



**Petar Lazić**

## **AUTONOMIJA UMETNIČKOG DELA**

*Autonomija* je reč grčkog porekla i izvorno označava samozakonodavstvo, to jest, samoupravu, političku nezavisnost i samostalnost. Pojam autonomije u filozofiju (preciznije u etiku), uveo je Kant, da bi tim terminom označio bitnu razliku između svoje (kritičke, transcendentne) etičke koncepcije i ostalih koncepcija (empirijske, zasnovane, dogmatske...), koje po njemu ostaju samo na nivou moralnih nauka, to jest, moralistike. Od Kanta naovamo, pojam autonomije u filozofiji koristi se da označi onoga koji sam u sebi pronalazi norme, odnosno – principe sopstvenog delovanja. Suprotan pojam autonomnom je heteronoman.

### **I**

Bavljenje pojmom autonomije umetničkog dela nosi u sebi pitanje: – U odnosu na šta se posmatra autonomija umetničkog dela? Ukoliko autonomiju shvatimo kao odvojenost umetnosti od društva iz koga potiče, mi u stvari govorimo o dva međusobno povezana procesa, koji su u neprekidnoj korelaciji. Da bi objasnila svu složenost odnosa društva i umetnosti, britanska feministička istoričarka umetnosti Grizelda Polok (Griselda Pollock) navodi ključne probleme: shvatanje pojma društva kao statičkog entiteta i distinkciju između pojmova umetnosti i društvenog konteksta:

*“Društvo je istorijski proces; ono nije statički entitet. Istorija ne može da se svede na podesan blok informacija; moramo je shvatiti kao kompleks procesa i odnosa. Moramo odbaciti sve formulacije kao što su ‘umetnost i društvo’ ili ‘umetnost i njeni društveni konteksti’, ‘umetnost i njena istorijska pozadina’, ‘umetnost i klasna formacija’, ‘umetnost i rodni odnosi’. Stvarne poteškoće sa kojima se nismo suočili nalaze se u tom ‘i’. Moramo se baviti igrom višestrukih istorija – kodovima umetnosti, ideologijama sveta umetnosti, institucijama umetnosti, formama proizvodnje, društvenim klasama, porodicom, formama seksualne dominacije čije međusobne determinacije i međusobne zavisnosti moraju zajedno da se mapiraju u preciznim i heterogenim konfiguracijama.”<sup>1</sup>*

Govorimo li, pak, o samoj umetnosti, ni ona, kao ni njena istorija, nisu statički pojmovi – da bismo mogli da ih mehanicistički prenosimo na odnose prema društvu iz koga potiču. Još je francuski semiolog i pisac Rolan Bart (Roland Barthes) ukazivao da je istorija umetnosti kakvom je poznajemo, skup “lažnih očiglednosti”<sup>2</sup>. Baveći se “lažnim očiglednostima” Bart razotkriva istorijski (to jest, politički) angažman svake umetnosti, bilo da joj je jezik (kojim se najviše bavio) gradivno tkivo (književnost, na primer), bilo da su joj sredstva izražavanja vizuelni znaci (slikarstvo i vajarstvo), bilo da se jezik komunikacije nalazi ispod površine (novac, odeća, oglasi, itd...).

Kao što Grizelda Polok uočava ključni problem u postojanju veznika *i* između pojmova društva i umetnosti, tako Rolan Bart primećuje da u strahu pred ideološkom kompromitacijom ništa nikada nije bilo neutralno, niti može biti – od lingvistike do istorije umetnosti. Vladajuća klasa je ta koja proizvodi vladajući govor i vladajuće norme po kojima “verovatno u kritici” proglašava “prirodnim”. U odgovoru na Pikarove (Picard) kritike, skoro deset godina posle objavljivanja “Mitologija”, Bart u “Kritici i istini” uzima najveći antički autoritet u vrednovanju umetnosti, kao primer „proizvođača lažnih očiglednosti”:

---

<sup>1</sup> Polok, Grizelda: VIĐENJE, GLAS I MOĆ: FEMINISTIČKE ISTORIJE UMETNOSTI I MARKSIZAM; “Da li je moguća (feministička) društvena istorija umetnosti?; “Pro femine”, str. 13.

<sup>2</sup> Rolan Bart je prvi put upotrebio i obrazložio termin „lažnih očiglednosti“ 1957. u predgovoru za „Mitologije“.

*“Aristotel<sup>3</sup> je tehniku stvaranja varki pomoću govora zasnovao na postojanju izvesne verovatnoće, koju su u ljudskom duhu stvorili tradicija, Mudraci, većina, tekuće mišljenje, itd. Verovatnoća je upravo ono što, u jednom delu ili izlaganju, ne protivreči nijednom od ovih autoriteta.”<sup>4</sup>*

Rečju, vladajuća klasa uz pomoć autoriteta koje je sama proizvela, formira kanone kojima (pozivajući se na Bartovu terminologiju) – “verovatno u kritici” proglašava “prirodnim”. Tako formirani kanoni određuju vrednost i status kanonizovanih autora i tekstova. Baveći se institucijom književnosti, ili šire institucijom umetnosti i formiranjem njihovih kanona, Dubravka Đurić navodi tezu Petera Birgera (Peter Bürger), koji se, pak, poziva na Herberta Marcusea (Herbert Marcuse) da se proizvodnja i recepcija pojedinačnog umetničkog dela uvek odvija pod unapred datim, institucionalnim okvirnim uslovima, koji odlučujuće određuju realno delovanje, podržavajući tu tezu svojim stavom:

*“Usponom akademija i univerziteta, kanoni postaju sekularni i ukazuju na korpus književnosti ili na panteon umetnosti. Kanon označava ono što institucija akademije uspostavlja i predstavlja kao najbolje, najreprezentativnije i najznačajnije tekstove, ili predmete, u književnosti, istoriji umetnosti ili muzici. Kao riznice transistorijske estetske vrednosti, kanoni različitih kulturnih praksi uspostavljaju poredak ‘velikih dela’. Oni koji žele ovim praksama da ovladaju moraju proučavati kanonska dela, koja su im predočena kao modeli. Kanon obuhvata konstituiše očevinu (baštinu) svakoga ko želi da ga smatraju ‘obrazovanim’.”<sup>5</sup>*

Iz ovoga sledi da se u pozadini svake ljudske delatnosti nalazi ideologija, koja preko kanona konstruiše, kako sadašnjost, tako i poglede na prošlost i

---

<sup>3</sup> Zanimljiva je teza Slobodana Selenića da je avangardno pozorište (od teatra apsurda, pa sve do nove engleske i američke drame) uprkos deklarativnom odricanju od Aristotela – samo potvrda Aristotelove poetike. Naravno, Selenić Aristotelovu postavku o, na primer – jedinstvu mesta, vremena i radnje, ne shvata bukvalno – na sceni, već kao podrazumevajuću u svesti gledalaca. Pišući o avangardnom pozorištu, Selenić (u tom kontekstu) navodi niz teorijskih i praktičnih primera, iz kojih izvlači zaključak da su upravo oni koji su se najviše odricali Aristotela – pokazali da su „dosledni nastavljači njegove teorijske postavke“.

<sup>4</sup> **Bart, Rolan: KRITIKA I ISTINA** (Critique et vérité), str. 14.

<sup>5</sup> **Đurić, Dubravka: INSTITUCIJA KNJIŽEVNOSTI/UMETNOSTI I POJAM KANONA**; “Pro femine”, str. 1.

budućnost. O uzrocima toga, još je 1965. pisao francuski filozof, neomarksista, Luj Altiser (Louis Althusser):

*„Kao takva, ideologija je dakle organski deo svakog društvenog totaliteta (...) Ljudska društva izlučuju ideologiju kao neophodan element i nužnu atmosferu za svoje istorijsko disanje, za svoj povesni život.“<sup>6</sup>*

Umetnost i društveno-istorijska kretanja neodvojivi su pojmovi, pa sledstveno tome Rolan Bart eksplicitno dovodi u vezu književnost i društvo, baveći se sasvim drugom temom (stvaranjem znakovnih i govornih kodova) u „Nultom stepenu pisma“ (1971.), dokazujući da oduvek postoji „politički i istorijski angažman književnog govora“<sup>7</sup>, još od vremena formiranja pisma.

Ukoliko umetnost shvatimo kao tvorevinu, nezavisnu od društva iz koga potiče, u krajnjoj konsekvenci dolazimo do stava da na umetnost ne utiču društvene i istorijske okolnosti – „...onda se nehotice preuzima pojam umetnosti larpurlatizma i zatvara se mogućnost da se ova odvojenost objasni kao proizvod istorijsko-društvenog razvoja.“<sup>8</sup> Dovoljno je (na trenutak) izmestiti avangardne umetničke pokrete iz svog društveno-istorijskog konteksta i pokušati zamisliti pojavu dadaizma u helenskom periodu ili apstraktnog slikarstva u srednjem veku. Umesto u istoriji umetnosti, akteri bi, verovatno, skončali u kakvoj instituciji nadležnoj za umobolne.

Govoreći o korpusu problema koji zamagljuje pogled na društvenu ulogu umetnosti (bilo da je reč o shvatanju po kome je umetnost samo odraz društva koje je proizvodi, bilo da se umetnost doživljava kao slika njegovih klasnih podela, bilo da se umetnost gleda kroz klasu kojoj umetnici pripadaju, bilo da se argumenti o umetnosti svode na ekonomske ili materijalne uzroke – sve to predstavlja ideološka uopštavanja i formiranje iskrivljene slike o umetnosti na osnovu verovanja ili na osnovu raznih teorija o datom društvu ili nekom periodu), pa Grizelda Polok kaže:

*„Svi ovi pristupi upinju se, ma kako grubo, da priznaju složene i neizbežne odnose između jedne specifične društvene delatnosti – umetnosti – i totalnosti drugih društvenih delatnosti koje konstituišu 'društvo' u, za, pa čak i nasuprot*

<sup>6</sup> Altiser, Luj: **ZA MARKSA**, prev. Eleonora Prohić, NOLIT, 1971, str. 238.

<sup>7</sup> Bart, Rolan: **NULTI STEPEN PISMA**; „Tel Quel“, br. 47, 1971; str. 92

<sup>8</sup> Birger, Peter: **PROBLEM AUTONOMIJE UMETNOSTI U GRAĐANSKOM DRUŠTVU**; „Teorija avangarde“, str. 56

*kojeg se umetnost proizvodi. Problem je u tome što je teorija odraza mehanistička i istovremeno sugeriše da je umetnost beživotan predmet koji samo 'ogleda' statičnu i koherentnu stvar koju nazivamo društvom. Teorija odraza suviše pojednostavljuje proces kojim jedan umetnički proizvod, svesno i ideološki proizveden iz specifičnih i izabраниh materijala, predstavlja društvene procese koji su i sami veoma složeni, mobilni i neprozirni. Malo sofisticiranija verzija teorije odraza je, međutim, ona u kojoj se umetnost proučava 'u njenom istorijskom kontekstu'. Istorija se, međutim, suviše često samo pokreće kao pozadina umetničke proizvodnje. Istorija je priča koja pokazuje put ka sadržaju slike.*

*Pokušaj da se umetnik shvati kao reprezentativan za pogled neke klase pokazuje potrebu da se prepozna to da u klasnom društvu motrište i pozicija determinišu umetničku proizvodnju. Čak i da je tako, to podrazumeva izvesna uopštavanja.”<sup>9</sup>*

U teorijskim razmatranjima odnosa između društva i umetnosti (ili kulture u celini), većina autora fokusira pažnju na uticaj koje društveno-istorijske okolnosti imaju na umetnost. Mnogo manje pažnje posvećeno je obrnutom procesu, uticaju kulture (pa samim tim i umetnosti) na društveno-istorijske događaje. Ranije iznet stav da je ovde reč o dva, međusobno isprepletana, interaktivna procesa može se potkrepiti jednim, sa stanovišta istorijskih posledica gledano, drastičnim primerom. Nemačkom reakcijom na francusko Prosvetiteljstvo.

To je tema kojom se ponajviše bavio britanski filozof i tvorac ideje o takozvanom moralnom pluralizmu, Isaija Berlin (Isaiah Berlin). Istražujući uzroke nemačke reakcije, Berlin se bavio praktično svim nemačkim kritičarima Prosvetiteljstva od Johana Georga Hamana (Johann Georg Hamann)<sup>10</sup> i Johana Gotfrida Herdera<sup>11</sup> (Johann Gottfried Herder) iz XVIII veka, do nosilaca obnovljene kritike Prosvetiteljstva u XX veku, poput Teodora Adorna (Theodor

---

<sup>9</sup> Polok, Grizelda: **VIĐENJE, GLAS I MOĆ: FEMINISTIČKE ISTORIJE UMETNOSTI I MARKSIZAM**; “Da li je moguća (feministička) društvena istorija umetnosti?; “Pro femine”, str. 11

<sup>10</sup> Haman, Johan Georg – nemački “filozof vere” (Glaubensphilosoph) iz osamnaestog veka, koga je Gete (Johann Wolfgang von Goethe) visoko cenio. Haman je na primer smatrao da je jezik živi izraz duha naroda, i da je poezija maternji jezik ljudskog roda. Važio je za najdoslednijeg i najekstremnijeg protivnika Prosvetiteljstva svog doba.

<sup>11</sup> Herder, Johan Gotfrid – nemački pesnik i filozof, koga često nazivaju ocem kulturnog nacionalizma. Isaija Berlin u “Reply to hans Aarsleff” (Review of Books, London, 1981, str. 7.) opisuje Herdera “ne kao neprijatelja, već kao kritičara francuskog Prosvetiteljstva”.

Ludwig Wiesengrund Adorno) i Jirgena Habermasa (Jürgen Habermas). Pozivajući se, upravo, na radove Isaije Berlina, Gream Garard (Greame Garrard) ne tako davno<sup>12</sup> potvrdio je Berlinom stav „*da je ideološko zaveštanje sukoba Prosvetiteljstva i njegovih protivnika često bilo teror i terorizam*”:

„Berlin<sup>13</sup> je tvrdio da su se Nemci krajem XVIII i početkom XIX veka 'pobunili protiv smrtonosne ruke Francuske u oblasti kulture, umetnosti filozofije i osvetili su se započinjanjem velikog protivnapada na Prosvetiteljstvo'.<sup>14</sup> Ova nemačka reakcija na imeprijalistički univerzalizam francuskog Prosvetiteljstva i revolucije, koju su im nametnuli, pre svih frankofil Fridrih II Pruski, zatim armija revolucionarne Francuske i konačno Napoleon, bila je bitna za ključni epohalni pomak svesti do kojeg je došlo u Evropi u to vreme. U Nemačkoj krajem XVIII veka nastala je misao Protiv-Prosvetiteljstvu, najpre kod kenigzberškog filozofa Johana Georga Hamana, 'najstrastvenijeg, najkonzistentnijeg i najekstremnijeg neprijatelja Prosvetiteljstva'.<sup>15</sup> Prema Berlinu iznenađujuća i neočekivana posledica ove pobune protiv Prosvetiteljstva bila je pluralizam, koji je ponudio više neprijateljima Prosvetiteljstva nego njegovim pobornicima, od kojih su većina bili monisti čije su političko, intelektualno i ideološko zaveštanje često bili teror i totalitarizam. ”<sup>16</sup>

Iako novija istraživanja proširuju geografski, intelektualni i društveni opseg antiprosvetiteljskog pokreta i izvan granica Nemačke<sup>17</sup> ostaje činjenica da su se Nemci prvi „pobunili“, „osvetili“ i izazvali „epohalni pomak svesti do kojeg je došlo u Evropi u to vreme“<sup>18</sup>. Krajnji rezultat tog pomaka svesti i osvete za francuski kulturni imeperijalizam jeste i Prvi svetski rat. Naravno, preterano bi bilo tvrditi da je to ključni uzrok Prvom svetskom ratu – zanemarujući društveno-istorijske, ekonomske i geostrateške okolnosti, kao i novoustanovljene kolonijalne

---

<sup>12</sup> Originalni tekst objavljen je januara 2006, pod nazivom **THE ENLIGHTENMENT AND ITS ENEMIES** u „American Behavioral Scientist“, tom 49, broj 5.

<sup>13</sup> **Berlin, Isaija: EUROPEAN UNITY AND ITS VICISSITUDES**; „The crooked timber of humanity“ (London, 1990).

<sup>14</sup> Ibid, str. 196-197.

<sup>15</sup> Ibid, str. 1.

<sup>16</sup> **Garard, Gream: PROSVETITELJSTVO I NJEGOVI NEPRIJATELJI**, „Treći program“, prev. Rade Kalik, br. 133-134; 2007; str. 16.

<sup>17</sup> Videti: Mali, J. & Wolker, R: **ISAIAH BERLIN'S COUNTER – ENLIGHTENMENT**, „American Philosophical Association“; (Philadelphia, 2003) i McMahon, D: **ENEMIES OF THE ENLIGHTENMENT: THE FRENCH COUNTER – ENLIGHTENMENT OF MODERNITY**; „Oxford University Press (New York, 2001).

<sup>18</sup> Nabrojani termini pod navodnicama su Isaije Berlina.

aspiracije – niti to spomenuti autori tvrde, ali ostaje činjenica da je reakcija na jednu kulturnu pojavu razvila sukob na nivou kultura i pripremila društvenu svest za nastavak tog istog sukoba drugim sredstvima. Sukob koji su započela pera, u krajnjoj instanci, završen je topovima.

## II

Vratimo se pitanju sa početka teksta: – U odnosu na šta se posmatra autonomija umetničkog dela? Pored odvojenosti umetnosti od društva, moguć je i odgovor da ta autonomija postoji samo u umetnikovoj percepciji o sebi i svom delu. Međutim, takav stav ništa ne kazuje o statusu samog dela. Takvim odgovorom po Birgeru: *„Ispravni uvid u istorijsku uslovljenost preokreće u vlastito poricanje; sve što ostaje puka je iluzija. I jednom i drugom pristupu izmiče kompleksnost kategorije autonomije, čija se posebnost sastoji u tome što opisuje nešto stvarno (izdvojenost umetnosti kao jedne naročite oblasti ljudske aktivnosti iz veza životne prakse), ali se istovremeno i ovaj fenomen određuje u pojmovima koji ne dozvoljavaju da se prepozna društvena uslovljenost procesa. Isto kao i javnost, autonomija umetnosti je kategorija građanskog društva koja i otkriva i prikriva stvarni društveni razvoj. Svako obrazlaganje ove kategorije meri se time koliko uspeva da logički i istorijski predstavi i objasni protivrečnosti koje počivaju u samoj stvari“*.<sup>19</sup>

Da bi se na adekvatan način shvatio pojam autonomije umetnosti, on mora da se posmatra kroz umetničko-istorijsku i društveno-istorijsku perspektivu, odnosno da se razjasne okolnosti njegovog nastanka. Tako, na primer, nemački teoretičar Bertold Hinc (Berthold Hinz) nastanak predstave o autonomiji umetnosti vezuje za period prelaska iz manufakture na industrijsku proizvodnju i razloge što se umetničko delo počinje smatrati nečim posebnim, nalazi u tome što je same umetnike podela rada mimoišla:

*„U ovoj fazi istorijskog razdvajanja proizvođača od sredstava za proizvodnju umetnik ostaje jedini koga je – svakako ne bez traga – mimoišla podela rada. (...) Izgleda da je razlog tome što je njegov proizvod mogao da zadrži*

---

<sup>19</sup> Birger, Peter: PROBLEM AUTONOMIJE UMETNOSTI U GRAĐANSKOM DRUŠTVU; „Teorija avangarde“, str. 57.

*vrednost kao nešto posebno, 'autonomno', počivao na nastavljanju umetnikovog zanatskog načina proizvodnje i posle nastupanja istorijske podele rada.*<sup>20</sup>

U istom zborniku „Autonomie der Kunst“<sup>21</sup> Mihael Miler (Michael Müller) slično zaključuje: „*Tako podelu umetničkog rada na materijalnu i idealnu proizvodnju, bar u teoriji, u dvorskoj umetnosti pospešuje dvor; ova podela je feudalni refleks na izmenjene proizvodne odnose.*“<sup>22</sup>

Pored podele rada koja je mimoišla umetničku praksu, bitno je uticala i pojava tržišta umetničkih dela jer je tek sa tržištem došlo do razdvajanja umetnika od naručioca. Time je stvoren bitan preduslov za osamostaljivanje umetnika i njihovih dela. Praktično, pojava tržišta umetničkih dela omogućila je formiranje autonomne estetike, koja (bar teorijski) ni na koji način ne zavisi od naručioca i vladajućih kanona. Dominantni ukus u prethodnom periodu formirale su mecene, bez obzira da li su dolazile iz redova aristokratije ili crkvenih sfera. Nasuprot ovoj tezi, Peter Birger smatra da je emancipacija estetike počela da se odvija još pod okriljem sakralne umetnosti: „*Ali u okvirima jedne, spolja gledano, još uvek sakralne umetnosti, nastavlja se emancipacija estetskog. Čak i protvreformatori, koji umetnost koriste kao sredstvo, time paradoksalno idu naruku njenom oslobađanju.*“<sup>23</sup>

Međutim, proces emancipacije estetskog nosi u sebi niz paradoksa: na primer, barokna umetnost svoje dejstvo ne izvlači iz sižea već iz formalnog bogatstva boja i oblika, tako da se umetnost koju su antireformistički pokreti pokušali da učine crkvenom propagandom, zbog uloge samih umetnika i njihovog razvijanja smisla za boje i oblike, praktično se odvajala od sakralne uloge. Berger tome dodaje: „*Još u drugom jednom smislu je proces emancipacije estetskog protvrećan. On je, naime, kao što smo videli, ne samo nastanak jedne oblasti*

---

<sup>20</sup> Hinc, Bertold: **AUTONOMIE DER KUNST**: zur Genese und Kritik einer bürgerlichen Kategorie/mit Beitr. von Michael Müller, Horst Bredekamp, Berthold Hinz, Franz-Joachim Verspohl, Jürgen Fredel, Ursula Apitzsch. 1. Aufl. Frankfurt am Main : Suhrkamp, 1972 2. Aufl. 1974; str. 175).

<sup>21</sup> Kada smo već kod spomenutog zbornika, inspirativna je za dublju analizu i teza Horsta Bredekampa, da su pojam i predstavu autonomne umetnosti protežirali aristokratija i krupna buržoazija, jer je „slobodna“ umetnost tako postala svedok njihove vladavine. (Ibid, str. 92).

<sup>22</sup> Ibid, str. 26.

<sup>23</sup> Birger, Peter: **PROBLEM AUTONOMIJE UMETNOSTI U GRAĐANSKOM DRUŠTVU**; „Teorija avangarde“, str. 65.



*podražavanja stvarnosti, otrgnute od svrha ciljno-racionalnog, nego istovremeno ideologizovanje te oblasti (predstava o geniju, itd).“<sup>24</sup>*

Po Kantu (Immanuel Kant) moć suđenja podignuta je na nivo posredovanja između teorijskog znanja (priroda) i praktičnog znanja (sloboda). Baveći se opozitom između prirode i umetnosti, odnosno „*neminovnošću oslobođenja bilo kakve prinude prosuđujućih pravila*“, Žak Derida (Jacques Derrida) uočava Kantovu relativizaciju suštinskog modaliteta iskustva dela umetnosti: „*Već sam u dva navrata naveo Kantovo ‘kao da’. Postoji još najmanje jedno treće. Ne pristajem na njih bez rezerve. Izgleda mi da Kant i dalje ima poverenja u izvesnu opoziciju **prirode (la nature)** i **umetnosti (l'art)**, u samom trenutku kada je to ‘kao da’ potresa (opoziciju), kao u malopredašnjem slučaju **prirode** i **slobode**. Ali ja na tu primedbu podsećam iz **dva razloga**. Sa jedne strane, da bih sugerisao da ono o čemu se ovde radi, da ono možda menja značenje, položaj, ulog tog kantovskog ‘kao’ i tog ‘kao da’, da je to neznatno premeštanje ali čije mi posledice izgledaju nesamerljive: sa druge strane, ja sam spreman da navedem jedno ‘kao da’ koje opisuje suštinski modalitet iskustva dela umetnosti, znajući da ona u velikoj meri određuju polje klasičnih društvenih nauka, onakvih kakve mi večeras susrećemo. Kant kaže da ‘suočeni sa proizvodom lepih umetnosti, treba da imamo svest o tome da se radi o umetnosti a ne o prirodi; ali da konačnost u svom obliku ipak mora da se pojavi oslobođena bilo kakve prinude prosuđujućih pravila tako da **kao da** je proizvod čiste i proste prirode.*“<sup>25</sup>

Kant u argumentaciji zahteva opštost estetičkih sudova, što je inače karakteristično za vrednosne sisteme novoformirane građanske klase, nasuprot plemstvu koje zastupa partikularne interese.<sup>26</sup> Po njemu opštost estetskog suda

<sup>24</sup> Ibid.

<sup>25</sup> Derida, Žak: **BUDUĆNOST PROFESIJE ILI UNIVERZITET BEZ USLOVLJAVANJA**, Rukopisna zaostavština, Predavanje održano na Frankfurtskom univerzitetu, 30. juna 2000, str. 8; prev. Sanja i Petar Bojanić.

<sup>26</sup> Kant je još sredinom 1763. upotrebio termin „građanin sveta“ u spisu „O lepom i uzvišenom“ koji je, posle obaveznog prolaska kroz cenzuru, objavljen 1764. Naime, taj spis Kant završava rečima: „*Najzad, kad se ljudski duh nekom palingenezom opet srećno digao iz skoro potpunog raspada, vidimo danas kako se pravi ukus lepog i plemenitog, kako u umetnostima i naukama tako i u običajima, opet rascvetava, pa nam ne ostaje ništa drugo da želimo sem da nas lažni sjaj, koji tako lako zaslepljuje, neprimetno ne udalji od plemenite jednostavnosti, a naročito da se još neotkrivena tajna vaspitanja oslobodi starih zabluda, da bi se moralno osećanje još zarana u grudima svakog mladog građanina sveta uzdiglo do delotvornog osećanja, jer bi se bez njega sva finoća usmeravala samo na prolazna i prazna zadovoljstva da o onome što se oko nas dešava sudimo sa više ili manje ukusa.*“ (Kant, **Immanuel: O UZVIŠENOM I LEPOM**, prev. Gligorije Ernjaković, BIGZ, Beograd, 1975, str. 58-59).

temelji se na slaganju jedne predstave koja važi za sve subjektivne upotrebe moći suđenja,<sup>27</sup> to jest, na saglasnosti uobrazilje i razumevanja.<sup>28</sup> O izdvajanju umetnosti iz životne prakse Kant kaže da se estetski sudovi nalaze između čula i uma, kao i to da interes u njima ne igra nikakvu ulogu. On eksplicitno tvrdi: „*Dopadanje koje određuje sud ukusa je bez ikakvog interesa.*“<sup>29</sup>

Ovakav Kantov stav navodi Birgera na zaključak da „(...) *onda Kantovo osnovno načelo drugim rečima izražava slobodu umetnosti nasuprot prinudama narastajućeg građansko-kapitalističkog društva. Estetsko se shvata kao oblast izuzeta iz vlasti principa maksimalizacije profita koji vlada u svim oblastima života.*“<sup>30</sup>

Pojam raznih kategorija estetskog u filozofiji razvijao se više od jednog milenijuma, ali je tek sa pojavom građanskog društva estetika sistematizovana kao filozofska disciplina. Na to su, pored teorijskih uslova, bitno uticali nagli razvoj građanskog društva i jačanje ekonomske moći građanske klase. A tek sa konstituisanjem estetike kao samostalne oblasti nastaje i pojam umetnosti, koji od kraja XVIII veka predstavlja opštu oznaku za literaturu, pozorište, muziku, arhitekturu i likovne umetnosti. Paralelno sa tim, razvija se shvatanje po kome je umetnička delatnost drugačija od svih ostalih ljudskih delatnosti.

### III

Da bi razrešio brojne protivrečnosti različitih interpretacija pojma autonomije umetnosti, koji u sebi nose niz potkategorija čiji razvoj ne teče jednovremeno, na primer – dvorska umetnost na momente poprima attribute autonomije, dok u drugom slučaju autonomija umetnosti javlja se tek sa građanskim društvom („*Dvorska umetnost ipak ostaje uključena u životnu praksu, iako reprezentativna funkcija, u poređenju sa kultnom funkcijom, predstavlja jedan korak ka slabljenju neposrednih društvenih zahteva za upotrebom.*“<sup>31</sup>), Peter Birger je skicirao tipologiju istorijskog razvoja umetnosti i sveo je na tri elementa:

<sup>27</sup> Kant, Imanuel: KRITIKA MOĆI SUĐENJA, prev. Nikola Popović, BIGZ, Beograd, 1975, paragraf 38.

<sup>28</sup> Ibid, paragraf 35.

<sup>29</sup> Ibid, paragraf 2.

<sup>30</sup> Birger, Peter: PROBLEM AUTONOMIJE UMETNOSTI U GRAĐANSKOM DRUŠTVU; „Teorija avangarde“, str. 67.

<sup>31</sup> Ibid, str. 75.

cilj upotrebe, produkciju i recepciju. Šematski prikaz te podele poslužio mu je da pokaže neravnomeran razvoj pojedinih kategorija.

### Birgerova šema<sup>32</sup>

	<i>Sakralna umetnost</i> (primer: umetnost poznog srednjeg veka)	<i>Dvorska umetnost</i> (primer: umetnost na dvoru Luja XIV)	<i>Građanska umetnost</i>
<b><i>Cilj upotrebe</i></b>	kultni predmet	reprezentativni predmet	predstavljanje građanskog samorazumevanja
<b><i>Proizvodnja</i></b>	zanatsko-kolektivna	individualna	individualna
<b><i>Recepcija</i></b>	kolektivna (sakralna)	kolektivna (društvena)	inidividualna

Ključni momenti razvoja, po Birgeru su:

- Cilj upotrebe – prelazak sa reprezentativnog predmeta /dvorska umetnost/ na predstavljanje građanskog samorazumevanja.
- Proizvodnja – prelazak sa zanatsko-kolektivne /sakralna umetnost/ na individualnu /dvorska umetnost/.
- Recepcija – prelazak sa kolektivne (društvene) /dvorska umetnost/ na individualnu /građanska umetnost/.<sup>33</sup>

I Birgerova šema, kao i Markuzeova teorija o protivrečnom karakteru umetnosti u građanskom društvu (umetnost, po Markuzeu, u isto vreme stvara sliku jednog boljeg poretka tako što protestuje protiv rđavog stanja u društvu iz koga potiče, čuvajući postojeće stanje stvaranjem privida fikcije) – svaka na svoj način pokazuje da odvajanje od životne prakse postaje presudno obeležje autonomije građanske umetnosti. Naravno, ovde je reč o statusu umetnosti i pojam autonomije ničim ne implicira sadržaj umetničkog dela.

<sup>32</sup> Ibid, str. 74.

<sup>33</sup> Ibid.

Oslobađajući se od neposrednih veza, u početku sa mističnim, a potom sa religioznim i sakralnim, sama umetnost počinje da podražava sopstvenu stvarnost koja je otrgnuta od racionalne svrhovnosti, te se ideologizuje sam proces emancipacije estetskog.<sup>34</sup> Oslobađanjem od ciljne ideologizacije sopstvene uloge u društvu, umetnost te iste atribute poprima kroz proces emancipacije estetskog i sopstvene, unutrašnje ideologizacije. Mogu se čak povući paralele između manifestacija tih, različitih ideologizacija. Tako je na primer, božansko nadahnuće (podsticaj vrhunskog stvaralaštva koji dolazi van njega samog – spolja), zamenjen predstavom o geniju (podsticaj koji dolazi iznutra).

Odvajanje umetnosti od životne prakse, koje karakteriše autonomiju građanske umetnosti, kao i krajnji rezultat esteticizma: da umetnost postaje vlastiti sadržaj – evropski pokreti istorijske avangarde dovode u pitanje. Avangardisti se bave prevladavanjem umetnosti u smislu kako ju je postavio Hegel (Georg Wilhelm Friedrich Hegel): „*Poziv umetnosti prema njenom pojmu nije ništa drugo nego da u adekvatnoj čulnoj datosti izrazi ono što predstavlja neku unutrašnju vrednost, te zbog toga filozofija umetnosti mora da prihvati kao svoj zadatak to: da mišljenjem shvati šta su te vrednosti i njihov lepi način pojavljivanja.*“<sup>35</sup>

Osnovna intencija evropske istorijske avangarde jeste da se umetnost mora preneti u životnu praksu, gde bi, u doduše bitno izmenjenim okolnostima, mogla da bude sačuvana. I mada avangardisti (kao i esteticizam), negiraju postojeću životnu praksu kao relevantnu za umetničku stvarnost, ipak je smatraju jedinim normalnim okruženjem umetnosti. Ali, kada govore o životnoj praksi, avangardisti ne podrazumevaju postojeću, već potpuno novu životnu praksu, koja bi bila organizovana iz same umetnosti.

Avangardni umetnici ne suprotstavljaju besposledičnoj umetnosti esteticizma nekakvu novu umetnost koja ima reperkusije po društvo, već princip pervazilaznja umetnosti koja bi trebalo da stvori sopstvenu društvenu realnost. U prilog težnjama avangardnih umetnika u prvoj polovini prošlog veka, govori i Deridina misao o potrebi promene estetičkog rakursa: „*Stara estetika uvek bi,*

---

<sup>34</sup> Videti: **Adorno, Teodor: ESTETIČKA TEORIJA** (1970), kod nas objavljena 1979. u izdanju NOLITA, prev. Kasim Prohić.

<sup>35</sup> **Hegel, Georg Vilhelm Fridrih: ESTETIKA II**, „Formalna samostalnost individualnih osobenosti“, prev. Vlastimir Đaković; odeljak 3, glava 3, BIGZ, 1986 (IV izdanje), str. 309.

prema Ničeju, bila estetika potrošača: pasivnih i receptivnih. Trebalo bi je, dakle, zameniti estetikom proizvođača (*Erzeugende, Zeugende, Schaffende*).“<sup>36</sup>

Govoreći o tome da avangarda negira kategorije individualne produkcije, kao i individualne percepcije, Peter Birger navodi osnovne intencije avangardnih pokreta:

„Prevazilaženje suprotnosti između proizvođača i recipijenta počiva u logici avangardne namere prevazilaženja umetnosti kao oblasti izdvojene iz životne prakse. (...) U stvari, ta produkcija ne sme da bude shvaćena kao umetnička produkcija, nego kao deo oslobođene životne prakse. (...) Nema više proizvođača i recipijenta, ostaje još samo onaj koji se poezijom služi kao instrumentom za savlađivanje života.“<sup>37</sup>

Dokazi za ove Birgerove tvrdnje nalaze se u mnogim tekstovima avangardnih umetnika. Na ovom mestu vredi spomenuti jedan karakterističan zahtev koje pred umetnika stavlja ruski futurista, književni i likovni kritičar, Boris Arvatov (Борис Игнатъевич Арватов): „*Temeljeći se na tehnikama zajedničkim svim oblastima života, umetnik prožet idejom svrhovnosti neće se pri obradi materijala upravljati prema zahtevima subjektivnog ukusa, nego prema objektivnim zadacima proizvodnje.*“<sup>38</sup>

U građanskom društvu, međutim, ideje avangardista nisu se realizovale u praksi, niti su izvodljive, osim u obliku lažnog prevazilaženja autonomne umetnosti. Po nemačkom filozofu i sociologu Habermasu (Jürgen Habermas) kulturna industrija izgradila je lažno ukidanje distance između umetnosti i života, pa je na taj način protivrečnost avangardnih pokreta postala shvatljiva.<sup>39</sup>

Lažno ukidanje distance, koje je nametnula kulturna industrija, najvidljivija je na primeru trivijalne književnosti i robne estetike. Književnost, kojoj je

---

<sup>36</sup> Derida, Žak: PITANJE STILA, "Mamuze: Ničeovi stilovi", ("Eperon: les styles de Nietzsche"), prev. Branko Romčević, str. 10.

<sup>37</sup> Birger, Peter: PROBLEM AUTONOMIJE UMETNOSTI U GRAĐANSKOM DRUŠTVU; „Teorija avangarde“, str. 82.

<sup>38</sup> Citirano prema Peteru Birgeru (PROBLEM AUTONOMIJE UMETNOSTI U GRAĐANSKOM DRUŠTVU; „Teorija avangarde“, str. 86): Arvatov, Boris: „Die Kunst im System der proletarischen Kultur, „Kunst und Produktion“, str. 15).

<sup>39</sup> Habermas, Jürgen: JAVNO MNJENJE, prev. Gligorije Ernjaković, „Kultura“, Beograd, 1969, glava 18.

prevashodni cilj da čitaoca pretvori u konzumenta, postala je prakrična – ali ne u smislu težnji avangardnih umetnika. Još očigledniji primer je robna estetika, kojoj forma služi samo kao nadražaj za kupca, kako bi ga navela da kupi robu koja mu nije potrebna. I trivijalnu kniževnost, kao i robnu estetiku, možemo shvatiti kao lažno ukidanje distance između umetnosti i života, u Habermasovom shvatanju tog pojma.

Upravo zbog takvih iskustava sa umetničkom avangardom i njenom težnjom da se umetnost mora preneti u životnu praksu, ovde više puta citirani esej „Problemi autonomije u građanskom društvu“, Peter Birger zaključuje rečima: *„Imajući pred sobom iskustvo lažnog prevazilaženja autonomije, mora se upitati da li je prevazilaženje statusa autonomije uopšte poželjno, i ne garantuje li distanca umetnosti prema životnoj praksi pre svega slobodni prostor u kojem se mogu promišljati alternative postojećem.“*<sup>40</sup>

PR  
DIOGEN pro kultura  
<http://www.diogenpro.com>

---

<sup>40</sup> Birger, Peter: PROBLEM AUTONOMIJE UMETNOSTI U GRAĐANSKOM DRUŠTVU; „Teorija avangarde“, str. 82.