

ТМГ. XXXVIII	Бр. 3	Стр. 1019-1036	Ниш	јул - септембар	2014.
--------------	-------	----------------	-----	-----------------	-------

UDK 316.7Burdije P. : 82

Научна критика

Примљено: 13. 12. 2013.

Ревидирана верзија: 1. 6. 2014.

Одобрено за штампу: 12. 9. 2014.

Божидар Филиповић
Универзитет у Београду
Филозофски факултет
Одељење за социологију
Београд

БУРДИЈЕОВО СХВАТАЊЕ НАСТАНКА И ДИНАМИКЕ ПОЉА УМЕТНОСТИ

Апстракт

У раду смо покушали да прикажемо Бурдијеово схватање поља уметности. Посебну пажњу смо посветили пољу књижевности, односно историјској генези и схватању динамике овог поља. Појмови *реакције* и *рефракције* су нам омогућили да јасније уочимо особености, али и проблеме Бурдијеовог виђења уметности. Указали смо на критичне моменте у Бурдијеовом приказу историјских процеса који су омогућили аутономност овог поља. Сматрали смо да се проблеми историје и динамике поља уметности испољавају у односу структурално-историјских околности и позиција самих уметничких дела унутар његове структуре. Такође, нагласили смо проблематичност упорног истицања „вертикалних” подела унутар овог поља. Бурдијеова компарација поља моћи и поља уметности чини основни оквир анализе, међутим, она истовремено представља и ограничење њеног домета. Последица таквог приступа је редуковање динамике поља на сукобе између актера које је могуће ограничити на неколико димензија – економски и неекономски (симболички) капитал, стара и нова генерација, централна и периферна позиција (у пољу моћи), итд.

Кључне речи: Бурдије, поље уметности, аутономност поља, реакција, рефракција

BOURDIEU'S UNDERSTANDING OF FORMATION AND DYNAMICS OF THE ART FIELD

Abstract

This paper attempts to present Bourdieu's understanding of the art field, focusing on the literary field, i.e. on the historical genesis and understanding of the dynamics of this field. The terms *reaction* and *refraction* enable a clearer distinction of both characteristics and problems within Bourdieu's view of the art field. We indicate some key points in Bourdieu's view of historical processes that enabled the autonomy of the field. We believe that the problems of the history and dynamics of the art field are manifested in the relationship between structural-historical circumstances and the position of works of art within the structure of the field. Furthermore, we draw attention to the problematic nature of persistent highlighting of "vertical" divisions within the field. Bourdieu's comparison between the field of power and the field of art is the basic framework of our analysis, but it also represents the limitation of its scope. The consequence of such an approach is field dynamics reduced to conflicts between the actors, which can be limited to several dimensions – economic and non-economic (symbolic) capital, old and new generation, central and peripheral position (in the field of power), etc.

Key words: Bourdieu, art field, autonomy of the field, reaction, refraction

УВОД

Основна намера овог рада је уочавање могућих проблема и недостатака примене и разrade Бурдијеове (Pierre Bourdieu) теорије, у домену уметности – са фокусом на поље књижевности. Можемо претпоставити да неки други термини у већој мери побуђују асоцијације на име и теорију француског социологија (нпр. хабитус или [симболички и културни] капитал), те вероватно чине и значајнија оруђа у појмовном арсеналу који нам је остављен у наслеђе. Међутим, у раду ћемо проблем његовог схватања уметности посматрати превасходно кроз визуру *поља*. Заправо, опсег нашег интересовања ће бити још ужи, јер ћемо се ограничити на генезу (аутономности) поља и проблеме његове динамике, а последње ћемо разматрати кроз два нова и релативно уско дефинисана појма (*реакције* и *рефракције*). Пример поља уметности јасно показује како реакција и рефракција (упореди: Filipović, 2011) одређују промене и исходе борби унутар овог поља¹. Дакле, ови појмови, који представљају идеално-типске теоријске ин-

¹ Док реакција означава околности у којима производ једног поља настаје као исход самореференцијалности, рефракцију пак изједначавамо са Бурдијеовим појмом реструктурирације (Бурдије, 2003, стр. 327).

струменте, омогућиће нам да боље схватимо на који начин је Бурдије сагледавао узроке динамике одређеног поља (у овом случају поља уметности). У случају анализе Бурдијеовог схватања појма уметности, ситуација је у извесном смислу специфична јер су појмови реакције и рефракције неодвојиви од аутономије, као конститутивног обележја сваког поља. Дobar део разматрања које Бурдије посвећује овом пољу везан је управо за (историјски) период његовог настанка, дакле, раздобље у којем се оно тек успоставља као аутономно². Тиме се намеће потреба и за разматрањем настанка поља уметности кроз визуру ова два појма, што би значило да се мора узети у обзир и импетус механизма који они означавају.

Велики део рада који Бурдије посвећује пољу уметности, извршен је са намером критичког промишљања и демистификације илузија које се унутар овог поља – како код произвођача тако и код реципијената – непрестано одржавају и производе (захваљујући ефекту алодоксије [Burdije, 2013, стр. 333, 338]). Овде можемо додати и све оне који немају довољно културног капитала, да би се у било ком наведеном својству могли сматрати делом поља уметности. Поље је један од централних, а можда и најзначајнији појам за читаву теорију коју сам Бурдије назива *теоријом праксе*³ (Burdije, 1999). Занимљиво, сам појам и концепт *поља* први пут је примењен управо у домену уметности, да би касније постао универзално оруђе у Бурдијеовом појмовном апарату (Dubois, 2000, р. 89). Ипак, у овом се раду нећемо бавити местом и улогом *поља* у целокупној Бурдијеовој теорији.

УСЛОВИ ГЕНЕЗЕ АУТОНОМНОСТИ

Својеврсни пуч у разумевању и схватању етаблираних естетских вредности, Бурдије започиње истраживањем друштвено-историјских услова, који су омогућили генезу поља уметности, односно одговарајуће понуде и тражње производа које оно ствара. Такав поступак није важан само зато што Бурдије њиме истовремено одређује и неопходни услов аутономности овог поља. Он је значајан, пре свега, јер је то једини пут разоткривања и уочавања друштвене одређености имплицитних принципа његовог функционисања, који готово по правилу остају латентни. Постскрипtum *Дистинкције* је тако у целости посвећен критици Кантовог (Immanuel Kant) схватања естетике, односно „чистог”, безинтересног допадања (у перцепцији уме-

² Овде имамо у виду његову студију *Правила уметности*.

³ Бурдије своју теорију означава и као *конструктивистички структурализам*, односно *структуралистички конструктивизам* (Burdije, 1998, стр. 143). Бурдијеов структурализам вероватно се најјасније испољава кроз појам поља (Bourdieu, 1992, р. 98–99).

тности) – ослобођеног свих ужитака који свој извор налазе у непосредним чулним задовољствима. Разлику између „узвишене” естетике и осталих облика чулне перцепције овај филозофски дискурс успоставља у дистанци према објекту опажања, неопходном услову и знаку распознавања „праве” уметности и уметника. Појавни облик и отеловљење те дистанце најчешће примећујемо кроз апотеозу форме, која за велики број уметности представља централно, а можда и једино место унутрашњих борби и испољавања међусобних разлика. Значај и улога форме истовремено могу одређивати и хијерархију између различитих врста и жанрова уметности. Често се (унутар самог поља) дела примењене уметности оцењују и опажају, па самим тим и дефинишу, као инфериорна у односу на производе „чисте” уметности (сликарство, вајарство, књижевност итд.).

Али дистанца према објекту естетског доживљаја се не може разумети без увида у друштвене и материјалне услове егзистенције свих оних који припадају, односно гравитирају ка доминантном полу класне структуре. Одсуство директне зависности и потчињености материјалним и економским нужностима, односно потребама, ствара неопходну маргину „равнодушности” према свакој врсти потраге за здраворазумским и свакодневно корисним, употребљивим и практичним, што у крајњој инстанци овакву дистанцу генерише и чини могућом. Такви услови егзистенције се никако не односе на просто поседовање економског богатства и капитала (који, сложићемо се, не представља сасвим безначајан елемент потрошње и производње пракси ове врсте), већ на укупан однос структурације хабитуса, што подразумева изложеност, на више нивоа, многострукој детерминацији у истом смеру (кроз породичну социјализацију, образовање, професију, доколицу...). У *Дистинкцији* нам је предочен читав низ истраживања, која приказују исти или сличан однос између (класних) услова егзистенције и читавог спектра пракси (ван поља уметности), које карактеришу инсистирање на значају форме, чак и у тако прозаичним ситуацијама попут сервирања хране или избора одеће. Хабитус је централни појам који Бурдије користи како би описао и објаснио конзистентност пракси у различитим пољима. Структурисаност хабитуса се може испољити у читавом низу различитих околности. Последње се најбоље може уочити кроз Бурдијеов став према „синтетичком”⁴ појму праксе:

„Праксе једног истог представника и, шире, праксе свих представника једне исте класе, дугују *стилску сродност* која чини од њих било коју метафору међу другима, чињеници да су производ преношења из једног поља у друго истих схема акција: парадигма

⁴ Праксу Бурдије дефинише и у облику формуле (Burdije, 2013, стр. 107).

блиска оној аналогној извршиоца који је хабитус, диспозиција која се зове „рукопис”, што ће рећи особени начин означавања карактера производи увек исти рукопис, што ће рећи графичке знакове који упркос разликама у величини, материји и боји повезаних на подлози, листу папира или црној табли, или инструменту, пенкалу или креди, упркос, дакле, разликама укључених покретачких целина, пружају изглед породице који се одмах уочава, попут свих црта стила или начина по којима се препознаје један сликар или један писац, исто тако непогрешиво као и човек у свом захтеву” (Burdije, 2013, стр. 182).

Класна условљеност схема које стварају праксе и истовремено служе за опажање, тј. вредновање пракси других актера, очигледно се може препознати у сасвим различитим ситуацијама и пољима. Горе поменуто, класно условљене разлике између начина одевања или исхране нам то сасвим јасно показују. Док припадници радничке класе инсистирају на одећи која је удобна, трајна и функционална, припадници средње класе теже изгледу који придаје значај форми (тј. формалнијем облачењу), чак и у сопственом домаћинству (Burdije, 2013, стр. 209). Оброци припадника радничке класе подразумевају обиље (или макар његов привид), садржајна и издашна јела, као и слободу од стриктних правила „етикеције”. Са друге стране, средња класа, према Бурдијеовим налазима, инсистира на форми – како у погледу презентације хране тако и по питању самог начина обедовања⁵. Класно условљен „рукопис” се може препознати и у односу према уметности, односно перцепцији уметничких дела (проблему који нас, када је у питању хабитус, у овом раду највише занима). Разлике у укусу (као предмету истраживања Бурдијеове студије *Дистинкција*) показују друштвене услове структурисања хабитуса. Укуси се не односе само на схеме опажања и вредновања уметничких дела, али чине значајно место конзистентности „рукописа” које Бурдије жели да нам предочи. Због ограниченог простора овде не можемо исцрпно и детаљно приказати како је Бурдије сагледавао улогу хабитуса, укуса или животног стила у репродукцији непрегледног низа друштвено условљених дистинкција, а у вези са различитим производима поља уметности. Ипак, можемо истаћи неколико важних места у погледу односа класне структуре и формирања (репродукције) хабитуса, односно стицања културног и симболичког капитала, јер је последње неопходно за покушај бољег разумевања поља уметности.

⁵ Учтиво помагање другима приликом послуживања за столом, распоред и стриктна раздвојеност у организацији конзумирања главног јела и десерта, итд. (Burdije, 2013, стр. 205)

Када је у питању класна структура, Бурдије у објашњењима и тумачењима културних пракси највише инсистира на поделама између радничке класе и буржоазије. Наравно, класна структура се често посматра као знатно сложенија, па се у обзир узимају и различите фракције одређених класа (радничке, средње, више). Недостатак културног капитала нижих слојева (радничке класе) одређује и њихове могућности конзумирања производа тзв. високе уметности. Одсуство културног капитала, односно непоседовање потребног кода помоћу којег би могли приступити естетском доживљају уметничког дела, представља плодно тле за појаву алодоксије. *Дистинкција* нам доноси низ емпиријских података који се односе на бројне аспекте описа или вредновања предмета као естетских објеката (музичких композиција, фотографија, књижевних дела...) од стране припадника различитих делова класне структуре. Наведена студија показује колико и на који начин позиција на лествици друштвене хијерархије и са њом повезан обим културног (образовног) капитала одређује однос према вредновању и оцени датог производа поља уметности. Док је естетски доживљај припадника радничке класе перманентно обележен дефицитом културног (и образовног) капитала, те се сматра инфериорним (због непознавања потребног кода и присуства ефекта алодоксије), на самом врху класне лествице се непрестано води борба за увећање културног капитала. Осим борбе за увећање наведеног облика капитала, у овом делу друштвене структуре је истовремено присутно и надметање између доминантне и доминиране фракције. Посматрајући структуру различитих видова капитала коју свака од фракција поседује можемо рећи да прву одликује већи обим економског капитала у односу на културни, док је у случају друге (доминиране) однос обима ова два облика дијаметрално супротан. Оваква расподела капитала (по фракцијама) доводи и до борби у вези са наметањем начина репродукције културног капитала другим класама. Док доминирана фракција тежи увећању капитала кроз праксе везане за најаутономнији део поља уметности – који подразумева малу економску инвестицију уз велики симболички „профит”⁶ – са друге стране, доминантна фракција (чији је „портфолио” релативно богатији економским капиталом) у већој мери тежи конзумирању производа уметности који настају у хетерономнијим деловима поља.

Међутим, свако поље уметности за Бурдијеа има и историјски засебну генезу, независну од наведених друштвених услова који се налазе у њиховим основама. У анализи књижевности Бурдије настанак овог поља лоцира око средине XIX века, а за „оца” (односно једног од

⁶ Формулисано економским речником, овде бисмо истовремено могли додати да велики „профит” (уз мале инвестиције) подразумева и велики (симболички) „ризик”.

пионира) аутономије одређује Гистава Флобера (Gustave Flaubert). Биографија овог писца – путања друштвених односа који су га одредили као књижевника – створила је диспозиције, које су учиниле могућим одупирање актуелним и доминантним трендовима тадашње књижевне сцене. Кроз приказ романа *Сентиментално васпитање* Бурдије успоставља паралелу између Фредерика (главног лика овог дела) и самог Флобера, како би показао њихову заједничку одлику, која одређује „однос двоструког одбијања супротстављених позиција у различитим друштвеним просторима и одговарајућих гледишта која су темељ односа објективизирајуће дистанце према друштвеном свету” (Бурдије, 2003, стр. 54). У писму Жорж Сандовој (George Sand), Флобер нам даје сликовит опис овакве позиције друштвене „свеприсутности”, тврдећи:

„Ја немам, као ви, то осећање неког постојања које почиње, ту запрепашћеност тек процветалог живота. Изгледа ми напротив да сам одувек постојао! И имам успомена које се протежу у прошлост до фараона. Видим себе у разним вековима историје, врло јасно, како обављам разне занате и како сам на разним положајима... Био сам гусар и калуђер, комедијаш и кочијаш. Можда и цар источне империје” (цитирано према: Бурдије 2003, стр. 51–52).

Више је конкретних, структуралних околности које Флобера, заједно са осталим лартпурлартистима, предодређују за носиоца књижевне револуције. Како то на једном месту иронично примећује Теофил Готје (Theophile Gautier), Флобер је „био толико паметан да на свет дође са иметком, што је апсолутно неопходно за сваког ко жели да се бави уметношћу” (Бурдије, 2003, стр. 124–125). Дугорочна економска сигурност, представља услов једнако дугорочних симболичких инвестиција у авангардни књижевни пројекат. Таква околност омогућава избегавање било каквих „компромиса” – писања по наруџбини за новине или широку читалачку публику – ради задовољења елементарних егзистенцијалних потреба. Свако аутономно поље уметности представља, како то Бурдије непрекидно истиче, обрнути свет поља економије (или још шире поља моћи), јер се овај специфични облик капитала може изградити само са вером у то да се сваки потез унутар поља уметности врши у одсуству било какве идеје о остварењу „профаних” (економских и политичких) интереса. Ипак, економска сигурност свакако није једини, а ни довољан услов за историјски јединствен подухват формирања поља књижевности. Немали број оних који су одабрали „трећи пут” (поред Флобера, ту су још и Бодлер (Charles Baudelaire), Фромантен (Eugène Fromentin), Бује (Louis Hyacinthe Bouilhet), Леконт де Лил (Charles Lecconte de Lisle), Де Банвил (Théodore de Banville), Д’ Орвеји (Barbey D’Aurevilly) итд.) – одупирући се истовремено „буржоаској уметности” лаке забаве, али и „друштвеној уметности” која је књижевност у потпуности

подредила одбрани пропагираних идеолошких вредности и начела – потичу „из централних позиција у пољу моћи” (Ibidem, стр. 128). Ове централне позиције, како Бурдије експлицитно истиче, предодређују заузимање еквивалентних позиција у пољу књижевности:

„Тако, на пример, двоструком усмерењу инвестиција Ашила-Клеофаса, Флоберовог оца, које улажу истовремено у образовање деце и његов земљишни посед, одговара неодлучност младог Гистава, који се суочава са тешким избором између подједнако могућих будућности...” (Ibidem, 2003, стр. 128).

Такође, у односу између Флобера и његовог старијег (прворођеног) брата, који је као такав предодређен да продужи „буржоаску лозу”, Бурдије проналази још један пример структуралне хомологије, јер дати однос, по њему, одговара релацији подређеног уметника и доминантног буржуја (Ibidem, стр. 129). Али осим тога што у наведеним анализама још једном проналазимо упечатљиве примере проблема релевантне релације структуре⁷, поменута објашњења конкретне историје генезе поља књижевности не можемо сматрати потпуним без ширих увида у друштвене околности и кретања у домену културе и образовања. Бурдије, управо зато, указује на више историјских чињеница ове врсте. Од пораста средњошколског образовања, преко централизације, тј. концентрације новонастале образоване популације (у главном граду Француске), па све до немогућности запошљавања ове друштвене групе у државној администрацији, односно на позицијама виших чиновника, услед блокаде и противљења аристократије и крупне буржоазије (Ibidem: 86)⁸.

Но, без обзира на интерпретације историјских појединости, које прате настанак поља, сама појава аутономности доноси нове недоумице. Видели смо зашто је Бурдије Флобера, као и остале лартпурлартисте, сматрао предодређенима да створе сопствене позиције унутар књижевног поља, које су донеле слободу и уточиште од директних утицаја различитих друштвених сила. Међутим, чини нам се да ово ослобођење које доноси аутономија, макар у самом почетку, није одмакло много далеко. Посматрано на нивоу форме и стила – чије успостављање као јединог меритума свих уметничких вредности и представља срж борби за аутономност (Bourdieu, 1993б, р. 239) – Бурдије суптилно наговештава једноставну редукцију оквира који одређују исходе, односно производе поља уметности. Таман када

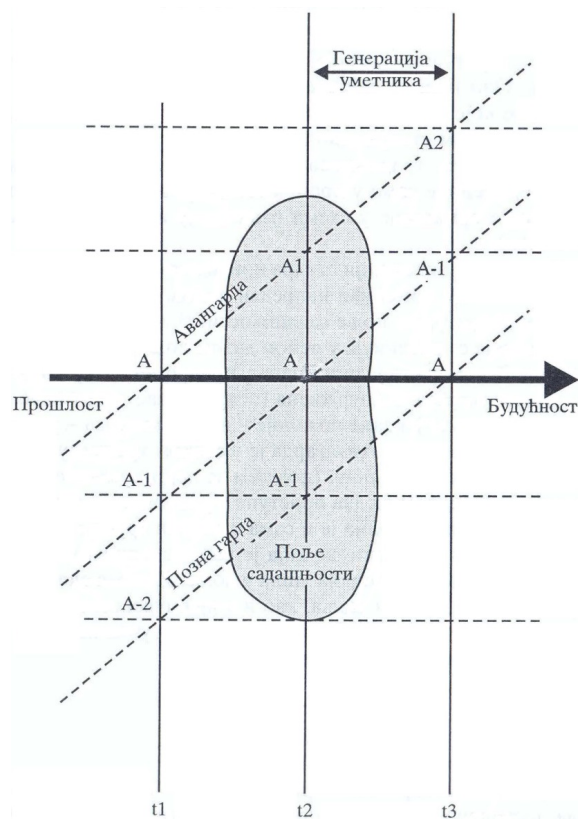
⁷ Упореди: (Filipović, 2011).

⁸ Иако, на истом месту, износи да наведене чињенице и укупни историјски контекст чине најзначајније факторе процеса осамостаљивања (поља књижевности), сматрамо да је ипак недовољно простора посвећено тако значајној теми и проблему, нарочито када имамо у виду обимност целе студије (*Правила уметности*), као и простор који је у њој посвећен другим проблемима и питањима.

смо помислили да царство форме подразумева и царство слободе, Бурдије нам предочава новоуспостављене књижевне и ликовне стилове – који напуштају апсолутно, суверено и „готово божанско” гледиште у начинима приказивања и приповедања – као одразе стања плуралитета перспектива и позиција у новонасталом аутономном пољу⁹ (Бурдије, 2003, стр. 193). Може се стећи утисак да Бурдијеов однос према свим наведеним процесима еманципације, који су усмерени у правцу стицања аутономије и успостављања форме као сублимације друштвених односа, на крају завршава у софистицираном облику социологизма. Уместо да на један или други начин одражава и репрезентује различите делове друштвеног простора (њихове интересе и потребе) – као што је то био случај у књижевности пре појаве ларпурлартиста – уметност (производи које она ствара) са појавом аутономије бива интерпретирана као рефлексија и пројекција новонастале констелације различитих позиција и односа унутар самог поља. Чини нам се пак да је изабрана згодна солуција за почетни и прелазни период настанка поља, јер је овим решењем, односно тумачењем стила, створена транзитна спона између периода пре и након настанка аутономије. Има смисла запитати се зашто ово поље није одмах по задобијању аутономије функционисало – на нивоу форме, и бар једним својим већим делом – на принципима реакције, односно кроз процесе успостављања стилских разлика, проистеклих из различитих (претходних и садашњих) позиција унутар њега. Одговор, можемо претпоставити, лежи у чињеници да би у том случају било немогуће „подвући црту” и временски одредити, макар оквирно, почетак осамостаљивања различитих поља уметности. Свако позивање, кроз форму као средство изражавања, на било ког аутора или правац, који у темпоралном смислу претходи периоду појаве аутономности (који је Бурдије одредио), истовремено би значило и спуштање те временске границе наниже. Управо је зато стил пионира аутономног поља уметности посматран као одраз целокупне структуре поља преточене у форму, а не као игра бесконачног низа међусобних разлика, које истовремено означавају идентитет и вредност сваке позиције која их је и створила, што, рекло би се, пре одговара каснијим фазама развоја аутономности.

⁹ „Мане [Manet] нарушава друштвена утемељења одређеног и апсолутног гледишта уметничког апсолутизма (као што нарушава идеју о привилегованим осветљеним местима, будући да се светло отада сусреће посвуда на спољашности предмета), он успоставља плуралитет гледишта, који је уписан у само постојање поља (а могли бисмо се запитати да ли тако често примећивано напуштање сувереног, готово божанског гледишта, у самом писању романа нема некакве везе са појавом плуралитета конкурентских перспектива, у оквиру поља)” (Бурдије, 2003, стр. 193).

Иако смо добили, несумњиво, подробан и исцрпан увид у многобројне релевантне околности и узроке настанка (пре свега) поља књижевности, не можемо занемарити питање како и на који начин разумети и применити модел динамике поља уметности – који нам је понуђен чак и у форми опште схеме (Бурдије, 2003, стр. 230) – на савремени контекст. Одмах се може увидети да проблема не недостаје, а као централна дилема нам се намеће питање како сагледати и тумачити процесе настанка самих производа уметности, посматране кроз дихотомију реакције и рефракције. Развој, односно акумулација различитих књижевних, ликовних, музичких... решења и „позеза”, које је историја сваког од одговарајућих поља забележила, сачувала и истовремено посветила, одређујућа је за сваки наредни корак било ког аутора или ма који уметнички правац у настајању.



Графикон бр. 1 (Бурдије, 2003, стр. 230)
 Темпоралност поља производње културних добара
 Figure 1. Temporality of the field of artistic production

Управо зато Бурдије констатује да „никада сама структура поља није била толико присутна у сваком процесу стварања” (Ibidem, стр. 232), што никако не значи да је сваки чин креације новог, усмерен ка очувању и афирмацији елемената претходног стања, или целокупне историје поља.

Напротив. Динамика савремене уметности је сачињена од низа дисконтинуитета, односно раскида са постојећим поступцима и методама стварања, а нова, авангардна уметност, по правилу се (само)одређује кроз однос негације према претходним и владајућим парадигмама поља. Тај „нагомилани” низ разлика и сукоба разних аутора, струја и школа, заправо и представља саму срж историје сваког поља, и самим својим постојањем онемогућава приступ пољу уметничке продукције онима који је не познају, али, што је можда и још важније, истовремено дефинише простор могућих и „неоткривених” решења и позиција које тек треба заузети. Ипак, само поље уметности није дефинисано искључиво сопственом прошлошћу. Сваки (успешни) авангардни покрет временом успоставља систем етаблираних норми и вредности, које од момента досезања доминантне позиције у хијерархији поља бивају симултано изложене процесима који угрожавају тек освојен привилегован положај. Имајући наведено у виду, можемо рећи да је за Бурдијеа поље уметности у стању перманентне кризе доминантне позиције (и доминантне форме). Сам успон одређене авангарде, коју у почетку тек мањи део публике препознаје као уметнички значајну, неминовно доприноси све обимнијој и значајнијој дифузији њених аутентичних идеја, што доводи до повећања броја оних који се, било као ствараоци или поштоваоци, придружују. Такав ток догађаја постепено доводи до стварања све веће и веће публике, односно омасовљења и комерцијализације, који на крају идејама и позицијама (некада) авангардног покрета одузима дистинктивну вредност коју је на почетку своје путање имао. Круг се затвара стварањем нове авангарде, која прелазећи исти пут до доминантне позиције потискује стару. Једино што преостаје старој авангарди је да заузме своје, мање или више, истакнуто место на страницама историје дате уметности.

ПОЉЕ УМЕТНОСТИ И ДИЈАХРОНИЈСКЕ КОНСТАНТЕ ПРАКСЕ

Овде се отвара једно засебно питање, које је значајно не само за Бурдијеово схватање поља уметности, већ и за његову теорију у целини. Наиме, захваљујући упорном инсистирању на релационизму (на супрот супстанцијализму), код Бурдијеа се неминовно јавља проблем трансструктурних, односно дијахроничких (друштвено-историјских) „константи”. С обзиром на то да појам *праксе* заузима централно ме-

сто у његовој теорији, овај проблем је можда најцелисходније посматрати у вези са поменутим појмом. Бурдијеово одређење праксе немогуће је схватити без три основна појма – хабитуса, поља и капитала. Ове појмове, у жељи да се укаже на основе праксе, Бурдије приказује и у облику формуле: [(хабитус) (капитал)] + поље = пракса (Burdije, 2013, стр, 107). Оваква једначина праксе изискује много од свакога ко са истом жели да се упусти у истраживање прошлости (па чак и садашњости). Али сви проблеми не леже само у тешкоћама реконструисања сваког њеног члана (стања и међусобних односа поља, капитала и хабитуса у датом времену и простору), већ и у схватању да не постоје процеси трансцендентни у односу на праксу. Индикативно је, а у вези са наведеним, одсуство било каквог објашњења зашто, на пример, ритуали значајни за одређену заједницу постају све прецизније уобличени и дефинисани, или, такође, зашто односи између две просторно удаљене групе (села, клана, породице) временом добијају формалне обресе етикеције (Bourdieu, 1990, p. 257–258) – случајеви које би Елијасова (Norbert Elias) схватања историје можда најпотпуније објаснила (Elijas, 2001). Зашто Бурдије није кренуо у том правцу (наравно у оквиру својих, претходно постављених оквира) може се видети и из његове критике Елијасових анализа историјских трендова дугог трајања¹⁰ (Bourdieu, 1992, p. 93). Али тамо где Елијас указује на историјски континуитет, Бурдије види само дисконтинуитет или тачније „континуитет у стварању дисконтинуитета” (Ibidem, стр. 194). Симптоматично је, такође, да чак и процеси модернизације, као што су урбанизација и индустријализација, који су знатно допринели развоју и ширењу (универзитетског) образовања, остају тек на маргинама студија посвећених пољу високог школства у Француској, друге половине XX века (Bourdieu, 1996, Bourdieu, 1979). Разлог овоме вероватно лежи у Бурдијеовој опрезности и одбојности према теоријама које откривају и успостављају трајне и иманентне законе историје. Мада, ако имамо у виду огроман значај који посвећује конкретној историјско-друштвеној структури, у коју смешта сваку од својих емпиријских анализа, схватили бисмо да је као релациони структуралиста предодређен да историју поима у виду низа дисконтинуитета, и да једино помоћу појма структуралне хомологије (упореди: Filipović, 2011) врши синхронизиско и дијахронизиско повезивање различитих структуралних целина. Изузетак од наведеног можда једино представљају придевски парови супротстављених појмова (мушко/женско, високо/ниско, лево/десно, тешко/лако, обично/изузетно...). Нажалост, остаје готово немогуће овим „дестилатима” историје одредити теоријски статус, употребу и функцију,

¹⁰ У овим анализама Елијас, између осталог, покушава да успостави континуитет, чак и у тако неуобичајеном предмету социолошке анализе као што је спорт.

који осцилирају између приказа у својству експлицитних производа праксе које сами актери стварају и репродукују (као у случају описа наводних квалитета студената или професора (Bourdieu 1996, p. 30–71), или оцене најразличитијих културних артефаката схваћених у најширем значењу те речи) и социолошког/антрополошког средства за разумевање имплицитних генеративних матрица праксе¹¹. Дакле, у првом случају, придевске парове као категорије перцепције и вредновања затичемо у „сировом” облику – као експлицитне исказе испитаника, забележене у наведеним истраживањима – док у другом, они настају искључиво као инструмент теоријског објашњења, иако их сами актери, чија се пракса на тај начин жели протумачити, никада отворено не постављају као начело свог деловања и разумевања. Овим се емски и етски приступи у односу према дихотомним, супротстављеним категоријама имплицитно изједначавају, без даљег разјашњења шта све једно тако поистовећивање подразумева. Самим тим, питање универзалности придевских парова, односно њихове историјске трансцендентности, остаје отворено.

Са друге стране, историја поља уметности представља дијахронијски елемент поља, односно праксе актера који му припадају. Поље уметности се разликује од других поља, јер његова историја има изразито важну улогу у динамику и начин њеног функционисања. Познавање историје овог поља је истовремено и кôд за тумачење и вредновање производа који се унутар њега стварају, али и предуслов за сваки процес стварања који претендује на статус и знак оригиналности (још један придев од посебног значаја за поље уметности). Доминантна позиција и капитал у другим пољима се могу стећи и без познавања историје поља, као и без намере да се наведено оствари на оригиналан¹² начин. Овакво схватање значаја и улоге историје поља уметности, код Бурдијеа остаје готово увек *имплицитно*. Претпостављамо да је један од разлога за овакву позицију и схватање историје уметности као улога у борбама које су увек присутне унутар граница поља. Стога, Бурдије не жели да говори о историји уметности као о акумулираној прошлости једног поља, која се може узети „здро за готово”. Ипак, сасвим је јасно да се одређена решења (на нивоу форме) не могу поново јавити у идентичном облику¹³ и том приликом остварити доминантну позицију унутар по-

¹¹ На пример, Бурдијеових тумачења магијских и свакодневних пракси припадника кабилске културе.

¹² Довољно је да истакнемо економско поље, у којем се економски капитал може стећи и без посебне оригиналности у стварању профита и начину пословања (нпр. низом повољних околности за датог актера).

¹³ Наравно, овде морамо изузети све уметничке пројекте који са критичком или иронијском дистанцом репродукују одређена, већ остварена и добро позната решења у изворном облику.

ља, односно увећати специфични капитал. У овом, уско одређеном, значењу историја поља уметности се може узети као једно од ретких места у Бурдијеовој теорији (и истраживањима) за које се може рећи да представља постојану дијахронијску тачку ослонца¹⁴ праксе.

САВРЕМЕНА УМЕТНОСТ И СТРУКТУРЕ ПОЉА

Производња културних добара и (савремена) уметност подразумева константну поларизацију и поделу између авангардних и „комерцијалних” елемената поља, што истовремено значи да су различита потпоља – сликарство, позориште, књижевност, музика – структурално и функционално хомологна, али и у односу „структуралне хомологије са пољем моћи” (Бурдије, стр. 233). Под последњим, Бурдије подразумева поделу саме публике, тачније подударност између подређеног положаја авангарде и аналогног положаја њене уобичајене публике у пољу моћи. Као примере можемо узети разлике између посетилаца позоришта „леве и десне обале”¹⁵, односно експерименталног и булеварског (респективно) театра (Ibidem, стр. 233), као и новинарске критике истих, објављене у листовима *Le Figaro* и *Le Nouvel Observateur*¹⁶ (Ibidem, стр. 239). Овакав модел функционисања поља уметности много је трајнији од самих перцепција уметничких дела, која захваљујући релативно променљивим „читањима” трпе брзе трансформације значења и смисла, односно

¹⁴ Немамо намеру да овде покрећемо питање усаглашености Бурдијеовог релационизма са овако одређеном улогом историје уметности у динамици поља.

¹⁵ Реч је о обалама реке Сене, у Паризу.

¹⁶ У *Дистинкцији* Бурдије нуди потпунију анализу позиција већег броја новина у оквиру поља новинарства (поред већ поменутих, *Le Nouvel Observateur* и *Le Figaro*, ту су још и *L'Aurore*, *L'Express*, *La Croix* и *Le Monde*). Наведени листови, сасвим је очигледно, истовремено заузимају и одговарајућа места у пољу уметности и политичком пољу. Структура поља новинарства је приказана кроз примере извештаја о представи *Le Tournant (Преокрет)*, редитељке Франсоаз Дорен (Françoise Dorin). Овај комад Бурдије оцењује као „буржоаску” драму „која на сцени поставља намеру булеварског аутора да се конвертује у авангардног...” (Burdije, 2013, стр. 245). Започињући своју анализу од „десно” оријентисаних новина – *Le Figaro* и *L'Aurore* – Бурдије констатује сагласје хабитуса критичара (па и самих читалаца) наведених новина и ауторке драме. Такво сагласје се читава у похвалама и стратегијама које би предупредиле потенцијална алтернативна читања представе од стране других критичара унутар поља. У средишњим позицијама поља *L'Express*, „балансира између привлачности и дистанце”, *Le Monde* је „пример разметљиво неутралне расправе”, а „уметност помирења и компромиса досеже виртуозност ларпурлартизма са новинарем *La Croix*” (Burdije, 2013, стр. 244–246). На другом, „левом” полу поља одсуство реакције *Le Nouvel Observateur* Бурдије тумачи као „презриву тишину” (Burdije, 2013, стр. 245).

премештања позиције унутар наведених подела. Тако важећи код разумевања савремених уметничких дела, као и одређена (у датом тренутку престижна и доминантна) форма изражавања, могу бити изложени релативно брзом застаревању (Ibidem, стр. 231).

С једне стране, рекло би се да поље савремене уметности преваходно функционише на принципима реакције, јер уметничка дела које оно производи – захваљујући неупоредиво већој динамици – не могу бити објашњена (или су то пак у много мањој мери) свим историјским и биографским околностима, као што је то био случај у периоду настанка аутономије овог поља. Јер, јасно је, хабитуси уметника, односно све друштвене коњуктеуре које окружују поље уметности, не могу се мењати ни приближно тако брзо. Међутим, механизми који доводе до сусрета понуде и потражње могу „заобићи” само уметничко дело и њихово усклађивање извршити путем структуралне хомологије, односно подударности положаја у пољу моћи и стваралаштва. Или Бурдијеовим речима речено: „Поклапање између простора стваралача и простора потрошача, то јест између књижевног поља (итд.) и поља моћи, ствара нежељено усклађивање понуде и потражње (притом су на привремено подређеном и симболички доминантном полу поља писци који стварају за своје окружење, то јест за само поље или чак за најаутономнији одељак поља, а на другом полу су они писци који стварају за доминантна подручја поља моћи, као што су на пример аутори ‘буржоаског позоришта’)” (Ibidem, стр. 354). Али овакво решење – заједно са горе поменутом динамиком промена продукције и перцепције савремене уметности – подразумева дислоцирање места сусрета понуде и потражње, ван интринсичних својстава уметничког дела, дакле, превагу реакције над рефракцијом.

Ипак, да ли овакве полазне претпоставке могу дати адекватан одговор на питање зашто један авангардни покрет временом доспева до доминантне позиције унутар поља, док други заувек остаје на његовим маргинама? Ово једноставно питање можда открива највећи недостатак Бурдијеовог схватања динамике поља уметности. Наиме, готово сва пажња је оријентисана ка „вертикалним” сукобима унутар поља (комерцијална/некомерцијална уметност, стара авангарда/нова авангарда, економски капитал/културни капитал, булеварски театар/експериментални театар итд.). Постављено питање зато у потпуности остаје ван разматрања, јер „вршњачке” авангарде за Бурдијеа готово и да не постоје, па самим тим и питање успеха и неуспеха било које од њих постаје сувишно. Овај пропуст се не може надоместити ни позивањем на ограничења (у избору нових и „дијаметрално” супротних стилских решења) које намеће историја датог поља, јер се на сваки поредак доминантних уметничких вредности и норми увек може одговорити на више начина. То би значило, да чак и ако прихватимо овај редукујући концепт, који главну линију сукоба смешта

између наведених релација супротстављених страна, опет морамо констатовати да опозицију доминантној позицији унутар поља увек може чинити више, конкурентски настројених, авангардних покрета. Рекло би се да је понуђени модел (Ibidem, стр. 230) скројен према мерама деветнаестовековне уметности¹⁷, јер не само да искључује међусобне сукобе различитих авангарди, већ и априори претпоставља хомогеност (стилску, организациону, институционалну...) доминантне позиције унутар поља. Не може се негирати постојање mainstream-а (или доминантних позиција) у савременој уметности, али његова хетерогеност оставља свакој новој авангарди могућност избора – на који њен део устремити оруђа дијалектичке негације. Мора се имати у виду да је Бурдије највећи део простора у својим анализама ипак посветио проблемима настанка аутономности (у највећој мери поља књижевности и сликарства), а не детаљним разматрањима свих проблема савремене уметности. У тој чињеници вероватно и лежи део проблема са којима смо се сусрели.

Иако је очигледно да свако од потпоља уметности дели заједничке карактеристике и принципе функционисања, између њих постоје значајне разлике. Није свеједно да ли ће се у центру анализе наћи музика, која, како Бурдије тврди, „не каже ништа и *нема шта да каже*” (Burdije, 2013, стр. 24), или књижевност која увек мора имати и одређени садржај ван саме форме. Ово се свакако мора имати у виду када је у питању Бурдијеова теорија, која очигледно претендује на универзално важење унутар сваког од поља уметности.

ЗАКЉУЧАК

У раду је акценат стављен на појам аутономност поља књижевности, коју смо посматрали кроз призму „механизама” реакције и рефракције. Бурдије зачетак аутономности, у случају овог поља, доводи у везу са друштвеним и историјским контекстом, али и са Кантовим схватањем естетике. Разматрајући импликације аутономности на примеру уметности, констатовали смо да се оне једним делом разликују у односу на друга поља, због посебне улоге историје коју ствара и акумулира само поље. Историја уметности имплицитно представља једну од ретких дијахроничких константи у Бурдијеовом схватању овог поља. Она је основна и почетна тачка борбе између актера који су лоцирани на различитим позицијама унутар његове структуре, што за последицу има перманентну динамику поља, односно стање трајне кризе владајуће парадигме. Појмови реакције и рефракције нам омогућавају боље разумевање Бурдијеовог концепта

¹⁷ Још прецизније, можемо га сматрати у мањој мери неадекватним за уметност 19. века.

динамике поља уметности, мада се могу употребити и као „алати” за анализу динамике других поља. Такође, покушали смо да кроз наведена два појма прикажемо како долази до сусрета понуде и тражње и на који начин се остварује некоординирано и ненамеравано сагласје између очекивања и потреба публике и произвођача културних, односно уметничких добара. Борба унутар поља, која се води ради увећања специфичне форме капитала, код Бурдијеа се читава и у постојању устаљених линија подела (стара авангарда насупрот нове авангарде, булеварски театар насупрот авангардног театра, економски капитал насупрот културног капитала, итд.)

На крају, можемо констатовати да је Бурдије понудио оригиналан и плодан концепт, који нам, макар у извесној мери, омогућава превазилажење подела између – „чисто” уметничког и друштвеног, анализе форме уметничког дела и анализе друштвене структуре, унутрашњег и спољашњег итд. Међутим, таква намера и теоријски концепт доноси са собом и проблеме који се испољавају у новим облицима. Да ли се динамика поља претежно одвија по принципима реакције или рефракције? У којој мери је доминација неког од два наведена принципа историјски условљена? Да ли је успостављање аутономности истовремено донело и већи значај принципа реакције или је у питању само нови облик пројекције поља моћи, унутар поља уметности? Како објаснити и схватити успех једне од алтернатива (авангарде) доминантној позицији унутар поља уметности? И да ли се тај успех (бар једним делом) може објаснити без било каквог разматрања околности и структуре других (релевантних) поља? Списак питања се овде свакако не завршава, али се сва наведена јављају као кристализација проблематичних тачака Бурдијеовог схватања поља, којима смо посветили пажњу у овом раду.

ЛИТЕРАТУРА

- Bourdieu, P. & Passeron, J. C. (1979). *The Inheritors*. Chicago and London: The University of Chicago Press.
- Bourdieu, P. (1984). *Distinction*. London: Routledge.
- Bourdieu, P. (1990). *The Logic of Practice*. Cambridge and Oxford: Polity Press.
- Bourdieu, P. & Wacquant L. (1992). *An Invitation to Reflexive Sociology*. Chicago: University of Chicago Press.
- Bourdieu, P. (1993). Manet and the Institutionalization of Anomie. In: Johnson, Randal (ed.): *The Field of Cultural Production*. Columbia University press
- Bourdieu, P. (1996). *The State Nobility*. Cambridge and Oxford: Polity Press.
- Burdije, P. (1998). Друштвени простор и симболичка моћ. U: Spasić, Ivana (prir): *Interpretativna sociologija*. Beograd: Zavod za udžbenike i nastavna sredstva.
- Burdije, P. (1999). *Nacrt za jednu teoriju prakse*. Beograd: Zavod za udžbenike i nastavna sredstva.
- Burdije, P. (2013). *Distinkcija*. Podgorica: CID.
- Бурдије, П. (2003). *Правила уметности: генеза и структура поља књижевности*. Нови Сад: Светови.

- Dubois, J. (2000). Pierre Bourdieu and Literature. *SubStance*, 29 (3), 84–102.
- Elijas, N. (2001). *Proces civilizacije*. Sremski Karlovci, Novi Sad: Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića.
- Filipović, B. (2011). Relacionizam Pjera Burdijea: između materijalističkog i lingvističkog strukturalizma. *Sociologija*, 53 (3), 323–344.

Božidar Filipović, University of Belgrade, Faculty of Philosophy, Department of Sociology, Belgrade

BOURDIEU'S UNDERSTANDING OF FORMATION AND DYNAMICS OF THE ART FIELD

Summary

The aim of this paper was to identify potential problems and difficulties in the implementation and development of Bourdieu's theory on the example of the field of art (with focus on the literary field). Regarding the field of art, we treated the question of change and the outcome of the struggle within this field in terms of reaction and refraction. These concepts are ideal theoretical tools and they provide a better understanding of the autonomy within the field.

Bourdieu explored the socio-historical conditions that enabled the genesis of the art field, and the corresponding demand and supply of products that it creates. Such procedure is not only important because it determines the necessary conditions of autonomy of the field but also because, above all, it represents the only way of exposing and perceiving social determination, which is implicit in the principles of its functioning. The postscript of "Distinction" is dedicated to a critique of Kant's conception of aesthetics, i.e. "pure", disinterested pleasure (in the perception of art). This philosophical discourse establishes the difference between the "exalted" aesthetic and other forms of sensory perception through the distance from the object of perception. The distance from the object of aesthetic experience, according to Bourdieu, cannot be understood without an insight into the social and material conditions of existence for all those who belong to or gravitate towards the dominant pole of class structure.

Regardless of the interpretation of historical details that have been offered, the very appearance of autonomy raises new concerns. If we look closely into Bourdieu's notions of form and style – which are introduced as the sole criteria of artistic values that in turn represent the essence of the struggle for autonomy – we can find the implied reduction of the framework that determines the outcome and products of the art field. Bourdieu's stance on the processes of emancipation, which are directed towards gaining autonomy and establishing form as a sublimation of social relationships, ultimately ends up in a sophisticated form of sociologism.

The field of art should be distinguished from other fields because its history has an important role in its dynamics and its functioning. Almost all the attention in the works of Pierre Bourdieu is focused on "vertical" conflicts within the field (commercial/non-commercial art, old avant-garde / new avant-garde, economic capital / cultural capital, boulevard theatre / experimental theatre, etc.). The model is tailored to nineteenth-century art, not only because it excludes clashes between avant-garde groups but also because it a priori assumes the homogeneity (stylistic, organizational, institutional, etc.) of a dominant position within the field.