena kao interakcija iz sklopa jednog sveobuhvatnog konteksta značenja. A pošto ovaj kontekst egzistira samo u istorijskoj rekonstrukciji, mora biti uzeta u obzir i teorija razvitka.

⁷⁾ J. Habermas, 1971, str. 305.



Intencije — a shodno tome i delanja — mogu biti opažene samo kulturno-relativno. Socijalna promena znači sponije ili brže pomeranje svih kulturnih funkcija. Istorijski nadživljavajuće konstante, naprotiv, mogu se zasni-vati polazeći od prirode potreba ili od društvene prirode čoveka. Pretpostavka normativnog pojma umetnosti, da je u svakoj epohi postojala jedna težnja za oblikovanjem („umetničko htenje”), odnosno pretpostavka strukturne istonije da su, shodno tome, postojale „izrazne” ili „objektivacione potrebe”, protivreči ovoj sociološkoj poziciji. Sociološka pozicija polazi od tumačenja delovanja kao *interakcije na osnovi promenljivih uzajamnih očekivanja i situacionih perspektiva*; duhovno-naučna pozicija, naprotiv, *psihološki* pretpostavlja kod delatnih individua konstantnu potrebu za *objektivacijom*. Polazeći od ove poslednje pretpostavke postaje razumljiv izbor objekata istorije umetnosti, izbor koji se u sociološkoj perspektivi javlja kao zbirka onoga što je prekjuče, uče i danas izabrano od različitih ljubitelja uz promenljive norme. Tako postaje jasna i „nesvrshodnost”.

Zastrašene moćju tradicije — ne na poslednjem mestu istrajnošću duhovno-istorijskih merodavnosti i zahtevom za istinom „nasuprot čistoj metodi“³⁸⁾ — sociološka teorija i metode su samo sa mnogo ustezanja korišćene za sekundarnu analizu istorijskih koncepata.³⁹⁾

Jednostavno povezivanje data jedne „sociologije umetnosti“ ili „umetničke sociologije“ stoga je nemoguće. Ono bi bilo (i jeste) spajanje vatre i vode: tj. spajanje jednog istorijski-normativnog sakupljanja „fakata“ sa jednom nomološki orijentisanom naukom o ljudskom delanju. Većina parcijalnih sociologija metodološki su problematične, ali ko je hteo da piše uporedno jednu „sociologiju dobre politike“ ili „uspešnog istraživanja“? Ova dilema ne može se izbeći time da se „sociološki“ ograničava na „studij socijalne prepletenosti umetnosti“⁴⁰⁾, na istraživanje umetnika, na „socio-umetničku akciju“ ili na publiku umetnosti.⁴¹⁾ Delovanja su povezana sa očekivanjima, a time i sa vredovanjima: empirijsko istraživanje onda upravo u svojoj iskaznoj vrednosti ostaje ograničeno na specifični pojedinačni slučaj, ali o „umetnosti“ ne kaže ništa što bi se moglo uopštavati, a gotovo ništa takvo ne kaže o socijalnom.

Ne može biti nikakvog naučnog „povezujućeg beočuga između sociologije i nauka o umetnosti“⁴²⁾. Ne može biti nikakvog sociološkog priznanja onog faktički necelovitog, samo naknadnog, grupisanja kao „umetnosti“ (naspram „narodnoj umetnosti“, „tehnic“, „zamatlijskom proizvodu“, „kiču“) ili kao „umetničke muzike“ ili „književnosti“ (nasuprot trivijalnim rodovima). Duhovno-naučno fundiranje, dosadašnje „nauke o umetnosti“, zbog svojih, sa sociologijom nespojivih, standarda racionaliteta u svojim iskazima, ne mogu biti preuzete, nego se moraju reinterpretirati.

Korekturni primer: okvirne postavke u svom uticaju na sistematizaciju elemenata tumačenja

Postavka duhovno-naučnog idealizma: da postoji jedna ključna oblast, jedna rezidualna zona individualno-izvornog, idealnog delanja, i da se ona odgovarajuće može identifikovati u „umetničkim delima“, dosada je teorijski i metodološki kritikovana. U daljnjem je učinjen

³⁸⁾ Upor. Hans-Georg Gadamer, 1960, Habermas, 1971, str. 261. i dalje; Faber, 1971, str. 109. i dalje.

³⁹⁾ Upor. G. G. Iggers, 1978.

⁴⁰⁾ Upor. A. Silbermann, 1963, str. 20; upor. takođe o diskusiji o jednoj pozitivističkoj sociologiji umetnosti i književnosti B. J. Warneken, str. 81. i dalje.

⁴¹⁾ A. Silbermann, 1963, str. 20. i dalje.

⁴²⁾ A. Silbermann, 1963, str. 24.

pokušaj da se tipični slom samopostavljenih zadataka istorijsko-umetničke interpretacije, dakle, jedna pojava istraživačke prakse, svede na nedostatak istorijsko-sociološke refleksije. Primetimo da analiza pojedinačnog dela predstavlja jedan duhovno-naučni domen, te da u smislu ove tradicije predstavlja to ukazivanje na centralni sadržaj „umetničke intencije“⁴³, a time i doživljaja koji treba opet pobuditi kod posmatrača.

Primer je Vermerova slika „Slikarska umetnost“, poznata i kao „Slikar u ateljeu“, nastala između 1660. i 1670. u Delftu, a danas se nalazi u Istorijsko-umetničkom muzeju u Beču. Katalog holandskih majstora Bečke slikarske galerije, uz pomoć jednog obimnog pregleda literature, rezimira interpretacije koje su dali mnogobrojni internacionalni stručnjaci za umetnost⁴⁴). „Pretpostavka da je Vermer u liku slikara predstavio samog sebe, što ne treba sa svim odbaciti i što se, naravno, može modifikovati mogućom upotrebom camere obscure, mogla bi se osloniti na ono — ne neosporavano — identifikovanje autoportretom sa aukcije iz 1695, Nr. 3, kao i na sličnost u odeći sa likom muzičara, o kome se govori kao o autoportretu, sa slike „Kod podvođačice“ iz 1656, danas u Slikarskoj galeriji u Drezdenu“. Katalog tome dodaje sledeća tumačenja: „Slika je u jednom imovinskom sporu između Vermerove udovice i njene majke pomenuta kao 'De Schilderconst' (Slikarska umetnost). Ovaj naziv slike, kako to dokazuje činjenica da model pozira kao *Klio*, muza istorije, kao i sa ikonografskom tradicijom usklađeni atributi lovorov venac, truba i knjiga (Herodot, odnosno Tukidid), dali su povoda za interpretaciju da se radi o otvorenoj (Gowing), odnosno prikrivenoj (Sedlmayr) alegoriji u koju je uvedena i mrtva priroda na stolu (knjiga: traktat o slikarstvu, maske ili vajaraški model i skicemblok, tumačeni i kao atributi muza Polihimnije, Talije i Euterpe) i karta Nic. Visschera (Piscators; posle 1648) 17 provincija Holandije pre njene podele iz 1581. g.... Nasuprot ovim interpretacijama — 'Muza istorije inspiriše slikarstvo' (Van Gelder), 'San umetnika o nekadašnjem uglednom položaju nje gove umetnosti u Holandiji' (Tolnay), 'Slikarstvo slave stare Holandije' (Sedlmayr) — izražava se realistički smisao slike. Hulten vidi u njemu ironičnu parafrazu nadmenog istorijskog slikarstva baroka i pokušava da dokaže teoriju autoportreta kroz egzaktna merenja prostora u vezi sa (upotrebom ogledala uslovljenom) ne-običajenom veličinom figura. Ovome se opet suprotstavlja primena camere obscure, koju je verovatno izveo Flinck. Prema Badtu, Vermer,

⁴³) H. Sedlmayr, 1958, str. 95. i dalje.

⁴⁴) Katalog Holandskog slikarstva, Umetničko-istorijski muzej, Wien, 1972, str. 95/96.

blago ironišući, sa realnom modelnom scenom zaista deziluzioniše fikciju alegorije, ali istovremeno temi, predstavljanju slikarske umetnosti, daje njen novi sadržaj, koji počiva na slikarstvu stvarnosti holandske kao i njegove sopstvene umetnosti. Zedlmair, sledeći ideje sekularizacije jedne slike Luke (Gowing, van Gelder), u modelnoj sceni vidi jedan uobičajeni uvijeni način izlaganja sa više smisaonih slojeva: Klio inspiriše slikara da teži ka slavi slikarstva (stare Holandije), koju će ona kao Fama objaviti i ovekovečiti u knjizi. Nijedno od ovih tumačenja ne može u potpunosti zadovoljiti. Savremenoj tendenciji ka nadinterpretiranju treba protivstaviti Traucholtovu (Trautscholdtovu) uzdržanu formulaciju: 'Zaista jedna vrsta fantazije — samopredstavljanja koja na nenadmašan način objedinjuje privid i stvarnost', formulaciju koju treba uopštiti temom 'slikarstva' i dopuniti modelnom scenom sa 'Klio'. „Utoliko citat iz kataloga Bečke galerije pokazuje koliko je u jednom delu, kome se u našem vremenu divi kao delu bogatom izrazom, blokirano odgonetanje intencije. Iz literature treba dodati još i ocenu da je na Vermerovoj slici svetlost „istinski 'predmet'“⁴⁶⁾.

Ovo nabranje pokazuje proizvoljnost sa kojom su istoričari identifikovali, povezivali i isticali semantičke elemente. Na izgled „realističko“ slikarstvo Holandana ne dopušta nikakvo naknadno diferenciranje simboličkih razlika u vrednosti: koji su odraženi elementi upravo samo trivijalni beleg verističkog posmatranja, a koji drugi prenose „suštinski smisao“, „intrinsic meaning“. Ovde vidimo kako jedno razlikovanje prema „poznatom“, odnosno „stranom“, vodi u zabludu. Bujajuća literatura o simboličkim tumačenjima višestruko je stvorila iluziju da su takve aluzivne slike dokument o jednoj izrazito literarno obrazovanoj publici (a i o odgovarajuće obrazovanom slikaru!). Pri tome se ranije primitivno — svakidašnja tumačenja prirode brkaju sa komplikovanim naučnim promišljanjima koja su danas nužna za njihovu rekonstrukciju.

Jedno samo estetsko i samo istorijsko-umetničko tumačenje tipa, onako kako je on uobičajen u celokupnoj interpretaciji do danas, pomoću pojedinačnih informacija svih bliskih struka, doduše, može primereno identifikovati semantičke elemente i uz to rekombinovati jednu logiku poretka. Ali, ono ne zadovoljava tamo gde počinje *iracionalnost istorijskih poredaka smisla* — a to je slučaj već u poretku relevancije pojedinačnih elemenata tumačenja i seže do poretka kognitivnih formi. Drugačije izraženo: mi neizostavno moramo poznavati funkcije. Ovo nije dovoljno pojmljivo u okolnostima narudž-

⁴⁶⁾ H. Sedlmayr, 1958, str. 168.

bine, a pre svega ne u 17. veku u Holandiji, gde se narudžbinske obaveze više ne mogu pretpostavljati kao opšte (zbog nastalih formi anonimne komercijalizacije i zbog česte uzgrednosti slikarske delatnosti) i samo izuzetno su prenošene u formulacijama. Polazeći od postavke jedne sazajne funkcije, koja mora biti negde između humanističko-filosofske orijentacije XVI veka i estetske orijentacije XIX veka, ovde je korisno odnos znanja i opažanja, stvarnosti i sveta slika, razjasniti u njegovom razvitku. Odatle možemo doći do postavke koji tipični motivi se mogu pripisati jednom ili drugom poretku. Za to je u daljnjem izlaganju poduzeta jedna skica razvitka sazajno-posredujućih funkcija likovnih dela.

Nasuprot jedinstvenom poretku slike jedne sveobuhvatne stvarnosti koja podjednako uključuje natprirodno i ovozemaljsko u srednjevekovnim predstavljajima, od XV veka odvija se sve veće ograničavanje opažanja i likovne tematike na čulno dohvatljivi predmetni svet (profani likovni rodovi, svakidašnje perspektive, prirodna osvetljenja — sky umesto heaven (plavo umesto zlatnog neba) — gubljenje oreola, naglašavanje posmatračkih scena namesto spasieljskih glavnih ličnosti). U likovne rodove osamostaljene početkom XVI veka spadaju i u interijere situirane „slike običaja”, koje pokazuju ličnosti i delatnosti svakidašnjeg sveta, ali koje su različitim aluzijama povezane sa dubokosmislenim promatranjima.

U srednjem veku to dvoje, opažanje i saznanje, mogli su se podudarati: po našem shvatanju nadzemaljski svet bio je za znanje i iskustvo srednjeg veka tačno predstavljen u likovnim delima. Ova mogućnost iščezava sa postepenom racionalizacijom opažanja i, time, njegovog relativiranja na samo pojavne uslove opažanja i subjektivne perspektive. Najkasnije sa pustošenjima ikonoboraca XVI veka i sa novom definicijom funkcija slika u odnosu prema crkvi i religiji, postaje jasno da su stvarnost i svet slika dve odvojene regije — naročito u Holandiji, gde su slike izdvojene iz liturgijskog konteksta, a religiozne teme, u skladu s tim, postale ređe. Sociološki rečeno: radi se o dva heteronomna sistema znanja. Jedan strukturalno nadređeno određuje šta je saznanje i koje forme vode ka njemu: kao opšta epistemologija. Nasuprot tome, sve više sistematizirano estetičko znanje predstavlja jedan repertoar tehnika izraza. Od mogućnosti njihove primene zavisi to koje regije stvarnosti, sa kog aspekta i sa kojom jasnošću mogu biti učinjene likovno pristupačnim. Taj repertoar je specifično ograničen — on je, u sukobu sa tradicijom nagomilano, stanje iskustva.

Između ta dva — i institucionalno utvrđena — poretka, odvija se jedno uzajamno delovanje. Epistemološki sistem, na osnovu napredujućeg racionaliteta utemeljenja znanja i suženih kompetencija za likovnu objektivaciju, sužava i njihovo predmetno područje, a time i socijalnu relevanciju. Novi poredak kognicije određuje predmete koji u celini, ili u određenim aspektima, mogu postati simbolički, u smislu „neposredno stvarnosnog“ (kao: anatomske, fiziognomski, elementarne kvalitete) ili — u određenim sklopovima — i posredno dostižu ovaj kvalitet. Za likovni sistem reprezentacije u celini time se odmerava relevancija (jednom čisto funkcionalno, predstavljeno bez uzimanja u obzir tradicije) prema odnosu dva faktora: epistemološkog statusa i neposrednosti (odnosno stupnjeva refleksivne isprekidanosti) sadržaja koji se mogu reprezentovati. Sekularizacija motiva predstavljanja (od svetačkih slika do uličnih scena) zbiva se paralelno sa napredujućom sistematizacijom i omeđujućim preciziranjem repertoara oblikovanja. U dopunjavanju iluzionističke posmatračke i reproduktivne metodike razvijene su forme apstrakcije i prevođenja: upućujući supstrati (idealni materijali kao mermer, slonovača, zlato i bronza i njihove imitacije po obliku), dematerijalizovane pojavne forme (površinski sjaj, bezbojnost, formalno osamostaljene konture i prostorne forme, iz prirodnog lokalnog kolorita izdvojeni poreci boja, začuđujuća, veštačka, prividno slučajna strukturiranja površina). Ove forme izdižu ono predstavljeno od trivijalne kopije i upućuju ga na jednu apstraktnu, generalnu, uzvišenu stvarnost. U slikama i skulpturama „renesanse“, a naročito u onoj fazi 16. veka koja je označena kao „manirizam“, uspostavlja se jedna simbolička stvarnost koja između udaljene nadstvarnosti i trivijalne očiglednosti stvara jednu međuregiju apstraktno onijentacije. Ovaj filozofski poredak uspostavljen je *apstrakcijom* i *alegorizirajućim* (onim koje drugačije govori) *prenošenjem iz opažljivog sveta*⁴⁶).

Od tada nastaje jedan suprotan imperativ za likovna dela: uz zahtev, s jedne strane, za najjasnijom mogućom sazajnošću njihovih sadržaja, ona su, s druge strane, morala da izlože nadčulni karakter onog što treba opaziti. Nasuprot srednjevekovnom likovnom poretku, gde su predmetni motivi bili nadčulne, a materijal i forme predstavljanja naivnočulne prirode (*Marija* u čistom nebeskom plavetnilu), sada su forme predstavljanja postale presudne za opažanje spiritualnog i puštaju predmetna obeležja da postoje kao ograničene formalne adekvacije. Primarni smisao motiva suspenduje se

⁴⁶) Ideologija ovog platonijanskog obrta ka jednoj koncepciji idealnog arhitypa dokumentovana je u raspravi E. Panofsky, 1960.

naročito formom izlaganja i postaje jedino *povod* za duhovno razmatranje. Kao što svaka vrsta metaforike terminira upravo u duhovnom upućivanju, tako se kod konvencionalnih motiva postsrednjevekovne simbolike već ne radi o jednom samostalno važećem „smislu“ (od Zedlmaira prihvaćeni četverostruki smisao Vermerove slike analogno Danteu označavao je različite nivoe važenja jednog istog smisla⁴⁷), nivoe koji ovde nisu verovatni), nego o jednom prolaznom koraku koji od narednog biva dijalektički doveden u pitanje i nastavlja se dalje samo u određenim misaonim elementima.

Preko jednostavne alegorijske forme vodi dalje jedan razvitak koji tako reći ponovo proizlazi iz ponovnog razgraničenja epistemološkog sistema u odnosu na likovne mogućnosti predstavljanja. To nisu naprosto ideje uočljive već kroz apstrakciju forme (dakle, ideje „slikarstva“ iza jedne stilizovane scene ateljea), nego ograničenje uočljivosti važi upravo i za ta idejna izvođenja. „Realizam“ u XVII veku, više od prethodnog ograničavanja na faktički-vidljive supstrate oblikovanja, jeste jedna kontrola formi opažanja i izražavanja, naročito u perspektivitetu, poretku osvetljenja, psihološkom poretku. Preseci trenutka, znaci nearanžiranog, situativnog, služe kao dokumentacija empirije. Ovo se može uklopiti u razvijeno empirijsko iskustvo realiteta, naročito u kalvinističko-buržoaskom mišljenju u Holandiji. U svim likovnim rodovima (mrtva priroda, pejzaž, portret, slika običaja) ostaju zadržane crte slučajnosti i svaki-dašnjosti: upravo u smislu jedne *dijalektike viđenja i saznanja, sveta slika i stvarnosti*. Ova dijalektika, pošto pravi *suštinske* razlike, sprečava glatku prevodljivost primarnih opažanja u jedan skriveni smisao. Upravo ova diferencija objašnjava proširenu upotrebu motiva prolaznosti u predstavljanju puke ovostrane prirode: ispraznost kao ograda, kao međaš između empirije i sveobuhvatnog, obelodanjenog znanja.

U smislu održavanja tradicionalnog zahteva za saznanjem sistema simbola, u XVII veku u Holandiji pokazuju se dominantnosti tema i motiva. Adekvatno poretku mrtve prirode i pejzaža prema elementima prirode, naglašena su scenska predstavljanja (kao akcija *čula* ili izrazite *čulnosti* (pijanstvo, borba, bordelske i muzičke scene). Likovna delovanja od sredine veka (kod Vermera, de Hoha, Terborha i dr.) preuzimaju tematiziranje prolazne, čisto afektivne prirode, kojoj se pokoravaju i više delatnosti, kao i delatnosti slikara ili učenjaka. Taj isti aspekt prolaznosti važi za attribute umetnosti i nauka.

Iz nadređene saznajne kritike naposletku — od sredine veka — rezultira konvencionalizacija

⁴⁷) H. Seldmayr, 1958, str. 169. i dalje.

alegoričnih figura i grupiranja. Nejednoznačno, ipak u jednom mnogovrsnom bogatstvu odnosa, motivi u svakidašnjici, kao i svetu slika, prezentiraju se prema jednom dubokom viđenju. Daljni mehanizam distanciranja, koji realistički opravdava tematska i motivska naglašavanja, a ukupni utisak uzdiže iznad sveta svakidašnjeg, nalazi se u, na binu asocijativnom, karakteru mnogih dela slikara enterijera, na kojima donekle nadmene ličnosti uzdignutog građanskog staleža izgledaju kao da samo igraju scene bogate odnosima. Na Vermerovoj slici ateljea u stranu gurnuti goblenski zastor može se tumačiti kao teatralna indicija na isti način kao i poentirane poze slikara i modela. Pojedinačna tumačenja spadaju u jedan takav eo ipso višeznačan način iskustva: „slava” *Fame-Klio*, s jedne strane, jeste lepa poza jedne blede ideje, koja je ipak podrazumevana naporedo sa značenjem prolaznosti gizdave mladenačke lepote. Izgužvana karta je isto tako deo, sa rezervama opažene, empirije: da, ona verovatno služi „globalnom uopštavanju onoga što se doživljava ovde i danas (i čija refleksija za svoje polazište može uzeti „slavu holandskog slikarstva”). Reflektirano opažanje tako, pomoću na izgled trijivjalnog, otkriva celinu dubljih odredbi.

Ipak, šta je u okviru tog zbivanja tako relevantno da može biti preispitivano kao nadređena sadržajna referentna tačka? Za razjašnjenje se može poći od upravo formulisanog legitimacionog problema za saznanje opažanjem: empirijski dohvatljiva priroda je u tadašnjem tumačenju elemenata prirode, onako kako je ljudska priroda prezentna sa čulnom delatnošću, i u njoj. Refleksija ove čulne prirode objašnjava se kao težnja tema „slika običaja” kod Vermera i njegovih savremenika: nad sobom zamišljeni ljudi koji čitaju pisma, toče mleko, ljušte jabuke, čiste pse, sviraju spinetu, piju vino, isplaćuju novac i vagaju⁴⁸). U ovim problemskim okvirima potvrđivanja čula dobijaju interes i kao pojedinačni motivi: slikarevo viđenje (koje je neuočljivo za posmatrača), (vidljivi) spuštenu pogled modela *Fame-Klio*, ruke koje pipaju (kao „osećaj”) i naposljetku asocijacija slušanja sa (mirujućom) trubom. Posredno postaju akuelna upućivanja na tri muze i ispoljavanja „umetnosti” koja one reprezentuju.

⁴⁸) Ova tipična raslojavanja tema koje se generacijski diferenciraju dosada nisu uočena. Staviše, prilikom izložbi (npr. „Jezik slika, realitet i značenja u holandskom slikarstvu XVII veka”, Braunschweig, 1978) i priređivanja kataloga postala je moda jedna asocijativno nesređena nadinterpretacija. Primedbe o bliskosti literaturi, o odgovarajućem obrazovanju slikara i publike, odaju da niti je identifikovano tadašnje svakidašnje znanje — koje u poređenju sa našom slikom o prirodi i čoveku izgleda tako arhaično da, opet, može biti neshvaćeno kao „obrazovano” —, niti su uzete k znanju dalekosežne teme vremena. Za analizu sveta slika upor. E. M. W. Tillyard, 1943.

Dominantni doživljajni kvalitet, ipak, pripada predmetu koji je pripisan najvišoj regiji stvarnosti: ovde *svetlosti*, za koju istorijski znamo da je posmatrana kao metafizički kvalitet. Ovaj sazajno-relevantni predmet sada nije bilo kako utvrđen, nego u najvećoj meri precizno u svojim pojavno opažljivim delovanjima: u otklonu svetlosti u atmosferi jedne sobe, u optičkim prelomima, u delovanju na oko (isticanje svetlih krugova oko tamnih kontura silueta). Danas znamo da je Vermer radio sa camerom obscurum⁴⁹) i po prvi put se pridržavao različitih dubinskih oštrina uz utvrđene žižne daljine (kod Bečke slike u osnovi su dva posmatračka položaja, koji su usmereni na stolicu u prvom planu i na slikara), kao što je ostvario i jedno, nesvesnim prilagođavanjem oka izazvano, posmatranje svetlosti i boje. Poredak prema komplementarnim bojama (ovde: žutoplavo na modelu), koji se često susreće na Vermerovim slikama, i jedinstvena preciznost u obradi optičkih fenomena, dopuštaju da se pretpostavi jedno iščekivanje viđenog, koje se, analogno sa „Laterna magica” Atanazijusa Kirhera (Athanasiusa Kirchera), od 1646, za primenu camere obscure možda može formulisati kao uvid u „vera natura rerum”⁵⁰). Vermerovo posmatranje svetla u toku šezdesetih godina vremenski se poklapa sa prvim teorijskim formulacijama o prirodi svetlosti: 1664 Grimaldi otkriva skretanje svetlosti, a Huk postavlja talasnu teoriju svetlosti; 1672. Njutn razlaže sunčevu svetlost pomoću prizme; 1675. Remer meri brzinu svetlosti; 1676. Njutn ostvaruje svoja posmatranja interferencije; 1678. Hajgens prvi put formuliše svoju talasnu teoriju svetlosti; 1690. Hajgens objavljuje delo *O svetlosti*; 1704. izlazi Njutnova *Optika*. Likovno simbolička sistematizacija svetlosnih fenomena ovde je u predvorju analitičke. Neka ovo bude primećeno kao upućivanje na povezanost „umetnosti i nauka”, a time u isti mah i na, kauzalnoj analizi u percepciji prethodeći, aktivitet danas defunkcionalizovanog kognitivnog sistema slikovnog (analognog, kompleksnog) tipa.

U istorijskom nazivu pomenuta muzička sposobnost „slikanja” terminira u refleksiji pojavnosti „svetlosti”. Nepokretnost, zatvoren pogled i prazna maska nagoveštavaju samotnost za znanje; difuznost razmatranih obrazaca i modela može biti nameran izraz jednog posmatračkog interesovanja pred i iza vidljivih površina; na slici na štafelažu naslikani lovorov venac, kao per se simboličan, može biti istaknut kao istinski opažljiv (ovo bi dobilo pokriće sa baroknom teorijom teatra, koja više i stvarnije

⁴⁹) Upor. Ch. Seymour, Jr. 1964, Nr. 3.

⁵⁰) Tako glasi jedan podnaslov u Athanasius Kircher, 1646.

iskustvo pripisuje umetnički fingiranom, u njegovoj supstancijalnoj nestvarnosti već refleksiranom).

Ono što je ovde izvedeno dobija svoje važenje iz funkcionalnih i strukturalno-funkcionalnih gledišta za tumačenje intencija — i u specifičnim subsistemima u okviru jedne kulture. Iz sociološke teorije delanja i razumevanja ovde se pokazuje kao neizbežna konsekvencija za istoricističku (kulturalno-relativističku) metodu. U isti mah trebalo je da bude demonstrirano da se jedinstvena istorijska intencija ne može preuzeti iz spoljašnjosti izdvojene iz konteksta, nego — u zavisnosti od razvojno-istorijske realizacije kulturnih važenja — da mora biti rekonstruisana iz istorijskog sklopa relevancije. Moris Mandelbaum je demonstrirao ovu neophodnost na procesu povlačenja novca iz kase jedne banke⁵¹), procesa koji neko ko nije u to upućen ne bi mogao identifikovati polazeći od samih data posmatranja ponašanja. Ovaj primer pokazuje neophodnost saznanja „societal facts” (značenjska pripisivanja i pravila igre). Njihovo neopažljivo utemeljenje, na žalost, nepoznato je većini ljubitelja i stručnjaka za „umetnost”, pošto očigledna forma izjednačava „slike”, „skulpture”, „fasade”, sa današnjim predmetima i pošto su skupa jedinstveno klasifikovani u knjigama, izložbama i muzejima „umetnosti” ili u zbirka spomenika.

Razgraničenje sociološkog pojma simbola

U okvirima postprosvetiteljske „umetnosti” promenila se i upotreba pojma simbola. Do danas se pod „simbolizacijom” podrazumeva jedno proširenje izraznog oblika dopunjujućom primenom upućujućih znakova („simbol” ljiljana kod prerafaelista, „simbol” bikovske glave kod Pikaasa itd.). Ovi „simboli” su ekstremno izražajna jedinstva predstava koje su sadržajno difuzne, ali za osećajni kontekst „umetničkih dela” daju posebno upečatljive asocijacije. Kao što je „simbolizovanje” u nefunkcionalnoj „umetnosti” postalo pronalaženje izražajnog materijala za gotovo proizvoljni sadržaj, tako sam ovaj „sadržaj” ne treba posmatrati kao oznaku socijalne intencije koja treba da je u osnovi svakog delanja. „Forma” i „sadržaj”, „simbol” i „značenje”, razlikovanja su na nivou logike izraza, gde je sam „izraz” postao merodavni cilj. Ovaj način procenjivanja pripada onoj jednostrano distanciranoj perspektivi, naročito ako je ona usmerena na simbolizacije koje slede druge ciljeve.

Za one koji komuniciraju sa simbolima, znaci i značenja čine jedno nerazdvojno jedinstvo, koje je deo njihovog poretka stvarnosti. Mora se

⁵¹) M. Mandelbaum, London 1959, str. 476—487.

praviti razlika između jednog značenja koje podrazumeva obesnaženi, književni ili „umetnički“, način objašnjavanja znaka, i drugog, koje podrazumeva funkcionišući, samorazumljiv i neposredan način objašnjavanja⁵²). Džordž Herbert Mid je u ovom poslednjem — sociološkom — smislu izveo simbolizaciju iz teorije delanja, i za nesvesno upućivanje upotrebio pojam „gesta“, a za svesno pojam „signifikantnog simbola“⁵³). Ovo, kod svih učesnika interakcije normativno pretpostavljeno, značenje simbola može biti u različitoj vezi sa područjem delovanja; a odgovarajući njegovoj indirektnosti i izvedenosti simbol je — dok god ovaj smisloni sklop nastavlja da postoji — svrstan u jedan mehanizam povratne sprege, koji se, između ostalog, može zvati „metateorija“ ili „estetika“. Potpuno fungirajući simbol je pojam ili formula u jeziku nauke, na isti način kao i svakidašnji pojam koji je neproblematičan u smislu današnjeg znanja. Takvim konstruktima stvarnost se može označiti prihvatljivo za nas.

Za slikovne simbole mi danas više ne poznajemo odgovarajuće obavezujuće primene. Znak blagoslova, svefe šifre, vizionarski konstrukti, imaju za nas nešto nestvarno i čisto fingirano: neki lik Marije, ili neki srednjevekovni oltar, mi posmatramo kao svedočanstvo dekorativne fantastike, dok god ih tumačimo polazeći od današnjice. Ali, funkcionalna rekonstrukcija sistema delovanja i orijentacija, i njihovog istorijskog razvitka, ukazuju na kognitivni značaj slikovne simbolike.

Predstava o objektivirajućim i komunikativnim funkcijama slika ili kamenih figura zadaje teškoće današnjem čoveku pre svega stoga što on opaža upravo u kategorijama kopije i izraza. Naspram ovog površnog odnosa, treba naglasiti da je simbolizovanje u većini kultura (a i u našoj do prosvetiteljstva) bilo figurativni i slikovni poredak stvarnosti. To govori da izbor predmeta i karaktera formi ne znači primarno njihovu reprodukciju ili njihov izbor kao forme izraza, nego u pravilima igre svakog sistema reprezentacije⁵⁴) razjašnjava jednu specifičnu intenciju, „meaning“ (A. H. Gardiner)⁵⁵). Vladimir Vedle (Wladimir Weidlé) je ovo stanje stvari razjasnio pojmom „mimezis“: „Samo mimezismom čovek može mišljenom i doživljenom dati jedan oblik koji o tome prosto ne izveštava, kao što to čini uobičajeni jezik, nego ovo mišljeno i doživljeno otelovljuje u sebi, objedinjuje se sa njim i za slušaoca, posmatrača, on

⁵²) H. G. Gadamer, naved. delo.

⁵³) G. H. Mead, 1973, str. 81.

⁵⁴) Upor. N. Goodman, 1973, str. 32. i dalje.

⁵⁵) Alan H. Gardiner, 1951.

jeste ono što treba posredovati".⁵⁶⁾ Da li je ovo jedinstveno onoga što se samo mimetički ote-
lovljava jedna za svet delovanja neobavezna
misaona ili osećajna figura, ili je nešto što svi
mogu da znaju, razumeju i delimično podraža-
vaju, pitanje je kognitivnog reda. Nelson Gud-
man kaže o odnosu prema nauci: „Kada sam
rekao da je estetsko iskustvo jedno kognitivno
iskustvo, za koje je karakteristična dominacija
izvesnih simboličkih obeležja, i koje se prosu-
đuje prema normama kognitivne efijencije,
da li sam prevideo najoštriji kontrast, da je u
nauci, nasuprot umetnosti, istina odlučujući kri-
terijum?... Ali, ...istina je stvar saglasnosti
(a matter of fit) — saglasnosti sa teorijom i
saglasnosti hipoteze i teorije sa prisutnim da-
tama i faktima na koje će se još naići... A da
takvo slaganje, takva sposobnost, stoji u skla-
du sa našim znanjem i našim svetom, i refor-
miše ih, isto je tako relevantno za estetski sim-
bol. Istina i njena estetska adekvacija nisu ni-
šta drugo do prikladnost pod različitim nazivi-
ma. Ako govorimo o tome da su istinite hipote-
ze, a ne umetnička dela, onda to činimo stoga
što pojmove „istinito“ i „lažno“ ostavljamo za
simbole u formi iskaza.”⁵⁷⁾

Socijalno-istorijske korekture

„Umetničko“ delanje odnosi se na jednu samo-
svrhu ili sopstvenu vrednost, čiji smisao se ne
može izvoditi iz drugih svrha savremenosti, ne-
go proizlazi iz tradicije. Postavlja se zadatak
da se prosledi konstitucija ove vrednosti. To je
moguće u jednom preispitivanju razvojnih stup-
njeva u kojima je ona nastala.

Vrati li se u period pre uspona evropskog pro-
svetiteljstva, dakle, pre sredine 18. veka, nai-
lazi se — ukoliko dalje, utoliko jednoznačnije
— ne samo na velike ciljeve, nego i na progra-
matski ciljno vezana posmatranja „umetnosti“,
odnosno delatnosti iz kojih su potekli proizvodi
koji su naknadno ocenjeni kao „umetnost“. Sa-
ma ova činjenica — ograničeno istorijsko važe-
nje modernog pojma umetnosti — predstavlja
veoma ozbiljan prigovor protiv njegove upo-
trebe kao univerzalne kategorije. Jedna znatna
količina „umetničkih“ dela (čiji su tradirani
zahtevi i viši kvalitet izvedbe saodredili vred-
novanje za „umetnost“ uopšte), time otpada za
potvrđivanje teze o autonomiji.

U neophodnom istorijskom diferenciranju u pot-
punosti se može konstatovati da je za „umet-
nički“ — isto kao i za „naučni“ — rad postojala
jedna parcijalna autonomija. Ona je ipak u

⁵⁶⁾ N. Goodman, 1973, str. 265.

⁵⁷⁾ W. Weidlé, 1962, str. 249—273.

kontekstu specifičnog teorijskog i tehnološkog standarda.

Srednjeevokovni pojam umetnički lepog smerao je na sudelovanje u najvišim formama, u bogu⁵⁸⁾, i uz takvu nameru podlegao je promeni teoloških i saznanjno-teorijskih pogleda. Srednjeevokovno „umetnički lepo“ konvergira sa „umetnički lepim“ moderne estetike u težnji za „istinom“. Pod tim se u srednjem veku, ipak, podrazumevala najjasnija moguća veza sa tadašnjim „znanjem“, (pri čemu su vera i znanje bili sistematski povezani). Funkcije srednjeevokovnih likovnih dela bile su u neposrednoj povezanosti sa stvarnošću i posredovanjem spase-nja. Njihova socijalna relevancija može se na-slutiti ako se razjasni da su istraživanje, pred-stavljanje i primenjivanje spasenja funkcional-no obavljali otprilike ono što danas medicina, ustanove osiguranja, naučno istraživanje i kul-turne delatnosti svih vrsta (od opere do tele-vizije), ostvaruju zajedno. „Naučna“ i repre-zentativno-legitimatorska funkcija arhitekton-skog, figuralnog i likovnog oblikovanja u ranom novom veku imala je apstraktnije, ali ipak još uvek društveno delatne i odgovarajuće po-vezane zadatke.

Saznanjno-teorijska povezanost „tehničke“, „na-uke“ i „umetnosti“, postaje jasna u jednoj for-mulaciji Hermana Bauera: „U renesansi nije bilo 'tehničke' koja nije bila 'ars'. U područja 'artes mechanicae' prodirala je 'inventio', umet-ničko pronalaženje koje je moglo stvarati apa-rate kao i 'umetnička dela'. Ovde treba pome-nuti Leonarda, ... jer kod njega postaje očevidna polazna tačka tehničke u 'umetnosti', i obrnuto, 'umetnosti' u tehnici. Njegovo posma-tranje prirode, prema kome je stvarao slike, vodilo ga je i do pronalaženja aparata za po-dražavanje prirode.“⁵⁹⁾ Albertijeve *Tri knjige o slikarstvu*, iz 1436, sadržavale su kao glavne priloge učenje o proporciji i raspravu o osnov-nim pojmovima perspektivističke konstrukcije, koji su bili temeljni za ovu naučnu raspru.⁶⁰⁾ Polazeći od analize takvih izvornih spisa,⁶¹⁾ na primer, postaju objašnjivi fenomeni istorijske uloge umetnosti, kao što, obrnuto, njeno sazna-nje dopunjuje informacije teksta: u našim da-našnjim pojmovima enormno mnoštvo uloga kod takozvanih „univerzalnih genija“, koji su

⁵⁸⁾ R. Assunto, 1963, str. 16. i dalje.

⁵⁹⁾ H. Bauer, 1976, str. 20.

⁶⁰⁾ U ovom kontekstu interesantno je upućivanje sivo-belih (grisaille) fresaka Case Pellizzari, u Castelfrancu, na Giorgione, koji u jednom programu umetnosti i nauke (des artes liberales) pokazuju i „umetnost slikanja“, u formi jednog ateljea, gde se pored sikerskih instrumenata mogu videti knjige, konstrukcije propor-cija i merne naprave.

⁶¹⁾ J. J. von Schlosser, Wien 1924.

bili arhitekta, inženjeri, alhemičari, slikari i teoretičari, ovdje se pokazuje kao povezivanje kasnije heteronomnih delatnosti. Kao simbolična forma društveno-političke reprezentacije, i kao medij jednog bogatog sveta ideja, različite forme predstavljanja preuzete su od strane buržoaskog društva.

U ovom peuzimanju, funkcionalne veze su prekinute, a namesto zamagljene kognitivne funkcije, razvijen je jedan način iskustva koji ostaje u okvirima čulnog poretka doživljaja. Istraživanje antike i umetnosti, učenje o opažanju i estetika, „naučno“ su osigurali ovaj antropološki program, kada su dokumentacija i pedagoško posredovanje dopale institucijama anonimne recepcije.

Rezime

Dosada razvijena metodska kritika i početna sekundarna analiza donele su argumente za to da jedna „istorija umetnosti“ predstavlja legitimno postavljanje pitanja samo za period od poslednjih dve stotine godina (a i to samo za neke rodove i grupe kvaliteta, na primer ne za „narodnu umetnost“ i ne za široka područja „umetničkog zanatstva“). Kategorija „umetnosti“ nije odgovarajuća za obimna ranija nasleđa likovno-umetničkog oblikovaja, na koje se upravo poziva legitimacija novog roda „umetnosti“. Za te istorijsko-sociološke fenomene ona bi bila primerena ni više ni manje nego što je to pojam demokratije za rasvetljavanje borbe oko investiture ili borbi za vlast plemićkih partija u apsolutizmu.

Koliko je klasifikacija „umetnosti“ nedovoljna za razvojno-istorijsko izlaganje, toliko proces i preobražaj *ocenjivanja* nečega kao „umetnosti“ predstavljaju već jedan interesantan isečak globalnog viđenja promene simbola, viđenja ka kome treba težiti. Sem toga, treba pitati o mogućnostima pregrupisavanja i dopunjavanja u celini tako osobito i zgusnuto održanog istorijskog materijala dosadašnje istorije „umetnosti“. Ipak, ova — zaista nekonzekventno obrađena — kategorija odnosila se na jedan izbor, u koji su uključene tako istaknute zajedničke tvorevine kao što su piramide, antički hramovi, katedrale. Ne na poslednjem mestu, u prihvatanju činjenice da je „umetnost“ bila formula za održanje istorijskih simboličkih dela u poslednjih dve stotine godina, ovi i drugi kriterijumi izbora moći će se suprotstaviti iz predstave o prvobitnom stanju predmeta koji su svojevremeno proizvedeni za identične svrhe. Kroz refleksiju istorije konstitucije „umetnosti“, moći će se ponovo naći put za rekonstrukciju *istorije likovne simbolike*. Ovu „istoriju“ ne treba shvatiti kao nepovezanu reprodukciju pojed-

načnih posmatranja, nego kao obuhvatanje tipičnih promena jedne društvene delatne međuzavisnosti, njenih institucija, uloga, normi i maksima, kao i njene (izrazno-)tehničke sistematizacije. Izraženo u naučnom programu, to glasi: istorija recepcije, istorija funkcije slike, institucija proizvodnje i recepcije slikovnog predstavljanja istorija uloga, istorija tipova predstavljanja i analiza različitih strukturnih formi simboličkog posredovanja.

Odlučujuće u pojedinačnim istorijama, koje treba rekonstruisati, simbolike slika ili muzike, ili „nauke“, biće to što one mogu biti ostvarene samo u okvirima jedne sveobuhvatne rekonstrukcije. Slikovna simbolika dobija svoje specifične relevancije od svoje pozicije u okviru celokupnog kognitivnog sklopa; kognicija se prema društvenoj strukturi odvija u različitim stupnjevima institucionalizacije i sistematizacije; određene forme znanja, pod određenim uslovima, postaju stvarnosno-determinantne: s tim smo u središtu sociološke teorijske konstrukcije.

U primeravanju postavljanja pitanja istorijskim datama i njihovom procenjivanju, ubuduće će biti posebno angažovana dva teorijska područja: *metodologija funkcionalne interpretacije*, zasnovana na teoriji delovanja, teoriji sistema i sociologiji znanja (pri čemu se opšte teorije društvenih procesa i objektiviranja moraju istorijski diferencirati specifičnim datama) i *evolucionarna teorija*, koja se podjednako može odnositi na razvitak formi interakcije i društvenih sklopova.⁶²

Za nastajanje teorije istorijske evolucije, u slikovnosimboličkom nasleđu nalazi se jedan osobito zgusnut, u nekim sekvencama neuporedivo detaljisan, činjenički materijal, koji je — uz uzimanje u obzir radikalno neistorijskog izbora — ipak potpuniji nego ijedno drugo istorijsko nasleđe. Simbolski konstrukti su presudni izvori za pronicanje istorijskih smislenih svetova. Njihova tumačenja se ne mogu razdvajati od rekonstrukcije pomoću preostalih istorijskih data, ipak specifična smislena povezivanja postaju pristupačna — i to upravo u onome što se u odnosu na izraz pokazuje kao posebno pristupačno, iz celokupnog nasleđa velikim selekcioniranim materijala, koji se danas, nasuprot pukoj običajnosti i konvenciji, izdvaja pod etiketom „umetnost“. Ako se za osnovu naknadnog razumevanja uzmu norme objektivacije i ako se, polazeći od nadistorijske izrazne moći koja se ističe, povratno zaključuje o naročito konsekventnoj sistematizaciji simbolskih tvorevina (npr. u posmatranju svetlosti

⁶²) Upor. za to K. H. Tjaden, 1969; J. Habermas, 1976; H. Holzer 1978.

kod Vermera), onda se u osobito racionalizovanoj simboličkoj tvorevini može uočiti jedna mreža adekvacija. Strukturno razjašnjenje slikovne simbolike koje se uzdiže iz difuznog iracionaliteta istorijskih važenja može se porediti na mnogim primerima i stoga bolje preispitati i u pogledu značenja. Ono daje merilo za promenu simbola u celini. Dopunjujućim analizama semantičkog konteksta i uvođenjem daljih data mogu se izvući zaključci o daljim poljima kognitivne i opšte društvene promene. Slikovno-simbolički poredak je racionalni poredak, čija logika izgleda principijelno razrešiva.

U horizontu mogućih razjašnjenja pokrenutih pitanja na svetlost izlaze novi nerazjašnjeni problemi: da bi se potvrdila ovde skicirana funkciona i razvojna tumačenja, trebaće posebno diferencirano istražiti prelaženje predstavljajuće prakse iz jedne u drugu tradiciju. S jedne strane, postojalo je dosta kulturnih tokova koji su mogli da stvore malu ili nikakvu slikovnu simboliku, bilo je preokreta i preloma i u tradiciji takozvanih visokih kultura, diferencirane zanatske i manufakturne tradicije okončavale su se otpadanjem narudžbinske osnove. S druge strane, uprkos potpunom obezvređenju zadataka predstavljanja (poredak nadsveta), katkad se pokazuju nova i proširena obrazovanja sistema slikovne simbolike. Ovaj fenomen, a i činjenica porasta „umetničkog“ prestiža, uz istovremeni gubitak funkcije njegovih tvorevina (i uz sužavanje uloge i snagnje ugrožavanje njegove egzistencije: internacionalni „genije“, umesto nekoliko stotina lokalnih „majstora“), ukazuje na slaganje obrazovanja sistema i, naposljetku, na prožimanje u širokom domenu najrazličitijih potreba za simbolizacijom. Iza toga ostaju nerešena pitanja o „osnovnim potrebama“ u pravcu takozvanih „celovitih“ iskustava ili njihove iluzije u obrazovanju analognih (kompleksnih) opažajnih sistema reprezentacije nasuprot digitalno (kauzalnoanalitički, pojmovno) sistematizovanim stvarnostima.⁴³⁾

Ovde iznesena razmatranja trebalo je da raščiste sumnje protiv kooperacije sociologije i istorije. Za današnju istraživačku praksu, a i za teoriju, te dve discipline, još uvek je primetno jasno razgraničavanje. Preuzimanja socioloških premisa za istorijska istraživanja mogu to da čine samo sa segmentima, a nikada sa konsekventnim utemeljavanjem u strukturnoj ili evolucionoj teoriji. I obrnuto, sociolog koji smjera na više od sopstvene savremenosti ograničava se na preuzimanje rezultata koji se —

⁴³⁾ Ovde samo naznačene pozadine problema, kao i razmišljanja o budućim ciljevima istraživanja, detaljno su razvijeni u habilitacionom radu autora *Promena simboličke slike. Jedno sociološko tumačenje 'umetnosti'*, koji se trenutno priprema za štampu.

a to je isto tako problematično — u svom iz-
 boru i značenju ne mogu odvajati od teorijske
 pozadine koja pripada svakom istorijskom po-
 stavljanju pitanja. Ovoj situaciji odgovara kada
 Fridrih Tenbruck, pod značajnim naslovom „So-
 ciologija pred istorijom”, utvrđuje: „To da je
 istorija sociološki nesamerljiva, znači da se o-
 na ne može objasniti posredstvom socijalnih
 zakonomernosti. Ne postoji logika koja bi iz,
 za istoriju karakteristične, smeše agregatnih i
 neagregatnih datosti, istoriju mogla objasniti
 zakonomerno... Nikakvo povećavanje nomološkog
 znanja ne može ništa promeniti u toj situ-
 aciji, tako da saznanje istorijske stvarnosti na
 kraju uvek ostaje zadatak moći suđenja, kod
 koje se raznolikost heterogenog nomološkog
 znanja mora dovoditi u sklad.”⁶⁴⁾

Heteronomne date ne mogu se — a upravo to
 je metodološka problematika istraživanja isto-
 rije — meriti subjektivnim umom, nego samo
 naučnim interesom utoliko, ukoliko je njihovo
 ostvarenje razjašnjeno, a njihova iskazna moć
 data za jedan aksiomatski središnji, u sebi ne-
 protivrečan, teorijski sklop. Nema nikakvog raz-
 loga za postavku o dvojakom tipu razumevanja
 (ovaj je na drugom mestu nazvan kao „istina”
 contra „metoda”),⁶⁵⁾ nego se razumevanje de-
 lanja, kulturnog tumačenja i društvenog pore-
 tka zbiva na istorijskom predmetu na isti način
 — samo uz teškoću racionalne rekonstrukcije
 — kao i u odnosu na savremenost. Kada Frid-
 rih Tenbruck ograničava nadležnost sociologije
 za istoriju sa argumentom da se „sociološke
 međuzavisnosti, pravilnosti i zakonitosti odnose
 uvek samo na izvesne momente stvarnosti —
 pre svega na njihove agregativne forme”, onda
 to nije prigovor protiv sociološke metodologije,
 nego je samo upućivanje na otežavanje inter-
 pretacije nepotpunim stanjem data: „Upravo
 je istorija tip zbivanja koji neagregativnim sna-
 gama dopušta da postanu socijalno značajne.
 Suštinske snage istorije i socijalne promene
 propadaju kroz praznine socioloških konce-
 pata.”⁶⁶⁾

Ali, ova bez sumnje opravdana kritika utoliko
 više važi za savremenost, iz čijih se trenutno
 prisutnih jezičkih pojmova, poredaka znanja,
 institucija i uloga, preuzimaju *elementi tuma-
 čenja za socijalno*, i koji se shvataju kao *delovi
 jednog smislenog sklopa* ove ili one vrste. A ko
 nam kaže da se naše, ili bilo koje drugo, druš-
 tvo već tim može primereno tumačiti? Ko nam
 kaže da su — samo zato što doživljavamo iz-
 vesnu meru središnjosti — ove površinske struk-

⁶⁴⁾ F. Tenbruck, 1972, upor. i W. Bühl, 1975, i J. Ha-
 bermas, 1976, str. 200. i dalje.

⁶⁵⁾ H. G. Gadamer, 1960.

⁶⁶⁾ F. Tenbruck, 1972.

ture, koje se javljaju iz naše svesti o problemu, već i manifestne strukture jednog „sistema“ — a ne dalekosežno defunkcionalizovani derivati istorijski davno minulih utvrđivanja funkcija i mnogostrukih — manifestnih kao i latentnih — promena funkcija? Ko nam kaže da pojedinačne uloge i institucije, norme delovanja i mišljenja, imaju funkciju koja se legitimatorski iznosi — a da odavno ne služe jačeno nečemu drugom, ili pak više ničemu? Ovo je problem tipiziranja koji se uvek iznova postavlja, ako celokupno istraživanje o socijalnoj strukturi — od sociologije organizacije do političke sociologije — ne treba da ostane vezano za najprimarnija postvarivanja.

Dakle: ljudsko podruštvljavanje i promena znanja i mišljenja imaju istoriju. U ovoj istoriji ne mogu se razlikovati simboli i poreci simbola, kojima određeni materijalni i motivski rodovi odgovaraju kao mediji socijalnih institucija. Može se pisati jedna istorija oltarskih naslona, ili slika koje se drže u stanovima, ali ne i istorija „umetnosti“.

(Preveo s nemačkog PAVLUŠKO IMŠIROVIĆ)

LITERATURA:

Theodor W. Adorno i Max Horkheimer, *Kunst- und Musiksoziologie u: Soziologische Exkurse*, Frankfurt 1956.

Theodor W. Adorno, *Thesen zur Kunstsoziologie u: Kölner Zeitschrift für Soziologie und Sozialpsychologie*, tom. 19, 1967.

Theodor W. Adorno, *Ästhetische Theorie*, Frankfurt 1970.

Rosario Assunto, *Die Theorie des Schönen im Mittelalter*, Köln 1963.

Leo Balet i E. Gerhard, *Die Verbürgerlichung der deutschen Kunst, Literatur und Musik im 18. Jahrhundert*, Strassburg und Leiden 1936.

Hermann Bauer, *Kunsthistorik*, München 1976.

Pierre Bourdieu, *Zur Soziologie der symbolischen Formen*, Frankfurt, 1974.

Walter Bühl, *Funktion und Struktur*, München 1975.

Ernst Cassirer, *Philosophie der symbolischen Formen*, tom III: *Phänomenologie der Erkenntnis* (Fenomenologija saznanja) Berlin 1929.

John Dewey, *Art as Experience*, New York 1958.

Werner Diederich (izd.), *Theorie der Wissenschaftsgeschichte*, Frankfurt 1974.

Wilhelm Dilthey, *Dichterische Einbildungskraft und Wahnsinn* (Govori 1886). u: *Ges. Schriften VI*.

Wilhelm Dilthey, *Ideen über eine beschreibende und zergliedernde Psychologie*, (1894), u: *Gesammelte Schriften*, Stuttgart—Göttingen 1957.

Wilhelm Dilthey, *Der Aufbau der geschichtlichen Welt in den Geisteswissenschaften*, novo izdanje Frankfurt 1970.

Lorenz Dittmann, *Stil, Symbol, Struktur*. Studien zu Kategorien der Kunstgeschichte, München 1967.

Hans-Peter Dreitzel (izd.), *Sozialer Wandel*, Neuwied—Berlin 1967.

Karl-Georg Faber, *Theorie der Geschichtswissenschaft*, München 1967.

Michel Foucault, *Die Ordnung der Dinge*, Frankfurt 1964.

Hans-Georg Gadamer, *Wahrheit und Methode*, Tübingen 1960.

Alan H. Gardiner, *The Theory of Speech and Language*, Oxford 1951.

Ernst Gombrich, *Kunst und Illusion*. Psychologie der bildlichen Darstellung, Köln 1967.
Nelson Goodman, *Sprachen der Kunst*, Frankfurt 1973.

Claus Grimm, *Alte Bilderrahmen*, München 1968.

Jürgen Habermas, *Zur Rekonstruktion des Historischen Materialismus*, Frankfurt 1976.

Jürgen Habermas, *Zur Logik der Sozialwissenschaften*, Frankfurt 1971.

Warren O. Hagstrom, *The Scientific Community*, New York 1965.

Georg G. Iggers, *Neue Geschichtswissenschaft*, München 1978.

Hans Robert Jauss, *Literaturgeschichte als Provokation*, Frankfurt 1970.

Immanuel Kant, *Kritik der Urteilskraft*, Berlin 1970.

Athanasius Kircher, *Ars magna lucis et umbræ*, Rom 1646.

Thomas S. Kuhn, *Die Struktur wissenschaftlicher Revolutionen*, Frankfurt 1973.

Udo Kultermann, *Geschichte der Kunstgeschichte. Der Weg einer Wissenschaft*, Wien i Düsseldorf 1966.

Susanne K. Langer, *Feeling and Form*, London 1959.

Folke Leander, Über einige offene Fragen, die aus der Philosophie der symbolischen Formen entspringen: Cassirer — Croce — Lit, *Ernst Cassirer*, P. A. Schilp, Stuttgart i Berlin 1966.

Ludvig Leiss, *Kunst im Konflikt*, Berlin i New York 1971.

Thomas Luckmann i Alphons Silbermann, Sprache Künste, u: *Handbuch der empirischen Sozialforschung* tom 13, René König, Stuttgart 1979.

Maurice Mandelbaum, Societal facts, u: *Theories of History*, P. Gardiner New York/London 1959.

Karl Mannheim, *Wissenssoziologie*, Kurt H. Wolff, Neuwied/Berlin 1964.

Georg Herbert Mead, *Geist, Identität und Gesellschaft*, Frankfurt 1973.

Wilhelm Oelmüller, Hegels Satz vom Ende der Kunst und das Problem der Philosophie der Kunst nach Hegel, u: *Philosophische Jahrbuch* (73) 1965.

Otto Pächt, *Methodisches zur kunsthistorische Praxis*, München 1977.

Erwin Panofsky, Zum Problem der Beschreibung und Inhaltsdeutung von Werken der bildenden Kunst, (1932), u: *Aufsätze zu Grundfragen der Kunstwissenschaft*, H. Oberer i E. Verheyen, Berlin 1974.

Erwin Panofsky, *Idea. Ein Beitrag zur Begriffsgeschichte der älteren Kunsttheorie*, Berlin 1960.

J. R. Partington i Douglas McKie, Historical Studies on the Phlogiston Theory, u: *Annals of Science* II (1937), str. 361—404, III (1938), str. 1—58 i str. 337—371.

Friedrich Piel, *Fragen und Aufgaben der Kunstwissenschaft*, prestampen rukopis, München 1972.

- Helmut Plessner, Über gesellschaftlichen Bedingungen der modernen Malerei, u: *Diesseits der Utopie*, Düsseldorf/Köln 1966.
- Manfred Riedel, *Einleitung zu W. Dilthey*, 1970.
- Alois Riegl, *Spätromische Kunstindustrie*, Wien 1901 (Novo izdanje 1927).
- Jürgen Scharfschwerdt, *Grundprobleme der Literatursoziologie*, Stuttgart/Berlin 1977.
- Julius v. Schlosser, *Die Kunstliteratur. Ein Handbuch zur Quellenkunde der neuen Kunstgeschichte*, Wien 1924.
- Alfred Schütz, *Der Sinnhafte Aufbau der sozialen Welt*, Frankfurt 1974.
- Norbert Scheider, Zur Deutung von Memlings sieben Freuden Mariens, u: *Münchner Jahrbuch* 1973, str. 21.
- Winfried Schultze, *Soziologie und Geschichtswissenschaft*, München 1974.
- Hans Seldmayr, Zu einer strengen Kunstwissenschaft, (1931), u: *Kunst und Wahrheit*, Hamburg 1958.
- Charles Seymour, Jr., Dark Chamber and Light-Filled Room: Vermeer and the Camera Obscura, u: *The Art Bulletin* 1964, Nr. 3.
- Alphons Silbermann, *Empirische Kunstsoziologie*, Stuttgart 1973.
- Alphons Silbermann, Künste, u: *Luckmann und Silbermann* 1979.
- Hubert v. Sonnenburg, Maltechnische Gesichtspunkte zur Rembrandt-forschung, u: *Maltechnik/Restauro* I, 1976.
- Pitirim A. Sorokin, *Kulturkrise und Gesellschaftsphilosophie*, Stuttgart/Wien 1953.
- Friedrich Tenbruck, Die Soziologie vor der Geschichte (sociologija pred istorijom), u: *Soziologie und Sozialgeschichte*, Köln—Opladen 1972.
- Hans Peter Thurn, *Soziologie der Kunst*, Stuttgart/Berlin 1973.
- E. M. W. Tillyard, *The Elizabethan World Picture*, London 1943.
- Karl Hermann Tjaden, *Soziales System und sozialer Wandel*, Stuttgart 1960, (1972).
-

Bernd Jürgen Warneken, Zur Kritik positivistischer Literatursoziologie, u: *Literaturwissenschaft und Sozialwissenschaften*, Stuttgart 1971.

O. K. Weckeister, *Ende der Ästhetik*, Frankfurt 1971.

Wladimir Weidlé, Vom Sinn der Mimesis, u: *Eranos Jahrbuch*, Zürich 1962.

Wolfgang Zapf, *Theorien der sozialen Wandels*, Köln 1969.

