

---

REMOND MULEN

---

# UMETNOST I EKONOMIKA U SAVREMENIM DRUŠTVIMA\*

---

Sa stanovišta fenomenološke analize postoji suštinska razlika između dva sveta vrednosti za koje se smatra da su nespojivi: između sveta ekonomike i sveta umetnosti, sveta učinka i sveta čistog, nekoristoljubivog, umetničkog čina: sveta koji ima svoju cenu i onog koji tu »cenu nema«.

Ovu fenomenološku razliku uvek ističu oni akteri koji posreduju na umetničkom polju: iako u privatnom razgovoru rado govore o novcu vezanom za umetnost, oni su pometeni i skandalizovani ako se pomene sociološki pojekt čiji su ciljevi proučavanje umetničkog dela kao ekonomskog dobra i analiza odnosa između estetskih i novčanih vrednosti, odnosa koji su uvek postojali u društvenoj stvarnosti.

U svim vremenima i u svim društvima kulturna dobra su bila nosioci vrednosti čiji je stepen priznavala ona grupa koja je određivala vrednosti za čitavo društvo; ono što je ta grupa smatrala najvišim kvalitetom, nalazilo se na najvišem nivou ekonomske valorizacije.

Odnos između umetnosti i ekonomike ili — recimo to jednostavnije — između umetnosti i novca, menja se u zavisnosti od tipa društva. Van naših mogućnosti je, bez sumnje, a tek se delimično odnosi na našu temu, da ovde prika-

\*) Remond Mulen (Raymonde Moulin) doktor socioloških nauka, profesor univerziteta, rukovodilac istraživanja u francuskom Nacionalnom centru za naučna istraživanja, Pariz.

Prilog pisan specijalno za časopis „Kultura“.

---

žemo istoriju odnosa između umetnosti, ekonomike i društva u raznim tipovima društava, zvanim arhaisko, tradicionalno, industrijsko-kapitalističko i industrijsko-socijalističko. Da bi se to učinilo, trebalo bi definisati šta je umetnost a šta ekonomika u svakom od tih društava, posmatranih kao istorijske individualnosti. Naime, za sociologa ne postoji transcendentalna definicija umetnosti: ovaj metodski postulat prepušta slobodu odluke filozofiji. Ovim hoćemo da kažemo da umetnost sama po sebi, Lepota sama po sebi, pripada — kao predmet razmatranja — filozofima i da sociologa umetnosti ne zanima jedna ovakva transistorijska kategorija koja se ova-ploćuje na različite načine — zavisno od konkretnih društava — već ga zanimaju relativne i promenljive istorijske definicije. Sociološki stav je relativistički.

Podsetimo se ovde na ono što se desilo u Francuskoj od srednjeg veka pa do danas, i to jedino s ciljem da ukažemo na to da se uticaj komercijalizacije umetnosti na uslove života i rada umetnika menjao zavisno od sistema organizacije umetničkog života, od institucionalnog sistema koji obezbeđuje obrazovanje umetnika, širenje umetnosti, priznavanje umetničkih dela.

Izražavajući to shematski, rekli bismo da se u Francuskoj, od srednjeg veka pa do današnjih dana, izdvajaju tri tipa organizacije: Esnaf, Akademija i tržišni sistem, s tim što mecenatski odnosi mogu da postoje uz svaki od ovih sistema. Organizovanje, 1391. godine, esnafa slikara i vajara, odnosno Zajednice, koja, u Parizu, ima isključivo pravo bavljenja umetnošću, sankcioniše postojeću situaciju u kojoj se ne pravi razlika između umetnika i zanatlije. Zanatlije i slikari se okupljaju u cilju odbrane svojih interesa i postižu uspostavljanje svog monopola. Esnaf ima svoje sudijske i svoja pravila koja obuhvataju: ugovor o učenju zanata, staž pomoćnika, i izradu remek-dela, na osnovu koga se pomoćnik proglašava majstorom. Svaki slikar trguje sopstvenim delima, jer pravo na otvaranje radnje zakonski pripada članovima esnafa. Ova esnafska organizacija, koja institucionalizuje činjenično stanje, već predstavlja začetak dekadencije i neće dugo odolevati novoj koncepciji o tome šta je umetnik, proistekloj iz ideja humanizma.

Krajem srednjeg veka i tokom renesanse nastaje odvajanje umetnosti, s jedne strane, od zanatstva i trgovine, s druge strane. »Obrazovani čovek s kraja srednjeg veka definitivno se opredelio hoće li pripadati radnom svetu ili se pridružiti povlašćenim grupama.«<sup>1)</sup> Isto to su učinili

---

<sup>1)</sup> Jacques Le Goff: *Les Intellectuels au Moyen Age* (Intelektualci u srednjem veku), izd. Du Seuil, Pariz, 1957, str. 139.

i slikari, vajari, arhitekta. U njihovom slučaju, ovo opredeljenje je prolazilo kroz revidiranje definicije njihovog rada: da bi taj rad bio specifičan, i da bi se umetnik opravdano razlikovao od zanatlije, naglasak više ne treba da bude na manuelnom radu, već na intelektualnoj delatnosti. Već krajem XV veka, i to najpre u Italiji, slikari, vajari i arhitekta su vodili borbu da njihova zanimanja budu priznata kao sastavni deo slobodnih umetnosti, koje se razlikuju od ručnih zanata. Novi društveni status kome su umetnici težili imao je svoj uzor: književnici, da bi se uzdigli na hijerarhijskim lestvicama zanimanja, znali su da izvanredno lepo iskoriste to što su poezija i retorika bile uvršćene u slobodne umetnosti. Da bi zadobili takav isti status, umetnici su morali da dokažu da njihova delatnost u suštini nije manuelna, a to dokazivanje nije išlo glatko. Ekvikola izjavljuje: »... ma kako bili dostojni hvale, slikarstvo, modelarstvo i vajarstvo ipak moraju da se smatraju mnogo nižim od poezije sa stanovišta dostojanstva i ugleda. Slikarstvo je rad, trud u kome mnogo više učestvuje telo nego duh, a njime se najčešće bave neuki.«<sup>3)</sup> Ekvikola ovo piše posle Da Vinčijeve smrti; ali izgleda da on samo ponavlja neki argument na koji je umetnik već odgovorio: »Ako ga nazivate mehaničkim zato što je ono (slikarstvo)<sup>4)</sup> u prvom redu manuelno i zato što ruka proizvodi ono što mašta stvara, i vi pisci takođe zapisujete manuelnim radom — perom, ono što vaš duh zamišlja.«<sup>4)</sup> U raspravama na višem nivou i u svojim teorijskim spisima umetnici ističu da je njihov rad uslovljen sticanjem raznih oblika znanja, a naročito poznavanjem matematike. »Sve ove polemike dovele su do jednog ishoda: slikar, vajar i arhitekta bili su priznati kao obrazovani ljudi i članovi humanističkog društva. Slikarstvo i vajarstvo su prihvaćeni kao slobodne umetnosti: one su od tada bile usko povezane i smatrane delatnostima koje se u osnovi razlikuju od ručnih zanata. Tako se rodila misao o Lepim umetnostima (»Beaux Arts«), mada su tek sredinom XVI stoleća nazvane jednim jedinstvenim imenom *Arti di designo*.<sup>5)</sup> U isto vreme, kritičari su došli na ideju da je umetničko delo nešto što se razlikuje od predmeta koji je određen svojom praktičnom vrednošću, nešto što je opravdano sopstvenom lepotom, što predstavlja luksuzni proizvod.«<sup>6)</sup> Borba koju su vodili

<sup>3)</sup> Tekst naveden prema: Anthony Blunt, *Théorie des arts en Italie de 1450 à 1600. (Teorija umetnosti u Italiji od 1450. do 1600)*, izd. Gallimard, kol. „Idées“, Pariz, 1966, str. 94—95.

<sup>4)</sup> Prim. prev.

<sup>4)</sup> A. Blunt, *navedeno delo*, str. 95.

<sup>5)</sup> Umetnosti oblikovanja, — prim. prev.

<sup>6)</sup> A. Blunt, *navedeno delo*, str. 99.

umetnici da bi kao takvi bili priznati, vodi se, takođe, i na jednom drugom nivou, na nivou institucija. Esnafskoj organizaciji — koja je sankcionisala činjenično stanje po kome je umetnik poistovećivan sa zanatlijom — oni suprotstavljaju, najpre akademije književnika, koje nisu oni stvorili, ali kojima uspevaju da se pridruže i koje privremeno koriste umesto svojih institucija. Najzad, u drugoj polovini XVI veka, javljaju se prave umetničke akademije, od kojih je prva bila *Accademia del disegno*, koju je osnovao Vazari u Firenci 1562. godine. U Francuskoj je trebalo sačekati Veliki vek<sup>7)</sup> i podršku jedne centralističke monarhije da bi monopol esnafa slikara i vajara bio ukinut. Dekretom od 1648. godine osnovana je Kraljevska akademija slikarstva i vajarstva, a 1671. Kraljevska akademija arhitekture. Prvi statuti Akademije potvrđuju postojanje pojma slobodne umetnosti, za razliku od trgovine, za koju je karakteristično držanje radnje. Predloženo umetničko obrazovanje ne svodi se na učvršćivanje i prenošenje tradicionalno usvojenih tehnika rada — kao što je to činila Zajednica, već sebi postavlja kao cilj spajanje teorije sa praksom.

Pod zaštitom velikaša bliskih humanistima, sa kojima su bili u dodiru u kneževskim dvorcima i u akademijama, a obogaćeni novim znanjima, umetnici italijanske renesanse izgradili su jedan novi društveni tip, tip umetnika. „U doba Lorenca počela je da se potvrđuje intelektualna sigurnost majstora-umetnika, a istovremeno i briga za njihov društveni ugled. Oni teže da se predstave — po istom osnovu kao i pesnici ili humanisti — kao kategorija povlašćenih ljudi koji imaju sopstvena prava i dužnosti“<sup>8)</sup> Umetnik više nije zanatlija, već stvaralac, neka vrsta *alter deus-a*, za koga ne važe uobičajene norme: harizmatična predstava o umetniku spaja se sa aristokratskim pojmom o umetničkom delu, koje se ničim ne može zameniti i koje se ni na šta drugo ne može svesti. Tu su se začele moderne ideje o stvaraocu i predmetu stvaralaštva.

Akademija je izvršila snažan centralistički uticaj. Pošto joj je Prvi konzul dao još veću vlast, obrazovanje slikara bilo je u njenim rukama i samo je ona mogla da im obezbedi da budu priznati. Nastavom u umetničkim školama, koja se završavala Rimskom nagradom,<sup>9)</sup> ona je svemoćno upravljala. Iz nje je poticao žiri koji je odlučivao o prihvatanju radova i o nagradama pri-

<sup>7)</sup> XVII vek, — prim. prev.

<sup>8)</sup> André Chastel: *Art et humanisme à Florence au temps de Laurent le Magnifique*, Etudes sur la Renaissance et l'humanisme platonicien (*Umetnost i humanizam u Firenci u doba Lorenca Velikanstvenog*, Studije o renesansi i platonskom humanizmu); izd. PUF, Pariz, 1959, str. 288.

<sup>9)</sup> Stipendija za studije u Rimu, — prim. prev.

likom održavanja izložbi Salona. Slikar nije imao drugog načina da se potvrdi, sem da se podvrgne čitavom nizu provera nad kojima je Akademija sprovodila svoju jurisdikciju. Koristeći pokroviteljstvo svih vladâ u XIX veku, i učestvujući u državnim umetničkim komisijama, Akademija je, najzad, vršila i nadzor nad porudžbinama i otkupima za državu. Ali, u godinama oko 1860, suočen sa demografskim porastom i povećanjem broja slikara, akademijski sistem više nije bio u stanju ni da obuhvati sve brojnije generacije umetnika niti da za njih osigura sredstva za život.

Pošto su prvobitni statuti Akademije zabranjivali njenim članovima da se bave trgovinom, to jest da drže radnju, funkcija, koja je pripala trgovcima slika kao posrednicima između umetnika i kupca, postala je značajnija. Društveni i politički poremećaji, usled kojih su u XVIII veku bogatstva brzo prelazila iz ruke u ruku, a, sem toga, sve veće interesovanje publike i kupaca, imali su iste posledice, jer su izazvali snažnu transakciju umetničkim delima. Umesto privatnih posrednika, kolekcionara, javili su se mali i veliki trgovci, koji nisu prodavali samo stara umetnička dela, već i slike svojih savremenika. Prema legendi, Da Vinči je umro na rukama francuskog kralja; zanimljivo je istaći istorijsku činjenicu da je Vato izdahnuo na rukama trgovca Žersena (Gersaint).

Shvatanje da je umetnost intelektualna aktivnost, koje je dovelo do osnivanja Akademije, izazvalo je, u XVIII veku, rađanje umetničke kritike. Štampana kritika o Salonu pojavila se prvi put 1738. godine u „Merkuru”, a zahvaljujući razvoju štampe, umetnička kritika je, u XIX veku, dobila još veći značaj.

Grčevito zaokupljena samo očuvanjem ugleda i odbranom tradicije, prezirući sve ono što nije odgovaralo kanonima velikog slikarstva, Akademija je — mada je uspela da zadrži monopol u oblasti obrazovanja i priznavanja slikara — dopustila da se van nje razvije trgovačka mreža, kojom su vladali trgovci, i jedno sredstvo informacija — umetnička kritika. Suprotnim umetničkim ideologijama, koje su, tokom XIX veka, nastajale jedna za drugom, pokušajima slikara da se od nje odvoje, kao i njihovom sve većem broju, Akademija je suprotstavila svoju čvrstu strukturu. U trenutku kad se na sceni pojavljuju impresionisti, zategnutost, koja postoji još od početka veka, pa čak i ranije, toliko je velika da se slikari, nemoćni da razbiju sistem iznutra, okreću ka mreži koja postoji van njega. Pošto je ukus većine bio na strani Akademije, jedna manjinska ali dinamična grupica trgovaca i kritičara preuzima na sebe opasan zadatak da obez-

bedi izmenu akademijskog sistema, postavljajući sebi za cilj da novim sredstvima upoznaje publiku sa umetničkim delima i da im izdejstvuje priznanje.

Došli smo do preistorije sadašnje epohe. Naime, ono što se desilo sedamdesetih godina, vrlo je značajno: u tom trenutku dogodila se značajna promena odnosa između umetnosti i ekonomike. To nikako ne znači da do tog doba nije bilo nikakve veze između umetnosti i novca. Ovaj odnos je uvek postojao: Fidijeva statua Atine, napravljena od zlata i slonovače, predstavljala je ratnu finansijsku rezervu Atinjana; Rubens se hvalio da je alhemičar, sposoban da svoja platna pretvori u vreće zlatnika. Slika sa štafelaja, koja se može lako unovčiti, uvek je služila kao прибежиште kapitalistima zabrinutim za budućnost novca ili je bila predmet spekulacija za smele spekulante. Slike, kao i dijamanti i retki predmeti, uvek su imale ulogu — ili kao investicija za slučaj neke nevolje ili kao trgovačka investicija. Novinu, međutim, predstavlja to što se u ciklusu ponude i potražnje sada ne nalazi gotovo delo, već delo koje tek treba da se stvori. Novost u odnosima između Pola Diran-Riela (Paul Durand-Ruel) i njegovih umetnika sastoji se u tome što trgovac daje slikaru neku vrstu plate: gotovo bi se moglo reći da trgovac ne kupuje delo, već radnu snagu umetnika. Neposredni i lični odnos između umetnika i ljubitelja umetnosti — koji se najčešće javljao kao naručilac, zamenjuje se neposrednim odnosom između umetnika i trgovca. Trgovac se pojavljuje već u prvoj fazi, u trenutku kad mu umetnik prepušta pravo na svoje delo, a ne tek u drugoj fazi, kad slika postaje svojina lica koje je izvršilo narudžbinu. Trgovci ranijih epoha imali su ulogu preprodavaca. Oni su odgovarali definiciji koju Velika enciklopedija daje za pojam sitan trgovac: „prođaje sve, a ništa ne proizvodi”. Trgovac novoga tipa, — a Pol Diran je bio prvi među njima, — je »preduzimač«, čija se funkcija može porediti sa funkcijom izdavača u oblasti književnosti. Naime, u ekstremnim slučajevima, kad postoji ugovor o isključivom pravu, trgovac slikama ima monopol nad prodajom umetnikovih dela. Može se reći da se od tada — marksistički rečeno — proces prometa pretvorio u proces proizvodnje. U svakom slučaju — govorili marksistički ili ne — svaki ekonomist može da potvrdi da odnos između umetnosti i novca nije isti kad je u pitanju ugovor o porudžbini, zaključen između slikara i onoga koji će privremeno biti konačni vlasnik dela, ili kad je reč o ugovoru potpisanom između trgovca-preduzimača i umetnika. »Milton, koji je napisao *Izgubljeni raj*, bio je neproizvodni radnik. Naprotiv, pisac koji kao najamnik radi za svoga izdavača proizvodni je radnik. Milton je pisao *Izgubljeni raj* iz istog razloga iz

kojeg svilena buba proizvodi svilu. To je bilo ispoljavanje njegove prirode. On je kasnije prodao svoj proizvod za 5 funti sterlinga. Ali, lajpciški pisac proleter, koji, pod upravom svog izdavača, proizvodi knjige (na primer, udžbenike političke ekonomije), proizvodni je radnik, jer je njegova proizvodnja od samog početka podređena kapitalu i obavlja se jedino radi njegovog oplodivanja. Pevačica, koja prodaje svoj glas za svoj račun, neproizvodni je radnik. Ali kad tu istu pevačicu angažuje neki posrednik, koji je nagoni da peva radi njegove zarade, proizvodni je radnik, jer proizvodi kapital.«<sup>10)</sup> Umetnici su još od samog početka osetili ovu novu formulu kao faktor razvlašćivanja i eksploatacije. Klod Mone, na primer, piše Polu Diran-Rielu 6. marta 1883. godine: »Zastrašen sam količinom mojih slika koje su u vašem vlasništvu«<sup>11)</sup> U jednom pismu sinu Lisjenu (13. oktobra 1898) Kamij Pissaro piše: »...Diran-Riel me već deset godina drži na istim cenama... Istina je da mi on uzima<sup>12)</sup> sve, ali, s druge strane, ja sam potpuno u njegovim rukama.«<sup>13)</sup> U odgovoru trgovca Leonsa Rozenberga Pikasou značajne su sledeće reči: »Praveći aluziju na odnose između umetnika i trgovaca, govorili ste o borbi klasa. Klasna borba postoji između loših radnika i loših poslodavaca, ali između ljudi visokog morala nikada neće biti borbe, već uvek sporazumevanja. Trgovac, kažete vi, to je neprijatelj. Da, za umetnike čija oholost i ambicije prevršuju meru. U svakom slučaju, to je neprijatelj koji je u prošlosti često spasavao zaborava i bede... mnoge u umetnike... a to su stvari — rekli ste mi vi sami — koje se nikad ne praštaju.«<sup>14)</sup>

Zadržali smo se na ovom ugovornom odnosu samo zato da bismo došli do ove Van Gogove rečenice, koju bi mogli da upotrebe mnogi današnji umetnici: »Ako čovek ne prodaje kad je bez sredstava, sasvim je onemogućen da napreduje, dok bi, u obrnutom slučaju, to išlo samo od sebe.«<sup>15)</sup> Novina u fenomenu tržišta ne sastoji se u tome što umetničko delo stiže cenu u novčanom smislu reči — jer su umetnička dela uvek imala cenu — već u tome što, na izvestan način,

<sup>10)</sup> Karl Marx: *Théories sur la plus-value (Teorije o višku vrednosti)*, Štuttgart, 1905, tom I, str. 416.

<sup>11)</sup> Lionello Venturi: *Les Archives de l'impressionnisme*, izd. Durand-Ruel, Pariz—Njujork, 1939, vol. I, str. 52.

<sup>12)</sup> Ovde reč „uzima“ ima značenje: „prima“. — Prim. prev.

<sup>13)</sup> Camille Pissarro: *Lettres à son fils Lucien (Pisma sinu Lisjenu)*, izd. Albin Michel, Pariz, 1950, str. 460.

<sup>14)</sup> Pismo citirao Maurice Rheims: *La vie étrange des objets (Čudan život predmeta)*, izd. Plon, Pariz, 1959, str. 237.

<sup>15)</sup> Vincent Van Gogh: *Lettres à son frère Théo (Pisma bratu Teu)*, Pariz, izd. Gallimard, 1956, str. 271.

sva umetnička dela prolaze kroz tržište i što je neposredan odnos između proizvođača i potrošača najvećim delom prekinut. Ne mislimo da kažemo da je taj neposredni odnos bio idealan; ne bi trebalo u sadašnjem trenutku imati suviše iluzija o nekadašnjim mecenatskim ugovorima. Međutim, ovaj novi tip ugovora ustanovljava aktivno učešće tog obaveznog posrednika — trgovca slikama, čija je uloga slična ulozi izdavača prema piscu, investitora prema arhitekti, producenta prema filmskom ili televizijskom reditelju. Mogli bi se navesti još mnogi primeri...

Kakve je posledice ovaj sistem komercijalizacije imao na položaj umetnika i na mogućnosti njegove profesionalizacije? Hteli bismo da se pozabavimo ovim problemom. Uticaj tog tržišnog sistema nije isti u svim zemljama, jer politički i privredni režimi nisu jednaki. Uprošćeno rečeno, umetnik se — gledano na svetskom planu — nalazi između dva tipa društva. U Sovjetskom Savezu slikarstvo je potčinjeno jednoj ideologiji i karijera umetnika odvija se kroz određeni institucionalizovani redosled: u državnim školama mlađe odabiraju, počev od njihove dvanaeste godine, i oni, uporedo sa opštim obrazovanjem, dobijaju posebno umetničko obrazovanje koje ih priprema za prijemni ispit na umetničkoj akademiji, kad napune osamnaest godina. Kad završe akademiju, postaju profesori ili se učlanjuju u Savez umetnika i potpuno se posvećuju slikarstvu, dobijaju sve počasnija i počasnija zvanja i svoju karijeru završavaju kao članovi Akademije umetnosti. U Sjedinjenim Državama ne postoje državne umetničke škole, a ni akademija. Umetnici stiču obrazovanje u ateljeima ili muzejima, koji su, obično, fondacije, a karijera im zavisi od uspeha kod publike. Gledano kroz veoma uprošćenu shemu: na jednoj strani postoji karijera potčinjena jednoj ideologiji i uvažavanju zvaničnih instanci, a na drugoj, karijera koja je slobodna i ima trgovinski karakter. U Francuskoj je obezbeđena sloboda umetničkog stvaranja. Pored te načelne istine, uporedo postoje oba vida karijere: zvanična karijera, koja dovodi do Akademije umetnosti, i slobodna karijera, čiju krajnju potvrdu daje ekonomska selekcija samog tržišta. Stanje je utoliko složenije, jer ova dva obrasca utiču jedan na drugi: akademska karijera vodi ka trgovinskoj karijeri, a slobodna karijera, kod koje prevladuje trgovinski karakter, teži da se institucionalizuje. Obe ove karijere idu putem koji se može predvideti i koji prolazi kroz gotovo ozakonjene provere. S jedne strane su Rimske nagrade, a s druge strane, nagrade Bijenalâ ili Gugenhajmove nagrade. Nijedna od ovih karijera ne može sasvim da izbegne ekonomsku sankciju. Može se jedino primetiti to da kad je reč o akademskoj karijeri, onda je uticaj profesora u žirijima veći, sa

nepovoljnim posledicama koje iz toga mogu nastati (profesori iz žirijâ često teže da njihovi učenici budu nešto bleđa slika njih samih, što ne podstiče na inovaciju). S druge strane, treba istaći da u međunarodnim žirijima, nije zanemarljiv uticaj — ako ne velikih trgovaca slikama a ono poznatih kritičara, čak i ako ne bismo sumnjali u to da su zainteresovani već samim tim što su stalni kritičari ove ili one velike galerije ili su impresariji ove ili one grupe slikara.

Da bi u ovakvim uslovima osigurao svoju egzistenciju, slikar nije oslobođen ni od trgovaca, ni od kritike, ni od potražnje, ni od mehanizma reklame, ni od ekonomskih rizika. I — umetnici se batrgaju, zavisno od prirode ostvarenog dela, a takođe, i od sopstvenih sposobnosti da se uključe u tržište — između dve krajnje vrste prinude: surove prinude usled slabe prodaje, koja dovodi u pitanje ostvarenje stvaralačke zamisli, i veštih, podmuklih, prepređenih prinuda, izazvanih komercijalnim uspehom. Komercijalni uspeh, kada je suviše brz, može da navede umetnika da sadržinu svoje umetničke zamisli podesi prema potražnji i slikar tada postaje krivotvoritelj svojih sopstvenih dela. Bili smo svedoci takvih pojava u razdoblju kada se grozničavo spekuliralo umetnošću — naime, šezdesetih godina, i to kako umetnošću koja bi se uopšteno mogla nazvati figurativnom, tako i takozvanom apstraktnom umetnošću.

Od 1870. godine tržište je uspostavilo najočigledniji i najneposredniji shvatljiv oblik — u industrijskim kapitalističkim društvima — društvenih i ekonomskih prinuda koje se vrše nad slikarem. Kroz složenu mrežu umetničkih klanova i komercijalnih tokova, galerija i muzeja, malih samostalnih i velikih međunarodnih izložbi, izgrađuju se sudovi o vrednosti dela, sudovi koje tržište pretvara u cenu. Između te dve pojave uspostavljao se dijalektički odnos: uspešni komercijalni poduhvati mogli su, za kratko vreme, da zamene estetičke sudove, a estetički sudovi su postajali polazna tačka za plodne komercijalne poduhvate. Svaki uspeh bio je sumnjiv. Zbog toga se kod svih umetnika, prilikom intervjuisanja, nailazilo na nezadovoljstvo tržišnim sistemom. Oni koji su skupo prodavali svoja dela, — iako im je to omogućavalo da žive na visokoj nozi, bili su zabrinuti hoće li ta visoka cena imati trajniji karakter. Oni koji nisu imali uspeha na tržištu bili su, takođe, u nedoumici u pogledu vrednosti dela koje ne uspeva da bude ekonomski valorizovano (mada se dešavalo da uverljivo zastupaju tezu o vrlini i nadama »ukletosti«). Pokušavajući da se otmu vladavini ekonomije, umetnici su tražili nova rešenja na dva različita načina. Jedan deo umetnika opredelio se za avangardno bekstvo onim putem koji su teore-

---

tičari larpurlartizma već obeležili, prepuštajući se opčinjenosti solipsizma. Druga grupa, koja je nedavno ušla u borbu, pokušala je da jedan od elemenata industrijskog društva iskoristi protiv drugog, industrijalizaciju umetnosti protiv njene ekonomizacije.

Svi pokušaji da se umetnost svede samo na stvaralačku težnju predstavljaju produžavanje larpurlartizma. Napuštanja i odricanja, — koja klevetnici sadašnje umetnosti tumače kao nemoć, izazivanje ili mistifikaciju, — dobijaju drugi smisao od onog trenutka kada se shvate kao etape asketskog puta ka čistoj težnji. Čitav jedan deo savremenog umetničkog stvaralaštva neće da se potčini nijednom prirodnom uzoru, ni kanonima nekog žanra, ni izrazu bilo koje personalnosti koja bi stvarnosti podarila nemirnu ili halucinantnu viziju, ali koja se može identifikovati. Posle ekspresivnog ili iskonstruisanog prikazivanja stvarnosti dolazi — uz apstraktnu umetnost, bez obzira na to da li je ona »geometrijska ili lirska«, »hladna ili topla«, »konstruktivna ili enformel« — do odsustva uzora i gubljenja značenja. Svodenje umetnosti samo na čistu stvaralačku težnju pretpostavilo bi — strogo uzeto — ne samo stavljanje stvarnosti u zagrađu, već i nestajanje samog umetničkog dela. Imali smo prilike da budemo svedoci mnogih pokušaja ubijanja dela. Opredeljivanje za jeftine materijale, što je u početku nazvano estetikom otpadaka, ugrožava dužinu trajanja umetničkog dela. Čak ima umetnika po čijim shvatanjima je delo — kao i kineski vatromet — predodređeno da postoji samo trenutno i treba ga uništiti odmah čim je prikazano: Tengli (Tingli) je izložio jednu kulu koju je bacio u vazduh na sam dan otvaranja izložbe. Za druge se krajnji smisao sastoji u tome da naslikaju nemogućnost slikanja, tako da umetnost postaje, na kraju, razmišljanje o umetnosti, o njenim sredstvima i njenim ciljevima, i delo se stvara — u egzemplarnom slučaju kao što je to Đakometijev (Giacometti) — na sopstvenoj strepnji i izvesnoj osenjujućoj snazi jalovosti. Neka naučnika istraživanja predstavljaju akt vere u metonimijsku moć praznine: prostori kao stvoreni da izraze odsutnost, poderana platna Fontane (Fontana), devičanski netaknuta ili bela platna Džoa Baera (Jo Baer), razjantljeni okviri rama, teže, ne uspevajući u tome, da potpuno unište materijalno postojeće delo. Ali, u krajnjoj liniji, izgleda da je izjašnjavanje protiv dela bilo uzaludno: i najmanje trajna dela postoje bar kao efemerni prizori, a ni najoraznija nisu lišena materijalnog prisustva. Javlja se neizbežna i nepremostiva teškoća: ništavilo je, u kategoriji umetnosti, jalova strast.

Posle žrtvovanja uzora i intelektualnih značenja, posle atentata na delo, preostaje treći pol: sam

umetnik. On je ubio u sebi ono što je ostalo od »proizvođača«, odbacujući učenje i prezirući zanat, odstranjujući »ruku«, »potez kičice« i »način rada«. U poslednjim eksperimentima stvaralački rad se svodi na slučaj (»objektivni slučajevi« nadrealista, trans enformela, elektronske mašine za slikanje) ili, bolje rečeno, na nameru. Da bi bilo kakav, pa čak i serijski predmet, proglasio umetničkim delom, umetnik, poput Marsela Dišana (Marcel Duchamp), oslanja se jedino na snagu svog izbora i odluke. Prvenstvo više nema delo, već autor. »Sve što umetnik izbaci — umetnost je« — proklamovao je Švitters (Schwitters), a umetnikova namera, potvrđena njegovim potpisom i overodostojena njegovom »vrli-  
nom«,<sup>16)</sup> omogućava umetnosti da postoji kao umetničko delo. Umetnost je »delo velikana, delo slikara«<sup>17)</sup> i, u onoj meri u kojoj se identifikuje sa spontanim iskrenjem, sa obelodanjenjem, sa slučajem, sa subjektivnošću umetnika, ona se, više nego ikad, može shvatiti kao racionalizacija stvoritelja. Ali, takođe više nego ikad, status dela je neodvojiv od statusa umetnika. Stoga su »podmetač za boce« Marsela Dišana i »kutije za pivo« Džaspera Džonsa (Jasper Johns) potpuno izgubili svoju svrsishodnost, koju inače imaju svojim spoljnim izgledom, i — upravo gubitak tog svojstva, zajemčen potpisom umetnika, otvara im kraljevski put u galerije, kolekcije i muzeje. Neki »nađeni predmet«, koji nije ničije delo, ili jedan koristan predmet koji je izgubio svoju funkciju, mogu se smatrati da pripadaju svetu umetnosti samo ako su ih odabrali umetnici koje je društvo kao takve priznalo. Umetnici bez dela — u tradicionalnom smislu reči — koji smatraju da su dostigli vrhunski stepen stvaralačke slobode, žrtve su iste iluzije kao i Kantova golubica: naprotiv, baš u tom trenutku njihova je sloboda najfiktivnija. Oni, naime, imaju prava da neki predmet nazovu umetničkim samo ako ih je prethodno priznala kao umetnike vrhovna kvalifikaciona instanca koju predstavlja tržište kao sistem organizacije umetničkog života. U trenutku kad umetničko delo evoluiralo ka »bilo čemu«, u opasnosti je da izgubi svoje svojstvo unikat, a time i mogućnost da bude ekonomski vrednovano. Da bi ponovo postalo unikat, potrebno je da »bilo šta« ne bude bilo čije delo. Kao krajnji znak subjektivizma je to što umetnik još uvek ima monopol na svoj potpis, a tržištu pripada pravo da tom potpisu prizna (ili ne prizna) novčanu vrednost. Pomalo karikirajući, moglo bi se reći: dok je juče funkcija trgovca bila da formira tržišnu vrednost za predmet koji, prema oceni merodavne zajednice, ima estetsku vrednost, danas se njegova funkcija sa-

<sup>16)</sup> Izraz „vrlina“ („vertu“) pozajmljen je od američkog slikara Madervela (Motherwell).

<sup>17)</sup> Jean Paulhan: „Les Nouvelles images“ („Nove slike“), u časopisu *Jardin des artes*, novembar 1963.

stoji u tome da ekonomski valorizuje potpis. Od onog trenutka kad umetnik stekne ime, njegovo ponašanje je uvek, i ma šta činio, sušta definicija pojma »pravi umetnik«. Fetišizam dela zamenjen je fetišizmom autora: potpis je postao roba.

Umetnički eksperimenti, više ili manje pogrešno podvedeni pod dvosmislenu reč »multipli«<sup>19)</sup> predstavljaju drugi vid kršenja pravila igre. U pitanju je, ništa manje već do srozavanje umetničkog dela na kategoriju onih dobara koja se mogu reprodukovati. Međutim, projekt multipla pretpostavlja, kao svoj krajnji cilj, korišćenje industrijskih tehnika kao sredstva u službi stvaralaštva, a ne kao sredstva za reprodukciju. Upotreba tehnoloških sredstava predstavljena je kao sastavni deo stvaralačkog procesa (mašina i novi materijali su samo sredstva umetničkog istraživanja, »stvaralačkog istraživanja«). Projekt multipla, već samim tim koja su tehnička sredstva za njega korišćena (ili koja mogu biti korišćena), povlači za sobom, kao neizbežnu posledicu, serijsku proizvodnju istih i međusobno zamenljivih predmeta. On poništava delo, u tradicionalnom smislu reči, ne time što doprinosi njegovom nestajanju (ovo nestajanje nikad ne može da bude stvarno), već time što ga umnožava. On žrtvuje unikat (koji spada u dijalektički odnos kreacija-svojina, na čemu se zasniva raritet i posebno obeležje, razlika) multiplu (čiji je dijalektički odnos proizvodnja-potrošnja i koji obezbeđuje izobilje sličnih predmeta). Izvorno i jedinstveno delo je ono što stvara razlike; u seriji multipla, od prvog do poslednjeg primerka, nema izdvajanja. Po logici bezgraničnog, isključena je i sama pomisao na potpis umetnika rukom, a sličan način izrade multipla i industrijskih predmeta navodi na pomisao da bi takvi umetnički predmeti trebalo da budu obeleženi samo zaštitnim znakom industrijskog proizvođača i brojem serije.

Svim umetničkim projektima, čiji su se autori opredelili za industrijsku seriju, zajedničko je to što dovode u pitanje status priznat umetničkom delu. Njihovi autori to shvataju kao mogućnost da prekinu sa delom koje je unikat i sa svim značenjima kojima je ono, kao takvo, opterećeno. S obzirom na njegovu posebnost i nezamenljivost, ono je predmet ličnog prisvajanja i gotovo čulnog posedovanja. Na njegovom dostojanstvenom statusu zasniva se prestiž, i vrhunski znak diferencijacije — snobovski efekat. Budući da zbog svoje retkosti ima značajnu novčanu vrednost, ono predstavlja dobru investiciju. Tvrditi da svojstvo unikata može da se potkopa a da umetnost ipak ne prestane da postoji, znači povrediti aristokratsku predodređenost umetničkog

---

<sup>19)</sup> „Umnoženo“, — prim. prev.

dela i demistifikaciju religije lepote, koja je doprinosila da se prikriju društvena i ekonomska značenja umetnosti. To istovremeno znači obezbediti umetnika, tvorca izvornog dela, stvaraoaca, lišiti ga božanskog prava, suštastvene razlike. To, najzad, znači oduzeti umetničkom delu njegov povlašćeni ekonomski status. Čim se povredi njegovo svojstvo unikata, umetničko delo prestaje da bude to izuzetno dobro kome su ekonomisti — od Rikarda do Karla Marksa, preko Stjuarta Mila — priznali »posebnu prirodu«. »Ako se izuzmu — piše Marks u III knjizi Kapitala — pravi umetnički radovi, koji, zbog svoje posebne prirode, ne spadaju u našu studiju...«<sup>19)</sup> Naravno, projekt multipla postao je oslonac jedne ideologije, čija snaga i koherentnost ne potiču iz iskustva na koja se ona oslanja, već iz njene moći negiranja. Ova ideologija na koju se multipli oslanjaju, u stvari je antiideologija, koja je, pri sadašnjem stanju eksperimentisanja, veoma daleko od prakse.

Prelasku sa kvalitativno nezamenljivog i kvantitativno ograničenog na kvalitativno međusobno zamenljivo i kvantitativno neograničeno, teži se kao idealu, ali on nije postignut. Industrijski lanac montaže retko je mogao da zameni zanatski način rada. Prelazak na neograničeno ostao je samo teorija. Potpis umetnika i dalje potvrđuje autentičnost proizvoda koji se, najčešće, izlaže u umetničkim galerijama ili u muzejima, a čiji otkup uglavnom obezbeđuju stručnjaci za trgovanje umetničkim delima. Ova liutita Vazarelijeva primedba: »Vidite li paradoks, dvostruku igru: ja nisam poznat, ja mogu da iskažem svoje ideje samo ako se postavim kao tradicionalni slikar, prilagođavajući se određenim disciplinama i sredini koja me ne zanima«<sup>20)</sup> potvrđuje činjenicu da multipli imaju pristup u društveni univerzum umetnosti samo pod uslovom da ih, kao i »nađene predmete«, prihvati umetnik koji je kao takav društveno priznat. Budući da se umetničko delo definiše namerom umetnika i čistotom ostvarenja te namere, multipl — u izvesnim granicama ali ne i izvan njih — odgovara sociološkoj definiciji umetnosti u našem društvu. Ko bi danas mogao da smatra umetničkim delom anonimni predmet industrijske izrade koji je proizveden u vrlo velikom broju? Pošto ekonomsko vrednovanje počiva na izvesnoj društvenoj definiciji simboličnog dobra, dokle umetnici mogu da idu u svojoj nameri da oni sami unište umetnost: Svi, pristalice industrijalizma ili oni koji žude za »ničim«, žive u kapitalističkom društvu i bore se sa likujućom

<sup>19)</sup> Karl Marks: *Kapital*, izd. Editions Sociales, Pariz, 1960, knj. III, str. 143.

<sup>20)</sup> Vasarely: *Déclaration (Izjava)*, Časopis *Robho*, juni 1967, br. 1.

komercijalizacijom umetnosti. Da bi mogli da opstanu, u najbukvalnijem smislu reči, oni su osuđeni da njihova dela budu unikati, retki i skupi.

Pokušali smo da odredimo karakteristike ekonomizacije umetnosti u sadašnje vreme, pokušali smo da pokažemo da su one uticale na život umetnika. Dileme su sledeće: kako umetniku istovremeno obezbediti i slobodu i sigurnost? Druga dilema: kako u demokratskom društvu voditi politiku u oblasti umetnosti? I, treća dilema: ko je umetnik, ili, kako se može definisati status profesionalizacije umetnika?

### SLOBODA I SIGURNOST

Nesumnjivo je da u istoriji ne postoji nijedan primer društva koje je uspelo da na savršen način prevlada antinomiju stvaralačke slobode i sigurnosti stvaraoca. Naravno, takva formulacija dileme isuviše je shematska da ne bi bila sporna; ali, ovde ne želimo da filozofskim ili političkim rečnikom raspravljamo o pojmu slobode. Krilatica »laisser-faire«, kad je reč o umetnosti, — a koja je obično povezana sa ekonomskim režimom slobodne inicijative, — dovodi do toga da materijalni položaj umetnika zavisi uglavnom od potražnje, onakve kakva ona postoji na tržištu. Pristalice režima »laisser-faire« brane ga kao uslov ostvarenja stvaralačke slobode. Protivnici tog shvatanja suprotstavljaju mu kao argument materijalnu nesigurnost: oni smatraju da potpuna sloboda stvaralaštva ne može da postoji onda kad je materijalna egzistencija umetnika prepuštena na milost i nemilost slučaja na tržištu, kao što je to, na primer, nerazumevanje »potrošača«, — a ono je utoliko upornije ukoliko je umetnik veći novator. »Dirigovani« sistem, kad je reč o umetnosti, obezbeđuje zvaničnom umetniku mnogo veću materijalnu sigurnost, ali šta se tada dešava sa onim stvaralocima čija stvaralačka zamisao nije u saglasnosti sa zvanično prihvaćenim estetskim dogmama?

Pada u oči, ali je i razumljivo što neke zemlje, koje su imale iskustva sa gotovo činovničkim statusom umetnika, teže da u najvećoj mogućoj meri decentralizuju javnu pomoć, pa čak i da podstaknu istovremeni razvoj tržišta. Nasuprot tome, zemlje u kojima su sredstva za egzistenciju umetnika, njihovo društveno priznanje i širenje umetnosti bila gotovo isključivo vezana za tržište, orijentišu se prema sve većoj potpori države i, ne odbacujući postojanje tržišta, podstiču traženje novih ili dopunskih rešenja. Politika rasterećivanja od obaveza, na jednoj, i intervencionistička politika, na drugoj strani, ma

kako bile simetrične i protivrečne u isto vreme, pozivaju se na isti postulat: veliki broj izvora finansiranja smanjuje nesigurnost do minimuma, a obezbeđuje najveću moguću slobodu.

#### POLITIKA U OBLASTI UMETNOSTI I DEMOKRATIJA

Raspravljati o nemoći ili bar o slabostima politike u oblasti umetnosti u demokratskim društvima, značilo bi kritikovati ova društva na aristokratski način. U aristokratskim društvima, — u kojima su povlašćene grupe, koristeći svoj stratifikacioni status, određivale vrednosti, a ove bivale priznate od čitavog društva, — kulturni obrasci su se širili odozgo na dole. Autoritarna politika u oblasti umetnosti nije isključivala usaglašavanje mišljenja samim tim što su vertikalni proces odlučivanja svi prihvatili. Za naša društva, koja su stupila na put demokratizacije, karakteristično je postojanje većeg broja vladajućih skupina i sukoba vrednosti kojima se te skupine respektivno priklanjaju. Alternativa je tada sledeća: ili država, svojom politikom u oblasti umetnosti, odgovara očekivanjima većine — što isključuje podržavanje oblika novatorske umetnosti, jer se suprotstavlja njenim načinima shvatanja — ili članovi vlade, odgovorni za ovu politiku, nametnuvši se kao »prosvećeni despoti« autoritarno intervenišu da ne bi prepustili poslednju reč ukusu većine koji se izjednačava sa lošim ukusom. Ova druga alternativa je teško održiva, bar u onoj meri u kojoj sadrži u sebi protivrečnost između osnovnog načela politike u oblasti umetnosti i demokratskog pravila o poštovanju većine. Prva alternativa podrazumeva uniformisanje umetničkog stvaranja na prosečnom nivou, i žrtvovanje čitavog niza istaknutih stvaralaca.

Danas se svuda istražuju načini kako da se s vladaju ove prepreke. Jedan od tih načina se, tako reći, podrazumeva; ne postoji nijedna demokratska vlada koja ne priznaje — bar u svojim programima — da demokratizacija umetnosti počinje sa pravom svakog pojedinca na umetničko obrazovanje (od najranije mladosti, i nezavisno od društvenog porekla). Demokratizacija umetnosti postiže se, takođe, — a to je njen drugi put, — podrškom koju javne vlasti daju umetničkom stvaranju. Da bi u toj podršci samovolja i isključivost bile svedene na najmanju meru, poželjno je da postoji veći broj instanci koje će davati svoja mišljenja.

U kojoj meri ljudima treba dati i nešto drugo, a ne samo ono što oni žele? Na ovo pitanje ne postoji opšti odgovor. Ali je nesumnjivo da svakom mladom umetniku — kao i svakom mladom naučniku — treba omogućiti da okuša svoju sreću, dajući mu privremeno finansijska sredstva

i besplatne izložbene prostorije, kao i obezbeđujući brojne ustanove i ljude koji učestvuju u odabiranju.

### KO JE UMETNIK?

Po jednoj vrlo uprošćenoj shemi mogu da se uporede dva sistema organizacije umetničkog života. U prvom akademjskom sistemu, obrazovanje umetnika i put njegove karijere podređeni su zvaničnim instancama, a nagrade, koje određuju hijerarhiju prestiža i prihoda, dodeljuju profesorski žiriji. U ovom prvom slučaju, svi umetnici koji nisu konformisti osuđeni su — ili da se bave drugim zanimanjem ili da ostanu po strani. U sistemu vladavine tržišta, gde se ne priznaje nijedan racionalni kriterij profesionalizacije (ni školsko obrazovanje, ni obuka u nekom ateljeu, ni zvanično priznanje, ni pripadanje nekoj staleškoj organizaciji), izgleda da se, konačno, jedina objektivna kvalifikaciona hijerarhija zamenjuje hijerarhijom kotiranja na tržištu. U ovom drugom slučaju, usled vrlo jakog konkurentskog karaktera tržišta, vrlo veliki broj onih koji teže da postignu profesionalni status umetnika nema druge mogućnosti sem da se bavi drugim zanimanjem ili, ako se ne odrekne etike svoje vokacije, da prizna da je »zastranio«.

U većini razvijenih zemalja, vladajući krugovi, predstavnici javnih, polujavnih ili privatnih institucija, sve veći deo javnog mnjenja, kao i stvaraoči, sve više sagledavaju nov društveni lik umetnika, koji je delimično nespojiv sa slikama vezanim za ona dva sistema o kojima smo upravo govorili. Pojam umetnika se više ne brka sa pojmom »mandarina«, zatočenika akademizma i učaurene estetike, koja, manje ili više, nosi pečat didaktizma. On se još manje brka sa pojmom »ukletog« ili onog koji je »zastranio« i koji mora da na sebe primi sav rizik da bi onima koji su privilegovani da budu kulturni ili bogati, pružio jedinstvenu i nezamenljivu priliku za uživanje ili za prestiž. Pošto je potencijalno odgovoran — zajedno sa arhitektom — za estetski izgled vizuelnog miljea i okoline koja okružuje čoveka, sada se smatra da se umetnik bavi društveno potrebnom delatnošću. A kao takav, on ima pravo na profesionalni status i na iste društvene prednosti kao i članovi drugih socio-profesionalnih kategorija.

U svim zemljama, ali sa različitim stepenom intenziteta, rukovodeći ljudi i zainteresovani umetnički krugovi trude se da odrede kriterijume za profesionalizaciju umetnika. Međutim, usled ideoloških otpora i bremena nasleđenih ustanova, sva rešenja ostaju delimična i sa neizvesnim ishodom.

(Prevela s francuskog  
DOBRINKA HADŽI-SLAVKOVIĆ)

BIBLIOGRAFIJA

1. Dela

a) objavljena

*Tržište slika u Francuskoj* (Le Marché de la Peinture en France). Pariz, Ed. de Minuit, 1967, 610 str. Doktorska teza, odbranjena 1971.

*Živeti bez prodaje* (Vivre sans vendre). „Art et Contestation“, Brisel, ed. Connaissance, 1968 (prevedeno na engleski i nemački).

*Umetnost i industrijsko kapitalističko društvo* (Art et société industrielle capitaliste). U zbirci »Science et conscience de la société«, Pariz, Calman-Levy, 1971.

(sa Pjerom Godiberom i Jovanom Pavlevski) *Politika pomoći umetničkom stvaralaštvu* (Les politiques d'aide à la création artistique). Fondation pour le développement culturel, umnoženi izveštaj, 124 str. 1970.

(sa Žerarom Lanjo i Žakom Lotmanom) *Država i arhitekta* (L'Etat et les architectes). Pokušaj sociološke analize sistemâ izbora. (Rad za Direkciju za arhitekturu Ministarstva za kulturu Francuske). 122 str. i aneksi, 1970.

*Na savremenom umetničkom tržištu* (I Den nutida Konstmarknaden), u knjizi »Sociologija umetnosti« (Konstsociologi), Harry Kumlien-a, izd. Bröderna Ekstrands Tryckeri AB, Lund, Švedska, 1971.

*Uloga i mesto umetnika u savremenim evropskim društvima* (Le rôle et la place des artistes dans les sociétés européennes contemporaines). (Izveštaj za konferenciju ministara za kulturu u Helsinkiju). Umnoženo, 1972, 32 str.

b) u štampi

*Vidovi tržišta savremene umetnosti* (Aspects du marché de l'art moderne) (prilog međunarodnom kolektivnom delu), Rotterdam, ed. Lemniscaad.

*Arhitekta, preobražaj jedne slobodne profesije* (kolektivno delo u redakciji R. Mulea). Pariz, Calman-Levy. Izlazi iz štampe marta 1973.

*Umetnička baština* (Le patrimoine artistique). Prilog za »Encyclopedia Italiana«, 1973.

c) u pripremi:

Sociološki aspekti savremene umetnosti. Umetnost, ekonomika i društvo.

2. Glavni objavljeni članci

*Ekonomski aspekti tržišta slika* (Aspects économiques du marché des tableaux). »Revue d'esthétique«, tom XII, fasc. 1 i 2, jan-jun 1959.

*Vidovi ekonomizacije slikarstva* (Aspects de l'économisation de la peinture). »Arguments«, br. 19, 3. tromesečje 1960.

*Stanje u slikarstvu Sovjetskog Saveza* (Situation de la peinture en Union soviétique). »Revue d'esthétique«, tom XIII, sv. 3, juli-sept. 1960.

*Trgovac slikama* (Le marchand de tableaux). »Journal de psychologie normale et pathologique«, br. 3, 1961.

*Umetnici i istraživači našeg vremena* (Artistes et découvreurs de notre temps). Predgovor za katalog Prvog međunarodnog salona galerija eksperimentalnog slikarstva i vajarstva. Musée cantonal des Beaux-Arts, Lausanne 1963.

*Jedan tip kolekcionara: špekulant* (Un type de collectionneur: le spéculateur). »Revue française de sociologie«. April-jun 1964.

*Zašto arhitekta?* (Pourquoi les architectes). »Architecture, mouvement, continuité«, januar 1968.

*Osvajanje nezavisnosti: slučaj Dibifea* (La conquête de l'indépendance: le cas Dubuffet). »Arc«, br. 35, 1968.

*Treba li nam još arhitekata?* (Avons-nous encore besoin d'architectes) »Esprit«, br. 10, 1969.

*Unikat i multipl* (L'un et Multiple), »Revue française de sociologie«. 1969. poseban broj „Les faits économiques«.

(sa Žakom Lotmanom) *Javne porudžbine od arhitekata* (La commande publique d'architecture). »Sociologie du Travail«. Oktobar 1970.

*Multipli i njegova svojstva* (Le Multiple et ses propriétés). »Revue de l'Art«, 1971.