

# UMETNIČKA DELA I RAZVIJANJE UKUSA\*

---

*Serpanten: „Kada svoju misao upu-  
tim vama, ona nailazi odjek u va-  
šem duhu ako u njemu nađe odgo-  
varajuće ideje i prikladne reči.  
Tamo se uobličava u reči, u reči koje  
vam se čini da čujete; tamo se  
odeva u vama svojstveni jezik, u  
vaše uobičajene rečenice. Veoma je  
verovatno da osobe koje su uz vas  
čuju ono što vam govorim, svako  
sa svojim osobenim različitostima u  
jeziku i govoru.”*

*Barnstapl: „I zbog toga s vremena  
na vreme, na primer, (...), kada se  
uzvisite do ideja o kojima naš duh  
i ne sluti, ništa ne čujemo.”*

G. H. Vels  
Gospodin Barnstapl  
kod Ljudi-bogova

Statistika otkriva da je pristup kulturnim deli-  
ma privilegija obrazovane klase; ali ova privile-  
gija ima sve spoljne znake legitimnosti. U stvari,  
isključeni su samo oni koji se sami isključuju. S  
obzirom da ništa nije pristupačnije nego muzeji  
i da su ekonomske prepreke, čije se dejstvo u  
drugim oblastima oseća, ovde zanemarljive, s  
pravom se ističe prirodna nejednakost „kultur-  
nih potreba”. Ali samodestruktivni karakter ove  
ideologije je veoma uočljiv: ako je neosporno da  
naše društvo pruža svima *teorijsku mogućnost*  
da koristi dela izložena u muzejima, ipak samo  
poneki imaju *stvarnu mogućnost* da je i ostvare.

---

\*) Iz knjige Pierre Bourdieu et Alain Darbel avec  
Dominique Schnapper, *L'amour de l'art*, Les éditions  
de Minuit, Paris, 1969. Drugo poglavlje Oevres cul-  
turelles et disposition cultivée.

S obzirom da težnja za kulturnom praksom varira kao kulturna praksa i da se „kulturna potreba” uvećava ukoliko se zadovoljava, pri čemu je odsustvo kulturne prakse praćeno odsustvom svesti o tom odsustvu, i budući da se ovde takva namera može ostvariti čim se javi, može mo s pravom zaključiti da ona postoji samo ukoliko se ostvaruje. Ono što je retko, nisu predmeti, već podstrek da se koriste, retka je „kulturna potreba” koja je, za razliku od „primarnih potreba”, proizvod obrazovanja: iz svega ovoga proistiće da su nejednakosti u odnosu na kulturna dobra samo vid nejednakosti u odnosu na Školu koja stvara „kulturnu potrebu”, obezbeđujući istovremeno sredstvo da se ona zadovolji.

Sem prakse i njenog ritma sva ponašanja posetilaca i svi njihovi stavovi prema izloženim delima su neposredno i skoro isključivo vezani za obrazovanje koje se može meriti stećenom diplomom ili dužinom školovanja. Tako se prosečno efektivno vreme posete — koje se može smatrati dobrim indikatorom vrednosti objektivno pripisane prikazanim delima, bez obzira na odgovarajuće subjektivno iskustvo, estetsko zadovoljstvo, kulturnu dobru volju, osećanje obaveze ili sve ovo pomešano — povećava sa stećenim obrazovanjem, povećavajući se sa dvadeset dva minuta kod posetilaca iz nižih društvenih slojeva, na trideset pet minuta kod posetilaca iz srednjih i na četrdeset pet minuta kod posetilaca iz visokih društvenih slojeva. Znajući, s druge strane, da vreme za koje su posetioci izjavili da su proveli u muzeju ostaje konstantno bez obzira na stupanj njihovog obrazovanja, može se pretpostaviti da precenjivanje (utoliko veće ukoliko je stupanj obrazovanja posetioca niži) vremena efektivno provedenog u muzeju pokazuje (kao i ostali indikatori) napor osoba sa najnižim obrazovanjem da se prilagode onome što smatraju da je norma legitimne prakse; za određeni muzej ova norma ostaje skoro nepromenljiva za posetioce različitih kategorija.

(..) Vreme koje posetilac posvećuje posmatranju prikazanih dela, to jest vreme koje mu je potrebno da bi „iscrpeo” značenja koja su mu predočena, predstavlja bez sumnje dobar indikator njegove sposobnosti da odgonetne i da uživa u tim značenjima<sup>1)</sup>: neiscrpnost „poruke” čini da bogatstvo „primanja” (mereno u grubim crtama prema njegovom trajanju) zavisi pre svega od stepena osposobljenosti „primaoca”, to jest od stepena njegovog vladanja kodom „poruke”. Pojedinaac raspolaže određeno

---

<sup>1)</sup> Iz ovoga proistiće da bi se najbolja procena stvarnih preferencija, koje mogu da se poklapaju sa izraženim „ukusom”, mogla dobiti merenjem (dugim i teškim, a samim tim i skupim) vremena koje posetioci posvećuju pojedinim delima nekog muzeja.

nom i ograničenom sposobnošću razumevanja „informacije” koje mu delo nudi, sposobnošću koja zavisi od njegovog opšteg poznavanja (a ono zavisi od njegovog obrazovanja i sredine iz koje potiče), generičkog koda one vrste poruke koja je u pitanju, bilo slikarstva u celini, ili određene epohe, škole ili autora. Kada poruka premašuje mogućnosti poimanja posetioca, ovaj ne uspeva da razume „nameru” i ostaje hladan na ono što mu se čini kao neskladno i besmisleno šaranje, kao igra obojenih mrlja bez potrebe. Drugim rečima, kada se nađe pred suviše bogatom porukom ili, prema teoriji o informaciji, prezasićenom porukom, guši se, ne zadržava se. (...)

(...) Stepem umetničke kompetencije zavisi ne samo od stepena ovladavanja sistemom slobodne klasifikacije, već i od stepena njegove složenosti i tananosti, a meri se, dakle, podobnošću da se izvrši manji ili veći broj uzastopnih podela u univerzumu predstava, i da se na taj način odrede manje ili više iznijansirane klase. Za onoga ko poznaje samo principe podele na romansku i gotsku umetnost, sve gotske katedrale su svrstane u istu klasu, i samim tim se *neće razlikovati*, dok veća kompetencija omogućava da se uoče razlike između stilova svojstvenih „primitivnoj”, „klasičnoj” ili „poznjoj” epohi, ili čak i to, da se unutar svakog od ovih stilova prepoznaju dela iste škole. Stoga, razumevanje svojstava koja određuju originalnost dela jedne epohe u odnosu na dela neke druge epohe, ili, unutar te klase, dela jedne škole ili jedne umetničke grupe u odnosu na neku drugu grupu, ili pak, dela jednog autora u odnosu na dela škole kojoj pripada ili na dela njegove epohe, ili određenog dela jednog autora u odnosu na čitav njegov opus, nerazlučiva je od razumevanja *redundacije*, tj. od razumevanja tipičnih tretiranja slikarske materije koja definišu stil: ukratko razumevanje sličnosti pretpostavlja implicitno ili eksplicitno pozivanje na razlike, i obratno.

Umetnički kod kao sistem principa mogućih podela na komplementarne klase univerzuma predstava koji se nude određenom društvu u određenom vremenskom trenutku ima karakter društvene institucije. Sistem, istorijski konstituisan i zasnovan na društvenoj stvarnosti, taj skup instrumenata za percepciju koji predstavlja način za usvajanje umetničkih dela (i šire, kulturnih dobara) u određenom društvu i u određenom vremenskom trenutku, ne zavisi od individualne volje i svesti i nameće se pojedincima a da oni toga nisu najčešće ni svesni, definišući distinkcije koje mogu da prave i one koje im izmiču. Svaka epoha organizuje totalitet umetničkih predstava prema svom in-

stitucionalnom sistemu razvrstavanja, svrstavajući u srodne kategorije dela koja su druge epohe razlikovale, i praveći razlike među delima koja su u nekim drugim epohama svrstavana u istu kategoriju, te pojedinci ne mogu da zamisle druge razlike osim onih koje im postojeći sistem omogućava da zamisle. „Pretpostavimo — piše Longi — da naturalisti i francuski impresionisti između 1680. i 1880. nisu potpisivali svoja dela i da nisu imali kraj sebe kao svoje glasonoše kritičare i novinare umne kao što su bili Žefroa ili Dire. Zamislimo da su zaboravljeni — zbog promene ukusa i duge zapostavljenosti naučnog istraživanja, — zaboravljeni tokom sto ili stope deset godina. Šta bi se desilo, pre svega, ako ponovo privuku našu pažnju? Lako je predvideti da će u prvoj fazi analiza najpre početi da u toj memoj građi razlikuje više simboličkih nego istorijskih entiteta. Prvi entitet bi nosio ime — simbol Manea, koji bi obuhvatio i deo mladalačke stvaralačke faze Renoara, a bojim se i neka dela Žervea, ne računajući čitavog Gonsalesa, Morizoa i sasvim mladog Monea: što se tiče poznijeg Monea, koji je i sam postao simbol, on bi obuhvatio gotovo čitavog Sislja, dobar deo Renoara i, što je još gore, nekoliko tuceta Budena, više Lebura i više Lepina. Nije sasvim isključeno da poneko delo Pisarova, pa čak, što ne bi bilo baš laskavo, i poneko delo Gijomena, bude u sličnom slučaju pripisano Sezanu.”<sup>2)</sup> Još je ubedljivija, od ove vrste zamišljene varijacije, istorijska studija Berna Žofroa o uzastopnom prikazivanju Karavadovog dela koja pokazuje da je *javna predstava*, koju pripadnici određene epohe stvaraju sebi o nekom delu, u pravom smislu reči, proizvod instrumenata za percepciju istorijski konstituisanih i, prema tome, istorijski promenljivih, koje im pruža društvo čiji su pripadnici: „Dobro mi je poznato sve što se govori o svadama pripisivanja; da one nemaju ništa zajedničko sa umetnošću, da su sitničave a da je umetnost velika (...). Predstava koju imamo o nekom umetniku zavisi od dela koja mu se pripisuju i, hteli mi ili ne, ta opšta slika koju o njemu imamo utiče na naš pogled o svakom njegovom delu.”<sup>3)</sup> Stoga je poznavanje istorijskog razvoja modaliteta oblikovanja percepcije nekog dela neophodno upotpuniti istorijskim

<sup>2)</sup> R. Longhi, navedeno prema A. Berne-Joffroy, *Le dossier Caravage*, Paris, Ed. de Minuit, 1959, str. 100—101.

<sup>3)</sup> A. Berne-Joffroy, op. cit., str. 9. — Trebalo bi sistematski proučiti odnos koji se uspostavlja između transformacije instrumenata za percepciju i transformacije instrumenata za umetničku produkciju, pošto je evolucija javne predstave o delima prošlosti nerazlučivo vezana za evoluciju umetnosti. Kao što zapaža Lionello Venturi, na osnovu Mikelandela Vasari otkrića Djota, na osnovu Karavada i Pusena Beloni razmišlja o Fafaelu.

poznavanjem modaliteta stvaranja umetničkog dela u onoj meri u kojoj se svako delo u izvesnom smislu dva puta stvara; jednom ga stvara sam stvaralac, a drugi put posmatrač, ili tačnije rečeno društvo kome posmatrač pripada.

Uslovna čitljivost nekog umetničkog dela (za određeno društvo određene epohe) zavisi od razdaljine između načina odgonetanja koje objektivno zahteva posmatrano delo i načina odgonetanja kao istorijski konstituisane institucije: čitljivost umetničkog dela sa gledišta pojedinca zavisi od razdaljine između manje ili više složenog i tananog koda koji zahteva delo i lične kompetencije uslovljene stepenom vladanja društvenim kodom. Samim tim što dela koja sačinjavaju umetničko blago određenog društva u određenom vremenskom trenutku zahtevaju nejednako složene i tanane kodove, tj. takve koji se mogu lakše ili teže i brže ili sporije institucionalizovanim ili neinstitutionalizovanim učenjem savladati; ona se odlikuju različitim nivoima emisije, tako da čitljivost umetničkog dela sa gledišta određenog pojedinca zavisi od *razdaljine između nivoa emisije*<sup>4)</sup> definisane kao stepen unutarne složenosti i tananosti koda koji zahteva delo i *nivoa poimanja* definisanog kao stepen u kome pojedinac vlada društvenim kodom, a ovaj može manje ili više odgovarati kodu koji samo delo zahteva. Kada kod dela premašuje po tananosti i složenosti posmatračev kod, ovaj nije u stanju da ovlada porukom koja mu se čini potpuno nepotrebnom. (...)

(...) Međutim, odsustvo umetničke kompetencije nije ni nužan, ni dovoljan uslov za adekvatnu percepciju novatorskih dela ili, *a fortiori*, za stvaranje takvih dela. Devičanstvo pogleda može ovde da bude samo najviši oblik tananosti oka. Činjenica što se ne raspolaže ključem nije preduslov za razumevanje dela, koja zahtevaju samo da se odbace svi stari ključevi, i da se očekuje od samog dela da otkrije ključ za odgonetanje. To je onaj isti stav koji su najmanje skloni da prihvate oni najmanje pripremljeni za znanstvenu umetnost: tu ideologiju prema kojoj bi najsavremeniji oblici nefigurativne umetnosti bili neposrednije pristupačni bezazlenom detetu ili neukom čoveku nego onome ko je kompetentnost stekao obrazovanjem za koje se smatra da deformiše, kao što je obrazovanje koje se stiče u Školi, ne pobijaju samo činjenice. To što najavangardniji oblici umetnosti postaju dostupni samo najvi-

---

<sup>4)</sup> Samo se po sebi razume da stepen emitovanja ne može da se apsolutno odredi zbog toga što jedno isto delo može da pruža značenja različitih nivoa, u zavisnosti od sheme tumačenja koja se primenjuje, i može, na primer, da zadovolji interesovanje za anegdotu ili za informativnu sadržinu (posebno istorijsku) ili pak može privući samim svojim formalnim svojstvima.

sprenijima (čiji se avangardni stavovi donekle objašnjavaju mestom koje zauzimaju u intelektualnom polju, i još šire, u društvenoj strukturi), objašnjava se činjenicom što ti oblici zahtevaju sposobnost da se raskine sa svim kodovima, počev, naravno, od koda svakodnevnog življenja, i što se ta sposobnost stiže čestim kontaktom sa delima koja zahtevaju drugačije kodove, i usvajanjem iskustva istorije umetnosti kao niza kidanja sa ustanovljenim kodovima; ukratko, sposobnost da se zanemare svi postojeći kodovi da bi se čovek prepustio samom delu i onome što ono na prvi pogled sadrži kao najsmelije, pretpostavlja savršeno vladanje kodom kodova koji reguliše odgovarajuću primenu različitih društvenih kodova koje objektivno zahteva skup svih postojećih dela u određenom vremenskom trenutku.<sup>5)</sup>

Oni koji nisu u porodici ili u školi ovladali instrumentima pomoću kojih bi im umetnička dela bila bliska osuđeni su na percepciju umetničkog dela koja se hrani iz kategorija svakodnevnog iskustva i koja ne ide dalje od prostog prepoznavanja predstavljenog predmeta: neosposobljeni gledalac može, u stvari, da vidi samo primarna značenja koja ni po čemu ne karakterišu stil umetničkog dela, i u najboljem slučaju, osuđen je da pribegava „demonstrativnim konceptima”, koji, kao što je istakao Panofski, obuhvataju i označavaju samo čulna svojstva dela (na primer, kada se opisuje koža kao baršunasta ili čipka kao prozirna) ili emocionalno iskustvo koje ta svojstva izazivaju (kad se govori o tmurnim ili veselim bojama).<sup>6)</sup> (..)

(..) Bez „poznavanja stila” i „teorije tipova”, koji su jedini u stanju da koriguju odgonetanje fenomenološkog smisla pojavnog i smisla označenog, subjekti najnižeg obrazovanja su primorani da dela shvataju u njihovoj čistoj fenomenološkoj materijalnosti, to jest kao obične predmete spoljnog sveta; a njihova jako naglašena sklonost da traže i zahtevaju realizam u prikazivanju potiče između ostalog i otuda što im nisu poznate specifične perceptivne kategorije i zbog toga na dela mogu da primenjuju samo „ključ” koji im omogućava da prepoznaju predmete iz svakodnevnog okoline kao predmete koji imaju određeni smisao.

Kao i svaki kulturni predmet, umetničko delo može emitovati značenja različitog nivoa što za-

<sup>5)</sup> Sistematsko izlaganje ovih načela nalazi se u P. Burdije, *Éléments pour une théorie sociologique de la perception artistique*, *Revue internationale des Sciences sociales*, vol. XX (1968), br. 4.

<sup>6)</sup> E. Panofsky, *Über das Verhältnis der Kunstgeschichte zur Kunsttheorie*, „*Zeitschrift für Aesthetik und allgemeine Kunstwissenschaft*”, XVIII, 1925, str. 129 i sledeće.

visi od sheme tumačenja koja se na njega primenjuje, a značenja nižeg nivoa, to jest ona najpovršnija, ostaju delimična i nepotpuna, dakle pogrešna, sve dotle dok izostaju značenja višeg nivoa koja ih obuhvataju i preobražavaju. Razumevanje „izražajnih“ i, ako se može reći, „fizionomskih“ kvaliteta nekog dela samo je niži oblik estetskog iskustva, jer ako se ne oslanja na čisto ikonološko poznavanje koje ga proverava i ispravlja, ono se služi ključem koji nije ni odgovarajući ni specifičan. Svakako da se može prihvatiti da unutarnje iskustvo kao sposobnost emocionalnog odgovora na konotaciju umetničkog dela predstavlja jedan od ključeva umetničkog iskustva. Ali osećaj ili naklonost koje izaziva neko delo nema istu vrednost zavisno od toga da li predstavlja doživljaj sveden samo na ono što bi se moglo nazvati *izražajnost* ili se ono uključuje u celoviti doživljaj.

Sociološko posmatranje omogućava dakle da se otkriju stvarno postojeći oblici percepcije koji odgovaraju različitim nivoima koje teorijske analize uspostavljaju praveći razlike među njima na osnovu rasuđivanja.

Svako kulturno dobro, počev od kulinarstva pa preko kaubojskih filmova do serijske muzike može da bude predmet poimanja koja mogu da idu od običnog trenutnog utiska do znalačkog uživanja koje se temelji na poznavanju tradicija i pravila toga žanra. Iako se mogu razlikovati, zanemarujući ostale, dva oprečna i ekstremna oblika estetskog zadovoljstva sa svim gradacijama koje postoje između njih, uživanje koje prati estetska percepcija svedeno na prostu *aisthesis*, i uživanje zasnovano na znanstvenom procenjivanju koje zahteva kao nužan ali ne i dovoljan uslov odgovarajuće odgonetanje, ipak i najneukija percepcija uvek teži da prevaziđe nivo osećaja i naklonosti, tj. čistu i običnu *aisthesis*: tumačenje putem asimilacije koje teži da na nepoznati i strani univerzum primeni postojeće sheme tumačenja, to jest one koje omogućavaju da se poznati univerzum shvati kao osmišljen univerzum, nameće se kao sredstvo za uspostavljanje jedinstva integrisane percepcije. Lingvistima su poznati fenomeni pogrešnog prepoznavanja ili pogrešnog ocenjivanja koji nastaju usled primenjivanja neodgovarajućih kategorija i onoga što bi se moglo nazvati „kulturno slepilo“, analogno onome što nazivaju „odsustvo sluha za kulturu“. (...)

(...) Razumljivo je dakle da estetika može da bude, osim u nekim izuzecima, samo dimenzije klasne etike (ili, tačnije, etosa). Da bi „uživao“ to jest, „razlikovao i cenio“<sup>7)</sup> prikazana dela

---

<sup>7)</sup> Uporedi: E. Kant, *Anthropologie du point de vue pragmatique*, trad. M. Foucault, Paris, Vrin, 1964, p. 100.

i da bi im sa razlogom pripisivao vrednost, nedovoljno obrazovan posetilac može da se poziva samo na kvalitet i kvantitet rada, zamećujući estetsko divljenje moralnim uvažavanjem. „Trebalo bi pokazati vrednost svega ovoga što je ovde, što predstavlja rad od pre toliko stoleća... Sve ovo je i sačuvano zbog toga da se pokaže rad od pre tolikih stoleća kao i da se sve što se radi nije uzaludno.“ „Veoma mnogo cenim težinu rada.“ „Da bih cenio sliku, oslanjam se na zapisani datum i zadržan sam što je to bilo tako davno i što se radilo tako dobro.“ Od svih razloga koji se iznose za presudno, najpouzdanije i nepogrešivo divljenje prema nekom delu nesumnjivo je starina izloženih predmeta. „To je lepo... Staro je. Možda bi trebalo da postoje muzeji i sa modernim, ali to više ne bi bio muzej. A ovo ovde je zaista staro!“ Zar se vrednost starih stvari ne potvrđuje samim tim što su sačuvane, a starina sačuvanih stvari ne opravdava li u dovoljnoj meri njihovo čuvanje? Jedinu funkciju koje imaju ove reči za onoga ko ih izgovara jeste da opravdaju njegovo bezuslovno prihvatanje dela čiji mu pravi smisao ostaje nedokučiv. Nije li indikativno što, upitani za mišljenje o delima i njihovom prikazivanju, posetioci najnižeg stepena obrazovanja iskazuju svoje apsolutno i potpuno odobravanje koje, samo u drugom vidu, izražava pometnju koja je ravna njihovom punom poštovanju? „Izvanredno je. Teško da bi se mogla bolje prikazati nego što su prikazana.“ „Nalazim da je sve izvanredno.“ I kao da bi želeli da pokažu da umeju da cene pravu vrednost onoga što im muzej pruža, broj posetilaca koji smatraju da su ulaznice jeftine je utoliko veći ukoliko je niži stepen njihovog obrazovanja.

Kako bi percepcija koja u sebi ne sadrži organizacione principe mogla da obuhvati organizovana značenja koja bi ulazila u skup nagomilavanih znanja? „Da se setim, a to je već drugo. Prikaza nisam razumela; nisam obratila pažnju na imena“ — (trgovkinja iz Lensa). „Dopadaju mi se sve slike na kojima je Hristos“ — (radnica iz Lila). Dve trećine pučkih posetilaca ne mogu da nabroje posle posete muzeju ime nekog dela ili stvaraoča koji su im se dopali, niti su prilikom ranije posete naučili nešto što bi moglo da im pomogne prilikom sadašnje posete; i stoga je razumljivo što poseta koja je usledila slučajno nije dovoljna da bi podstakla ili pripremila za drugu posetu. (...) Više od polovina izraženih mišljenja mogla bi se ovako formulirati: „Nekome ko bi ispoljio interesovanje, teško je. Sve što može da vidi to su slike i datumi. Da bi čovek mogao da razlikuje potreban je vodič. Inače, sve je isto“ — (rad-



nik iz Lila). „Više volim da obilazim muzej sa vodičem koji objašnjava i pomaže da se shvati ono što je običnim smrtnicima nepoznato” — (službenik iz Poa).

Pučki posetioci vide ponekad u nepostojanju uputstava, koja bi olakšala posetu, izraz volje da budu isključeni putem ezoterizma, a obrazovaniji posetioci vide u tome čisto komercijalnu nameru (tj. podstrek za kupovanje kataloga). U stvari, strelice, panoi, vodiči, predavači ili domaćice nikako ne bi mogli da budu zamena za školsko obrazovanje, ali samim svojim postojanjem oni bi ozakonili pravo da se ne zna, da se bude tu iako se ne zna, pravo neznanica da budu prisutni: doprineli bi umanjivanju osećanja o nedostupnosti dela i negodovanja posetioca, kako to lepo izražava ova opaska koja se čula u Versajskom dvorcu: „Ovaj dvorac nije podignut za narod, i to se nije promenilo...” (...)

(..) Suočeni sa iskušenjem (u školskom smislu reči) koje za njih predstavljaju muzeji, posetioci najnižeg stepena obrazovanja se nerado obraćaju vodičima ili predavaču (kada ovi postoje), iz straha da ne otkriju svoje neznanje. „Što se tiče osobe koja dolazi prvi put, po mom mišljenju, ona je pomalo izgubljena... Da, strelice, pre svega, to je ipak putokaz; čovek se ustručava da zapitkuje” (domaćica, iz Lila). Pošto ne znaju kako da se ponašaju, a pre svega zabrinuti da ih ne oda ponašanje koje bi odudaralo od ponašanja koje smatraju prikladnim, zadovoljavaju se neupadljivijim čitanjem napisa — ukoliko postoje. Ukratko, osećaju se „deplasiranim” i kontrolišu se iz straha da ne skrenu na sebe pažnju zbog neke nezgrapnosti: „Čovek strahuje da ne naleti na nekog znalca (...) Da bi se čovek unapred potkovao treba da bude iz te struke, stručnjak. Ne, momak kao ja, anonimno dolazi i anonimno odlazi” (radnik iz Lila). Činjenica što se poljoprivrednici i radnici nešto više izjašnjavaju u prilog strelica nego panoa može se možda objasniti time što ne poseduju ni minimum kulture i manje osećaju potrebu za objašnjenjima; a možda time izražavaju i osećanje izgubljenosti (ponekad u doslovnom značenju ovog izraza) koje kod njih izaziva prostranstvo muzeja; bitno je, nesumnjivo, što u znaku „ovuda” nalaze prvi odgovor na svoju zabrinutost da prikladnim ponašanjem prođu nezapaženi. „Strelice su potrebne; kad čovek dođe prvi put, kao da je zašao u maglu” (radnik iz Lila). „Strelice, to upravo nedostaje! Da bi označila kojim pravcem... Naiđe trenutak kad se vide sve prostorije i čovek ne zna kuda da pođe” (radnica iz Lila). Činjenica što posetioci iz

nižih društvenih klasa radije dolaze u muzej ili sa članovima porodice ili sa prijateljima svakako potiče otuda što smatraju da u grupi lakše mogu da prikriju osećanje nelagodnosti, dok stopa posetilaca koji izražavaju želju da muzej posete sami raste sa stepenom društvene hijerarhije kojoj pripadaju.

(...) Dok pripadnici obrazovanih slojeva sa gnušanjem odbijaju izrazito školske oblike pomoći, izjašnjavajući se radije da to bude prijatelj-znalac nego predavač, i radije predavač nego vodič, koga izlažu finom podsmehu, posetioci iz nižih klasa ne odbacuju školski vid eventualnog okvira: „Što se tiče objašnjenja, ukoliko ih ima više utoliko bolje... Uvek je dobro dobiti objašnjenja za bilo šta (...). Najznačajniji je vodič koji nas vodi i objašnjava.” — (radnik iz Lila). „Ne bih voleo da budem sam, već sa nekim koji poznaje stvari. Inače, čovek prolazi i ništa ne vidi” — (radnik iz Lila). Pošto ne mogu jasno da definišu sredstva pomoću kojih bi otklonili praznine u svojoj obaveštenosti, oni zahtevaju skoro magijsku intervenciju najposvećenijih posrednika i medijatora, koji su u stanju da im približe nepristupačna dela, tako npr. udeo posetilaca koji žele pomoć predavača (radije nego prijatelja znalca) opada u Francuskoj sa 57,5% za niže slojeve na 36,5% za srednje i na 29% za više slojeve. „Da, predavač, čovek nauči... Predavači su skoro uvek akademici koji sve to drže u malom prstu, to su profesori, korisno je.” Vidi se da oni koji se pozivaju na gnušanje nižih slojeva prema svakoj akciji koja bi imala školski karakter, u stvari, pripisuju pripadnicima iz nižih slojeva, na osnovi klasnog etnocentrizma koji karakteriše populističku ideologiju, svoj sopstveni stav prema kulturi i školi.<sup>9</sup> Ne postavlja se toliko pitanje da se sazna da li bi sva ta objašnjenja pomogla da „progledaju” oni koji ne „vide”, pa čak ni da li bi sve te panoe sa objašnjenjima čitali, i to valjano čitali. Pa i kada bi ih čitali samo oni kojima su najmanje potrebni, kao što je to verovatno, ipak oni ispunjavaju svoju simboličnu dužnost.

Nije preterano smatrati da duboko osećanje nedostojnosti (ili nekompetencije) — koga najniže obrazovani posetioci ne mogu da se oslobode zbog prevelike skrušenosti pred posvećenim univerzumom legitimne kulture — znatno doprinosi da im muzej bude tako dalek. Zar nije indikativno da procenat posetilaca koji osećaju strahopoštovanje prema muzeju snažno opada

<sup>9</sup> „Prosečna publika — pišu Sarpanthro i Kaes — nema nikakvu želju da dobije „obrazovanje”. S pravom ili ne, nepoverljiva je prema svemu što potseća na školu zbog toga što hoće da se s njom postupa kao sa odraslim” („*La culture populaire en France*”, Paris, Les Editions ouvrières, 1962, str. 122).

ukoliko je društveni položaj viši (79% pripadnika nižih slojeva vezuju muzej sa predstavom crkve, prema 49% pripadnika srednjih i 35% viših), dok raste broj onih koji bi želeli da broj posetilaca bude manji (39% iz nižih slojeva, 67% iz srednjih i 70% iz viših), dajući prednost intimnosti kapela nad vrevom crkve.

Nije li takođe indikativno da se negativan stav prema naporima usmerenim da se umetnička dela približe gledaocima sreće naročito među pripadnicima obrazovanog sloja. Paradoksalno je, međutim, to što su slojevi koji raspolazu najbrojnijim sopstvenim sredstvima kao što su vodiči ili katalozi (jer je stvar kulture poznavanje ovih instrumenata i veština njihove upotrebe), a oni najčešće odbijaju institucionalizovana i kolektivna pomoćna sredstva: „Smatram da su uzaludna nastojanja da se posećivanju muzeja nametne neki smisao” — kaže jedan student. „Ja lično volim da budem slobodan, sam u svom izboru i inspiraciji. Da ne zalazim dublje u problem, ja upoređujem posetu muzeju sa putovanjem, ali putovanjem na montenjovski način — skretanje sa uobičajenog puta, nošen zrakom i vetrom, bez žurbe, bez vodiča, sanjareći o prošlosti” — (Luvije). „Sa žaljenjem se sećam — kaže jedan profesor — nekadašnjeg Četvrtastog salona Luvra u kojem su se mogle tolike stvari otkrivati. Sada nam uskraćuju to divno osećanje otkrivanja i nameću nam slike po pregradama. I primoravaju nas da gledamo samo njih. To više nije praznik, već osnovna škola. Sve videti, sve razumeti, sve znati, filistarsko trojstvo, a radosti nema” (Lil). (...)

(...) Treba li se čuditi što je ideologija prirodnog dara i čistog oka toliko raširena među najobrazovanim posetiocima i među tako velikim brojem konzervatora i što profesionalni stručnjaci za naučnu analizu umetničkih dela odbijaju tako često da neposvećenima pruže ekvivalent ili zamenu za program percepcije zasnovane na prethodno stečenom znanju kojim raspolazu i koje konstituiše njihovu kulturu.<sup>9)</sup> Iako harizmatička ideologija prema kojoj je susret

<sup>9)</sup> U članku *Das Problem des Stils in der bildenden Kunst* („Zeitschrift für Aesthetik und allgemeine Kunstwissenschaft”, X, 1915.) posvećenom opštim teorijama Heinricha Wölfflina o stilu u figurativnim umetnostima, Ervin Panofsky osvetljava suštinsku nejasnost Velflinovih koncepata kao što su: „videti”, „oko”, „optika” koji se obično upotrebljavaju u dva različita smisla a koja „u logici istraživanja metodološkog karaktera treba prirodno da budu strogo razlikovana”. U uskom smislu reči, oko je organ vida, i, po tom osnovu „ne igra nikakvu ulogu u konstituisanju nekog stila.” U prenosnom smislu, „oko” (ili „optički stav”) može biti u najstrožijem smislu „samo psihički stav prema vizuelnim podacima”, „odnos oka sa svetom”, u suštini „odnos duha sa svetom oka”.

sa delom prilika da milost (charisma) obasja čoveka, pruža povlašćenima „najneospornije“ opravdanje za njihovu kulturnu privilegiju, prenebregavajući činjenicu da je percepcija dela nužno naučna, dakle naučena, posetioci iz nižih klasa su u situaciji da dobro znaju da se iznenadna ljubav prema umetnosti rađa iz dugih posećivanja muzeja a ne kao grom iz vedra neba: „Smrtno zavoleti na prvi pogled, da, to postoji, ali za to je potrebno da se prethodno čita, naročito kad je u pitanju moderno slikarstvo“ — (radnik iz Lila).

Zbunjenost pred izloženim delima se smanjuje čim percepcija može da se upotpuni tipičnim znanjem ma kako ono maglovito bilo; prvi stupanj čisto estetske kompetencije određuje se ovladavanjem arsenalom reči koje omogućavaju da se imenuju razlike i da se one izraze nazivanjem: to su imena slavnih slikara, Leonardo da Vinči, Pikaso, Van Gog, koji deluju kao generičke kategorije, pošto se može reći pred svakom slikom (ili predmetom) nerealističke inspiracije „To je Pikaso“, ili pred svakim delom koje više ili manje podseća na način slikanja firentinskog slikara: „Čovek bi rekao da je da Vinči“; to su te široke kategorije kao što su „Impresionisti“ (čija definicija, analogna onoj koja je usvojena u Žedepom, obuhvata obično Gogena, Sezana i Dega) ili „Holandani“, ili pak „Renesansa“. I tako ako uzmemo samo jedan krajnje grub indikator, procenat lica — koja na pitanje koji im se slikar posebno dopada, navode jednu ili više škola — raste naglo ukoliko je viši njihov kulturni nivo (tj. 5% svih koji poseduju svedočanstvo o završenoj osnovnoj školi, 13% sa malom maturom, 25% sa maturom, 27% sa univerzitetskom diplomom i 37% za lica koja imaju viši akademski stepen). Međutim, 55% posetilaca iz nižih slojeva ne mogu da navedu ni jedno jedino ime slikara, a ako to učine uvek navode imena istih slikara, posvećenih zahvaljujući školskoj tradiciji ili reprodukcijama istorijskih knjiga i enciklopedija: Leonardo da Vinči ili Rembrant.

(..) Isto tako, posetioci iz nižih klasa pokazuju veće interesovanje za „minorna“ dela koja su im pristupačnija, kao što su nameštaj, keramika, folklorni ili istorijski predmeti, bilo zbog toga što im je poznata njihova upotreba i što su im poznati elementi za upoređivanje i vrednosni kriterijumi (ili bolje rečeno, vrednost u pravom smislu) bilo što je kultura koja zahteva razumevanje takvih predmeta, to jest istorijska kultura, rasprostranjenija, dok su pripadnici viših klasa više vezani za najuzvišenija umet-

nička dela (slikarstvo i vajarstvo).<sup>10)</sup> Isto tako, najzad procenat posetilaca kojima su bila poznata dela koja su upravo videli u muzeju izrazito raste ukoliko pripadaju višim slojevima društvene hijerarhije (tj. 13% pripadnika nižih slojeva, 25,5% srednjih i 54,5% viših), pri čemu deo posetilaca (26% pripadnika nižih društvenih slojeva, 45% srednjih i 26% viših) duguje svoje prethodno poznavanje dela reprodukcijama. Ukratko, generička znanja koja su uslov percepcije razlikovanja i fiksacija uspomena, imena, istorijskih, tehničkih ili estetskih koncepcija, utoliko su veća i specifičnija ukoliko se ide prema najobrazovanijim klasama.

U činjenici što se posetioci utoliko češće opredeljuju za najslavnije slikare i za one koje je Škola osveštala ukoliko su manje obrazovani, a da nasuprot tome, moderne slikare, koji imaju najmanje šanse da budu uključeni u školski sistem, navode samo najobrazovaniji posetioci, i to oni koji žive u veoma velikim gradovima, — u toj činjenici treba videti potvrdu svega što smo do sada izložili. Osposobljenost za donošenje ličnih sudova zasnovanih na ukusu takođe je rezultat stečenog obrazovanja. Suprotstavljajući kanonske, stereotipne, i po Maksu Veberu, „rutinizirane“ kulture, i autentične kulture oslobođene školskih propovedi, ima smisla samo za beznačajnu manjinu kulturnih ljudi, jer ovladavanje školskom kulturom je uslov prevazilaženja školske kulture i usvajanje one slobodne kulture, to jest kulture oslobođene osnova stečenih u školi koju buržoaska klasa i njena Škola smatra za vrednost nad vrednostima. (...)

(...) Da li iznenađuje što su ukusi i dobar ukus koje najobrazovaniji posetioci duguju homogenom i „homogenizirajućem“ i „rutinskom“ i „rutinizirajućem“ dejstvu školske institucije u krajnjoj liniji veoma ortodoksnim i što se — kao što to ističe Boas — „ideologija onih slojeva koje nazivamo obrazovanim nalaze uglavnom pod kontrolom ideala koje su im prenele prethodne

<sup>10)</sup> U svim zemljama, procenat onih koji izjavljuju da su došli da vide slikarska i vajarska dela raste sa stepenom obrazovanja, a procenat onih koji su došli da vide predmete istorijskog ili folklornog karaktera opada. U Holandiji se procenat ljubitelja slikarstva i vajarstva povećava sa 59% za pripadnike nižih slojeva na 71% za one iz srednjih i 76% za one iz viših slojeva dok procenat posetilaca koji se interesuju za predmete istorijskog i folklornog karaktera opada sa 19% na 12% i 9%. Isto tako u Poljskoj, 36%, 57%, 71% posetilaca iz ovih slojeva navode slikarstvo i vajarstvo. U Grčkoj, stopa posetilaca koji su došli da vide vajarska dela raste sa 12% za pripadnike iz srednjih slojeva na 19% za pripadnike viših, dok stopa onih koji pokazuju interesovanje za folklor iznosi 48% i 39% iz ovih slojeva. I ovde se može uočiti veza između kulturnog bogatstva pojedinih zemalja i stavova publike.

generacije"?<sup>11)</sup> Činjenica što oni koji su lišeni bilo kakvog nasleđa u oblasti kulture poseduju i izražavaju češće od ostalih ono što se posmatraču čini kao objektivna istina negovanog iskustva potiče otuda što je iluzija o neposrednom razumevanju kulturne sredine mogućna samo unutar sveta iz koga se potiče, gde su ponašanja i kulturni predmeti oblikovani prema već ovladanim uzorima, isto tako se harizmatička iluzija, koja se rađa iz bliskosti, može razvijati samo kod onih kod kojih je svet znanstvene kulture istovremeno i svet iz koga potiču. Drugim rečima, zbunjenost i pometnja onih koji ne poseduju kulturnu „šifru” podseća da je razumevanje nekog ponašanja ili nekog kulturnog dela uvek *posredno odgonetanje*, čak i u posebnom slučaju kada je objektivna i objektivizirana kultura postala kultura u subjektivnom smislu posle dugog i sporog procesa asimilacije.

Reći da su obrazovani ljudi oni koji poseduju kulturu najobičnija je tautologija. Kada oni primenjuju, na primer, na dela svoga vremena nasleđene kategorije a u isto vreme ne poznaju nesvodljivu novinu dela koja sobom donose i same kategorije za percepciju, obrazovani ljudi koji pripadaju kulturi isto toliko koliko i kultura pripada njima, u stvari, izražavaju samo stvarno postojanje kultivisanog iskustva, koje je po svojoj definiciji tradicionalno. Privrženicima kulture odanim kultu dela koja su davni proroci osveštali, kao i sveštenicima kulture odanim organizaciji toga kulta, suprotstavljaju se kulturni proroci koji postavljaju sebi za cilj da poljujaju šablon osveštale privrženosti kulturi dok ne dođe vreme da i njih šabloniziraju novi sveštenici i novi vernici.

Da li je opravdano da odnose koji se uspostavljaju između obrazovnog nivoa i svih karakteristika kulturne prakse pripišemo odlučujućem uticaju Škole, kada znamo da je, bar kad je Francuska u pitanju, neposredno dejstvo škole (umetničko obrazovanje, nastava iz istorije umetnosti, organizovane posete muzejima, itd.) usled nedostatka najneophodnijih materijalnih i institucionalnih sredstava krajnje beznačajno? Dakle, ovaj nedostatak je posebno ozbiljan, pošto je samo 3% današnjih posetilaca muzeja prvi put ušlo u muzej posle navršenih 24 godine (što znači da je sticanje potrebnih znanja bilo prerano završeno) i da samo škola može da pruži deci poreklom iz zapostavljenih sredina priliku da uđu u neki muzej. U nedostatku specifične organizacije, koja bi imala za cilj usvajanje umetničke kulture i njenu asimila-

---

<sup>11)</sup> F. Boas: *Antropology and Modern Life*, New York, W. W. Norton and Co, 1962, str. 196.

laciju, školske ustanove za širenje kulture prepuštene su inicijativi nastavnčkog kadra, tako da je neposredan uticaj Škole veoma slab: samo 7% francuskih posetilaca izjavljuju da su otkrili muzej posredstvom Škole, a oni koji svoje interesovanje za slikarstvo duguju neposrednom uticaju nekog profesora relativno su malobrojni.

Prosto je nerazumljivo da likovna nastava u Francuskoj zauzima tako neznatno mesto u programima i da učitelje crtanja već po tradiciji smatraju, kako administracija tako i njihove kolege i učenici, za nastavnike drugog reda, osuđene na drugorazrednu nastavu, sa svim pedagoškim i materijalnim posledicama koje iz takvog shvatanja proističu (pomanjkanje posebnih prostorija i materijala, nedostatak institucionalne pomoći); kao što ne može da se razume ni činjenica da istorija umetnosti nije poverena nastavnicima likovne umetnosti, — koji su isključivo posvećeni nastavi tehnika, već profesorima istorije, koji, potčinjeni tiraniji programa, posvećuju umetnosti, kao što kaže jedan od njih, „jedan čas u sto godina“, osim ako se u ovakvom stanju stvari ne vidi izraz hijerarhije vrednosti koja vlada čitavim obrazovnim a možda i društvenim sistemom.<sup>13)</sup> Obevređivanje umetničkog obrazovnog programa samo je deo obezvređivanja celokupne tehničke nastave, to jest celokupne nastave „mehaničkih umetnosti“, koja zahteva rad ruku, i indikativno je da samo u globalno obezvređenom svetu tehničke nastave profesor crtanja uživa neki ugled. Sem toga, to što je nastava istorije umetnosti odvojena od nastave umetničkih tehnika i poverena profesorima istorije, koja je kanonska disciplina, pokazuje tendenciju celokupnog francuskog obrazovnog sistema da proizvodnju umetničkih dela potčini propovedi o delima. Ali, s druge strane, potčinjeni položaj nastave crtanja i muzike ogleda se i u činjenici da buržoasko društvo koje veliča *potrošnju* umetničkih dela pridaje malo značaja *bavljenju* umetničkim stvaralaštvom i profesionalnim proizvođačima umetničkih dela. Ovde treba navesti Hofmanovu *Kreislerianu*: „Samo se po sebi razume da odrastanjem deca treba da se odreknu bavljenja umetnošću, jer to ne odgovara ozbiljnim ljudima, a veoma često utiče da gospođe zanemare svoje uzvišene dužnosti. Zbog toga im pripada samo pasivno uživanje u muzici, i to onoj koju izvode njihova deca ili profesionalni umetnici.“

<sup>13)</sup> Stvarnost je uglavnom veoma daleko od definicija iznetih u zvaničnim tekstovima, bar što se Francuske tiče. Programima u osnovnim školama predviđen je obavezan čas i po crtanja i manuelnog rada koji u velikim gradovima drže posebno obučeni nastavnici, a u ostalim mestima obični učitelji. U zvaničnim programima se ne precizira kakvo mesto treba dati istoriji umetnosti, koja je uključena u nastavu istorije. Crtanje se predaje jedan čas nedeljno u toku pet prvih godina srednje škole, a zatim je fakultativno. Za programe u inostranim zemljama, videti *L'enseignement des arts plastiques dans les écoles primaires et secondaires*, publikacija međunarodnog prosvetnog biroa, no. 184 UNESCO.

Ova ispravna definicija umetnosti vodi zaključku da umetnike — to jest lica koja posvećuju čitav svoj život umetnosti koje služi samo razonodi i odmoru — treba smatrati ljudima poslednjeg reda i da ih treba podnositi samo zbog toga što upražnjavaju *miscere utiit duice*. Nikada čovek zdrave pameti i duhovno zreo neće ni najizvrsnijem umetniku pokloniti istu pažnju kao nekom vrednom pisaru ili čak zanatliji koji je napravio jastuče na kojem sedi savetnik u svom kabinetu ili trgovac za svojom tezgom: jer jedni imaju za cilj samo korisno, a drugi prijatno. Dakle, ako smo učtivi i ljubazni prema umetniku, to je posledica jedino naše uljudnosti i naše dobroćudnosti koje nas navode da budemo ljubazni i površni sa decom i ostalim nedovoljno ozbiljnim licima."

Mada škola daje čisto umetničkoj nastavi samo neznatno mesto, a ne daje ni specifičan podsticaj za kulturnu praksu niti pak skup specifičnih principa namenjenih delima likovne umetnosti, ona teži, s jedne strane da pobudi na izvesnu *bliskost* — koja je sastavni deo osećanja pripadnosti kulturnom svetu — sa svetom umetnosti u kojem se čovek oseća prijatno u svojstvu primaoca kome su upućena dela koja se ne otkrivaju bilo kome.

S druge strane, Škola nastoji da usadi (u različitom stepenu u raznim evropskim zemljama) sklonost zasnovanu na znanju stečenom u školi koja se ispoljava u otkrivanju vrednosti umetničkog dela i trajnoj i opštoj osposobljenosti za ovladavanje sredstvima koja omogućuju usvajanje umetničkih dela.<sup>19)</sup> Mada ima u vidu skoro isključivo književna dela, školska nastava teži, s jedne strane, da stvori sklonost da se divi delima koje je škola osveštala, kao i dužnost da se cene i vole izvesna dela ili klase dela koja postepeno postaju atribut određenog školskog ili društvenog statusa; s druge strane, škola nastoji da stvori osposobljenost, isto tako opštu, koja može da se prenosi i u druge oblasti, za svrstavanje po autorima, žanrovima, školama, ili epohama: rukovanje školskim kategorijama književne analize i navika da se ima kritički stav stvaraju u svakom slučaju predispoziciju da se prepoznaju odgovarajuće kategorije i u ostalim oblastima i da se ovlada tipičnim značajima koja, čak iako su površinska i anegdotska, omogućuju elementarni oblik specifičnog poimanja predstava, zasnovanog na pribegavanju književnoj metafori ili prizivanju analogija pozajmljenih iz vizuelnog iskustva. I tako, zato

<sup>19)</sup> Transmisija putem škole ima uvek funkciju uzakorenjenja samim posvećivanjem dela koja proglašava za dostojna divljenja, prenoseći ih, i na taj način doprinosi uspostavljanju hijerarhije kulturnih dobara koja vredi za određeno društvo i određeni vremenski trenutak (o hijerarhiji kulturnih dobara i stepenima legitimitnosti, vidi P. Bourdieu et al. *Un art moyen*, str. 134—138).



što kupovina vodiča ili kataloga pretpostavlja izvestan stav prema umetničkom delu, stav izgrađen obrazovanjem, korišćenje ovih vrsta priručnika, koji daju čitav program izgrađene percepcije, namenjeno je pre svega najobrazovanim posetiocima, jer uvode u svet umetnosti samo one koji su u taj svet već uvedeni. (...)

(...) Najbolji dokaz da opšti principi prenošenja stečenog znanja vrede takođe i za školska znanja leži u činjenici da postupanje pojedinca, ili bar pojedinaca određene društvene kategorije ili određenog obrazovnog nivoa, teži stvaranju sistema, tako da je određeni tip postupanja u bilo kom području kulture veoma verovatno vezan za isto takvo postupanje u svim ostalim oblastima. Tako je redovno posećivanje muzeja skoro neizbežno vezano za redovno posećivanje pozorišta i, u nešto manjem obimu, koncerata. Čini se da sve ukazuje na to da znanje i ukus stvaraju takvu konstelaciju (strogo vezanu za nivo obrazovanja), iz koje proističe da je tipična struktura preferencija i znanja u slikarstvu po svemu sudeći bliska strukturi istog tipa znanja i ukusa u muzici, pa čak i u džezu ili filmu.<sup>14</sup>

(...) Može se staviti primedba da nema goreg načina pristupanja umetničkim delima nego da se na njih primenjuju kategorije i koncepti tako nespecifični kao što su kategorije i koncepti istorije književnosti. I već je opšte mesto suprotstaviti školskom propovedanju o slikarstvu „neposredne utiske ničim neopterećenog oka“. A, u stvari, to pre svega znači da korist od stečene umetničke kulture u cilju društvene afirmacije zavisi u svakom slučaju isto toliko od sposobnosti izražavanja umetničkih doživljaja koliko i od unutarnjeg i neproverljivog kvaliteta tih umetničkih doživljaja. Sem toga, predstava koja stav negovan na autentičan način suprotstavlja u isti mah čistom pasivnom uživanju i sklonosti stečenoj u školi, a za koji se može posumnjati da nosi u sebi mogućnost estetskog izopačenja koje na štetu samog uživanja daje prednost pratećem ritualu, ispunjava ideološku funkciju time što proglašava da je jedino legitiman onaj način pristupanja delima koji je proizvod posebnog tipa ovladavanja ključem za razumevanje umetničkih dela. (...)

(...) Zbog toga što se umetničko delo ispoljava kao konkretna individualnost koja se nikada ne može svesti na principe i pravila kojima se definiše neki stil, ovladavanje instrumentima koji

<sup>14</sup> Ove pretpostavke, proverene prilikom raznih ranijih posmatranja (videti posebno P. Bourdieu i J. C. Passeron. *Les étudiants et leurs études*, Mouton, 1964 i P. Bourdieu et al. *Un art moyen*) potvrđene su i tačno protumačene rezultatima ankete, trenutno na obradi, o socijalnim različitostima sudova zasnovanih na ukusu.

omogućavaju da se ostvari kontakt sa umetničkim delima može se postići samo laganim procesom zblizavanja. Kompetencija znalca se ne može isključivo prenositi pravilima ili receptima, i umetničko obrazovanje pretpostavlja neki ekvivalent dugog kontakta između đaka i učitelja u tradicionalnom obrazovanju, to jest česti kontakt sa delom (ili delima iste vrste): tako, na primer, postojani dodir sa delima izloženim prema sistematskoj klasifikaciji, po školama, epohama ili autorima, teži da stvori takvu vrstu opšte i nesvesne bliskosti s njihovim principima koje omogućuju obrazovanom gledaocu da odmah delo uvrsti u određenu klasu, bilo da je u pitanju način nekog stvaraoća, stila neke epohe ili neke škole. Kao što đak ili učenik mogu *nesvesno* da ovladaju pravilima umetnosti, uključujući i ona koja eksplicitno ne poznaje ni sam učitelj, predajući se celim bićem njegovom načinu rada i ne podvrgavajući ispitivanju i odabiranju elemente koji mu služe kao uzor, tako isto ljubitelj umetnosti može, predajući se delu, usvojiti principe i pravila kompozicije dela a da ovi nisu nikada doprli do njegove svesti i kao takvi formulisani; to i čini pravu razliku između teoretičara umetnosti i poznavaoća koji najčešće nije u stanju da objasni principe na kojima počivaju njegovi sudovi. U ovom području, kao i u ostalima (učenje gramatike maternjeg jezika, na primer), školsko obrazovanje teži svesnom prihvatanju misaonih perceptivnih ili izražajnih shema kojima se već nesvesno vlada, formulišući eksplicitno principe tvoračke gramatike, na primer, zakone harmonije ili kontrapunkta ili pravila kompozicije slika i stavljajući na raspolaganje pojmove i reči koji su neophodni da bi se izrazile razlike koje se pre toga intuitivno osećaju. Nastava o umetnosti koja se svodi na reči (o istoriji, estetici, ili nečemu drugom) obavezno je nastava koja ima karakter nadgradnje: kao i nastava maternjeg jezika, književnosti ili umetnosti (tj. „humanistički predmeti“ u tradicionalnom obrazovanju) nužno pretpostavlja — iako se nikada ne organizuje zavisno od tih prethodnih uslova — stečenu kompetenciju i čitav iskustveni kapital (posećivanje muzeja ili spomenika kulture, slušanje koncerata, predavanja, itd.) koji su veoma nejednako raspoređeni u različitim socijalnim sredinama. (...)

(...) Ukoliko škola prepušta zadatak kulturne transmisije porodici utoliko njen uticaj pokazuje tendenciju da ozakoni već postojeće nejednakosti, jer uspeh te kulturne transmisije zavisi od prethodne i nejednake kompetencije lica koja su obuhvaćena.<sup>15</sup> (...)

<sup>15</sup>) Primer Poljske dobro prikazuje da stepen uspeha politike kulturne akcije nije samo funkcija efikasnosti već takođe i značaja kulturnog kapitala koji se prenosi drugim putevima.

(..) Povoljne ili nepovoljne društvene okolnosti se tako snažno odražavaju i na samim uslovima školovanja, i još šire, na čitavoj kulturi jedne ličnosti, zbog toga što su one, vidljive ili nevidljive, uvek kumulativne prirode. Znajući, s jedne strane, da su kulturni nivoi pojedinih članova porodice čvrsto međusobno povezani, da mogućnost školovanja u nekom velikom ili u malom gradu, u gimnaziji ili školi opšteg obrazovanja, mogućnost školovanja u klasičnim gimnazijama ili osuđenost na „moderne“ škole, strogo zavise od socijalnog statusa porodice, a s druge strane, da su kulturna atmosfera detinjstva i škole kroz koje je neko prošao tesno povezani i na najvišem nivou školskog obrazovanja sa nejednakim stupnjevima znanja o umetnosti i umetničkom praksom, postaje jasno da školski sistem, koji zna samo za đake jednake u pravima i u dužnostima, najčešće samo povećava i ozakonjuje nejednakosti koje postoje već u samom početku u odnosu na kulturu. Cinjenica što su nejednakosti u odnosu na muzej još naglašenije nego nejednakosti u odnosu na školu (kao što to pokazuje poređenje strukture muzejske publike i strukture publike visokog obrazovanja) potiče otuda što uticaj povlašćenosti u oblasti kulture nije nigde tako velik kao u domenu „slobodne“ kulture, to jest one koja je najmanje školska. (..)

(..) Nasuprot harizmatskoj ideologiji, koja suprotstavlja autentičan doživljaj umetničkog dela kao emociju ili neposredno razumevanje putem intuicije trudu ili hladnim komentarima inteligencije, prelazeći ćutke preko društvenih i kulturnih uslova koji omogućuju takav doživljaj, a istovremeno tretirajući kao urođeni dar i sklonost stečenu dugim kontaktima sa umetnošću ili vežbama metodične nastave, — sociologija utvrđuje i logički i eksperimentalno da pravo poimanje kulturnog dela, a posebno dela znanstvene kulture, pretpostavlja posedovanje ključa na osnovu kojeg se umetničko delo može odgonetnuti. Kultura u objektivnom smislu koda je uslov za razumevanje konkretnih sistema znakova koje ona organizuje i na koje ostaje nesvodljiva, kao što se jezik ne može svesti na reč, dok kultura u smislu kompetencije nije ništa drugo nego kultura (u objektivnom smislu) apsorbirana i pretvorena u stalnu i sveobuhvatnu sklonost za odgonetanje kulturnih objekata i ponašanja korišćenjem onog koda kojim su šifrovani. Kada su u pitanju dela učene kulture, kodom se ne može potpuno ovladati jednostavnim i neorganizovanim učenjem iz svakodnevnog iskustva i ono pretpostavlja metodično učenje organizovano od strane institucije koja je specijalno pripremljena za tu svrhu. Iz svega ovoga proističe da intenzitet i način razumevanja umetničkog dela zavisi od vladanja generičkim i

specifičnim kodom dela (to jest od umetničke kompetencije posmatrača), duguje veštini odgo-  
netanja delimično stečenoj u školi; vrednost, in-  
tenzitet i modalitet pedagoške komunikacije, —  
čiji je zadatak između ostalih funkcija i da pre-  
nosi ključ za razumevanje dela znanstvene kul-  
ture (istovremeno kao i ključ na osnovu kojeg se  
vrši ova transmisija) — i sami su funkcija kul-  
ture (kao sistema shema percepcije, ocenjivanja,  
misli i akcije istorijski i socijalno uslovljene) ko-  
ju primalac duguje porodičnoj sredini i koja je  
manje ili više bliska, kako po svojoj sadržini  
tako i u odnosu na stav prema delima učene  
kulture ili kulturnog obrazovanja koje podrazu-  
meva, učenoj kulturi koju prenosi Škola i lin-  
gvističkim i kulturnim modelima prema koji-  
ma Škola vrši ovu transmisiju. S obzirom da su  
neposredno doživljavanje dela učene kulture i  
sticanje kulture organizovano putem institucija  
što je uslov za istinsko doživljavanje ovih dela  
podložni istim zakonima, može se lako razume-  
ti kako je teško prekinuti začarani krug u ko-  
jem kulturni kapital uvećava već postojeći kul-  
turni kapital: dovoljno je, u stvari, da školska  
institucija pusti da dejstvuju objektivni meha-  
nizmi kulturne difuzije i da se oslobodi oba-  
veze sistematskog rada na tome da bi svima,  
putem same pedagoške poruke, stavila na ras-  
polaganje instrumente koji uslovljavaju ade-  
kvatno primanje školske poruke, pa da poveća  
prvobitne i legitimne nejednakosti i ozakoni  
svojim sankcijama transmisiju kulturnog kapi-  
tala.

(Izbor i prevod VERA NAUMOV-TOMIĆ)