

Fakulta sociálních studií Masarykovy University

Mgr. Blahoslav Rozbořil

Současná sociologie umění

disertační práce

školitel : PhDr. Csaba Szaló, Ph.D

katedra sociologie FSS MU Brno

květen 2006

Kateřině a Barboře, mým rodičům a celé rodině,  
s poděkováním za trpělivost a stálou podporu

Prohlašuji, že jsem práci vypracoval sám a s použitím jen zde uvedené literatury

29. 4. 2006

Děkuji svému školiteli Csabovi Szaló za konzultace a veškerou pomoc při práci na této disertační práci, děkuji pedagogům FSS za vstřícnost, jež mi projevovali.

## OBSAH

Úvod.....	1
1. Pozice společenských věd v poli teorií umění	
1. 1. Vymezení pozic: distinkce a reference.....	4
1. 2. Sociologie umění a dějepis umění.....	14
1. 3. Sociologie umění a estetika.....	23
1. 4. Přehled základních paradigmatických důrazů.....	30
1.5 Metodologické propozice sociologického zkoumání umění.....	38
1.6 Od kolizí k integraci.....	48
2. Krize umění	
2. 1. Nesnáze s moderním uměním .....	56
2. 2. Otázka autonomie umění .....	63
2. 3. Problémy s definičním uchopením umění .....	70
2. 4. Problémy s kánonem umění.....	77
2. 5. Otázka estetické specifčnosti umění .....	86
2.6. Souvislosti krize umění.....	91
2.7. Krize umění jako krize teorií?.....	97
3. Problémová struktura sociologie umění	
3. 1. Sociální produkce umění .....	105
3. 2. Institucionální struktura provozu umění .....	113
3. 3 Tvorba jako regulované praktiky sociálního jednání.....	120
3. 4. Autor jako sociální produkt.....	128
3. 5. Umělecké dílo jako sociální proces.. ..	141
3. 6. Responzní teorie významů.....	151
3. 7. Teorie hodnot: teorie konvencí a reputace .....	159
3. 8. Distribuce recipientovy gratifikace .....	167
3. 9. Segmentovaná tvorba publika: vkus, vysoká a nízká kultura.....	173
3.10.Funkce umění.....	181
3.11. Politika estetiky: stát, ideologie, utopie a duch doby.....	191
3.12. Dynamika kulturní produkce (diachronní či genetický přístup).....	201

4. Diskuse vybraných konceptů aktuální sociologie umění	
4.1. Pojem pole umění u Pierra Bourdieu.....	210
4.2. „Umělecký svět“ a „pole umění“ .....	217
Závěr.....	229

## Úvod

Předkládaná práce si klade za cíl zmapovat současnou sociologii výtvarného umění. Pozadím takového zájmu jsou změny, jimiž sociálně-vědní teorie prošly v minulých desetiletích. Sociologie umění, spojená se jmény jako Arnold Hauser, nebo Theodor Adorno, se jeví z dnešní teoretické perspektivy obsolentní, neaktuálně orientovaná. „Velké teorie“, které měly odhalit jak se proměny společnosti odrážejí ve vývoji symbolických forem, ustoupily do pozadí po postmoderní delegitimaci „velkých vyprávění“ a v důsledku oslabení pozic marxistické teorie.

Nepřehlédnutelným zdrojem změn je sama praxe uměleckého provozu, zejména akcelerace vývoje forem. Avantgardy dvacátého století otřásl tradičně koncipovanou estetikou. Od kritiky jednotlivých dimenzí uměleckého díla přešly ke kritice instituce umění a nakonec zaútočily na vše, co zakládalo teoretickou koncepci umění. Místo otřesené estetiky začaly tematizovat otázky umění výrazné osobnosti filozofie 20. století; „filozofie umění“ dokázala artikulovat aktuální problematiku v adekvátní teoretické formě. Podobně se o dvě desetiletí později začaly proměňovat dějiny umění, kde proti pozitivisticky laděné „znalecké“ historiografii vyrostla „New art theory“.

Přirozeně tak vyvstává otázka, zda se proměnila také sociologie umění. Nestal se z ní spíše relikv pionýrských dob sociologie? Nepřevzaly roli sociologie umění disciplíny, které pružněji reagovaly na změny světa umění, lépe vstřebaly nové proudy postmoderního myšlení? Nerozebraly si její úkoly nově se rodící obory jako „cultural studies“, „visual“, či „museum studies“?

Naše práce hledá odpovědi na takové otázky. Založena na aktuální přehledové literatuře, usiluje načrtnout podobu sociologie umění, adekvátní tomuto kontextu. Naši ústřední intencí je vést apologetiku sociologického zkoumání umění, obhajovat její koncepty, promýšlet metodologii. Sociologie umění je zajisté oborem empirickým, shromažďujícím svoje poznatky terénním šetřením. Máme však za to, že je nutné především promýšlet a koncipovat teoretické rámce, v nichž teprve může jakákoliv empirická práce nabývat smysl. Od poslední vydané původní české práce, takto zaměřené, uplynulo téměř 35 let. Změněná situace, příznivá zkoumání nových oblastí si žádá i rozpracování teoretického rámce.

První kapitola má popsat pozici sociologie umění v poli teorií umění. Tato pozice je konstituována relacemi především k tradičním a inovujícím se uměnovědným oborům a pak ovšem k dalším disciplínám. Pokoušíme se postihnout klíčové aspekty sporů a vyjasnit v nich sociologická stanoviska. Nepřímým vyjádřením despektu humanitních oborů k sociologii

umění je vykazování jí do empirického zkoumání návštěvníků galerií. Na druhé straně se mnohé z tradičních představ estetiky a dějin umění sociologii jeví být sporné, nedostatečně reflektované. Kriticky diskutujeme zejména koncepty specifčnosti umění, otázky estetické hodnoty, problémy spojené s kánonem umění aj. Vycházíme zde z přesvědčení, že k výměru sociologie umění patří kritické analýzy „cirkulujících představ“ a uplatňovaných diskurzů (především estetických).

Je-li „pole teorií“ místem rozporů a střetů, zdá se být namístě, ukázat nejen zdroje tenzí, ale i možná východiska z nich. Závěr kapitoly proto pléduje za interdisciplinaritu ve zkoumání umění, na jejímž počátku musí ovšem stát hlubší porozumění konceptualizacím jiných oborů.

Druhá kapitola soustřeďuje pozornost na stav provozu umění. Zatímco tradičně vstupovala sociologie do světa umění v podobě „sociální historie umění“, máme za to, že dnes je legitimnější i užitečnější, aby se sociologie zaměřovala na aktuální provoz umění, případně na dílčí aspekty produkce umění. Aktuální situace se je těžko uchopitelná, nepřehledná. Dokonce natolik, že se zdá oprávněné mluvit o krizi umění. V čem tato krize spočívá? Kapitola naznačuje, že jednou z možných odpovědí je neadekvátnost teoretických konceptů. Není to ovšem jediná podoba „nesnází s uměním“. Chtěli bychom naznačit, že sociologie může být k porozumění řadě z těchto „nesnází“ disponovanější, než jiné obory. V takovém přesvědčení nás posiluje sociologizace některých proudů umělecké produkce a obecný nárůst *reflexivity* současného umění, ať již se zaměřuje na problematiku reprezentace, na postihování sociálního kontextu, do něhož produkce vstupuje, nebo na institucionální povahu samotného provozu umění.

Třetí kapitola představuje samotné jádro práce. Pokouší se zrevidovat „uzlové body“ sociální produkce umění. V těchto bodech jsou konkretizovány již dříve naznačené propozice sociologického přístupu. Sociologická argumentace se tu opírá o přehledovou literaturu britské a americké provenience, některé práce polské a německé. Z primární literatury jde hlavně o texty Howarda Beckera a Pierra Bourdieu, dále o texty Janett Wolff a Very Zolberg. Část literatury vnáší do našeho přístupu otevřenost postmoderním důrazům na proměnlivost, neuchopitelnost a fragmentárnost. V této kapitole se manifestuje eklektičnost proponované sociologie umění; v diskusi jednotlivých aspektů poukazujeme na řešení estetiků či antropologů, jež je možné (a účelné) včlenit do sociologického rámce. Máme za to, že k některým tématům se sociologie zatím může vyjádřit jen skrze *výpůjčky* z estetických, či kunsthistorických tematizací. Dobrým příkladem takové synkretické výstavby teorie je Pierre Bourdieu, který spojuje kritické zaměření s přejímáním využitelných přístupů a koncepcí.



Právě na zajímavé momenty v díle Pierra Bourdieu se soustřeďuje čtvrtá kapitola. Tento v současnosti asi nejvýraznější sociolog umění, je autorem konceptu „pole umění“, který tvoří spolu s „habituem“ (druhým prvkem pojmové dvojice) v sociologii umění dobře uplatnitelný analytický nástroj. Koncept pole umění v této kapitole komparujeme s obdobným rámcovým konceptem „artworlds“, který sehraává svoji roli v tzv. *institucionální teorii*, stejně jako u sociologa Howarda Beckera. Tím se do kapitoly dostává přímá konfrontace sociologických a estetických přístupů. V závěru zkoumáme možnosti, jež se skrývají za představou „sociologie estetiky“.

V zájmu celkového zaměření práce jsme se drželi „ideálně-typické perspektivy“, usilovali jsme mapované jevy vyhocovat do jasných forem, protikladně je uspořádávat apod. Zájem o přehlednutí celé oblasti nás vedl ke konstruování textu jako „mapy“, která nepřehledný terén zjednodušuje do schématických, přehledných útvarů. Práce neměla budovat „systém“. Pokud tento dojem přesto vyvolá, měl by být vnímán jako „orientační“, případně „didaktický“.

V Brně 15.4.2006

## 1. 1. Vymezení pozic: distinkce a reference

V této kapitole předložíme klasifikační schéma, jež má zjednodušeně utřídit pozice různých přístupů ke zkoumání umění a tím vymezit výchozí situaci sociologie. Máme-li poskytnout přehled sociologie umění, pak je třeba poukazovat na možnosti (a samozřejmě též omezení), jež sociologie má při řešení dílčích otázek sféry umění, poukazovat na ně právě *ve srovnání* se „zavedenými“ teoretickými disciplínami.

Zkoumání umění se v uplynulých dvou stoletích postupně diferencovalo do řady odlišných oborů. Vedle komplementarity takový souběh přirozeně přináší i tenze a konflikty. V minulosti přitahoval pozornost nejobecněji založený *spor o kompetence* zabývat se tématy kultury, sváděný mezi pozicemi, označovanými za *humanismus* a *scientismus*. Rané a výrazné byly kontroverze tradičně na německé půdě, kde se střetal okruh básníka S. Georga s W. Benjaminem či s M. Weberem; ve francouzském prostředí se v tom čase durkheimovská tradice utkala s „měkčí“ tardeovskou opozicí a čelila otevřenému nepřátelství básníka Charlese Pégy; v Anglii vyvrcholila několikiletou rozepří táborů C. P. Snowa a F. R. Leavise (Lepenies 1985, Alan 2003).

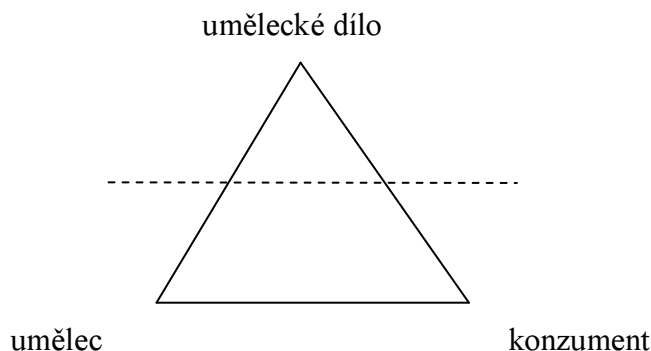
Témata střetů i podoba jednotlivých uskupení, vtažených do „sporu kulturalismu s naturalismem“, se časem proměnily. Z kritiky pozitivismu vzešly interpretativní, či etnografické přístupy, byly koncipovány nové metodologie. Vznikla řada interdisciplinárních oborů, takže se spektrum pozic při obou pólech rozšířilo a příslušnosti ke stranám znejasnily. Interní konflikty škol nebo užších zaměření v rámci jednotlivých disciplín občas zastínily rámcové napětí mezi uměleckou a vědeckou kulturou a jejich humanistickými a sociálně-vědními představiteli.

Protichůdnost perspektiv se ovšem nejčastěji vyhrocuje při zkoumání *umění*, oblasti pokládané za specifickou sféru; doménu charismatu, intuice a emocí, senzitivity a expresivity. Uvedené atribuce dávají tušit, že věcná, racionální deskripce, systémová analýza, kvantifikující metoda apod., tu bude pokládána za neadekvátní. Analogicky „technologickému ohrožení“, jaké představovala fotografie, či reprodukční techniky pro pojetí umění jako unikátního a rukodělného mistrovství, jeví se být sociologické myšlení „teoretickým ohrožením“ pro pojetí umění založené na mystériu tvorby, inspirace a géniovi. V terénu umění figuruje sociologie jako hlavní protagonista scientistického tábora, představitel naturalismu či materialismu. Je-li „pole teorií“ polarizované do dvou táborů, pak

tábor, který vyvolává nelibost většiny „obyvatel uměleckých světů“, je přímo ztotožněn se sociologickým přístupem (často navíc identifikován s marxismem).<sup>1</sup>

### Protikladné perspektivy zkoumání umění

Zabývat se sociologií umění v tomto kontextu znamená tedy především hájit kompetenci společenských věd k výzkumu umění. V praxi to znamená předpokládat napětí s etablovanějšími disciplínami (jejichž kompetence nejsou problematizovány). Bez ohledu na míru případné kooperace či interdisciplinarit, zdá se být zřejmé, že sociálně-vědní zabývání se uměním je legitimováno *komplementaritou* přístupů (Zolberg). Lze ji ilustrovat schématem tzv. *Boasova trojúhelníku*:<sup>2</sup>



Rozpůlíme-li trojúhelník horizontálně, pak do horní poloviny lze situovat ty teorie, které se zaměřují na výklad *formových struktur uměleckého díla* a nepředpokládají, že by v porozumění hrály nějakou zásadnější roli prvky spodní poloviny. Tyto přístupy, kriticky označované za „formalistické“, jsou typické pro tradiční estetiku a dějiny umění. Prvkům spodní poloviny schématu věnují svoji pozornost „kontextuální přístupy“, proponující, že v porozumění umění hraje zásadní roli *historicko-sociální kontext*; umělecké dílo je v takovém přístupu pokládáno za historicky a (psycho-)sociálně podmíněné a zkoumání je vedeno *via externae*, přes autora a diváka, dobové okolnosti, ekonomické, sociální a jiné systémy lokalizované v daném čase a prostoru.

<sup>1</sup> K mnoha příkladům náleží třeba Graham 1997 (viz kapitola: *Marxismus a sociologie umění*). Na druhé straně podněty, které k tomu vedou, lze snadno nacházet: např. marxisticky orientovaný kunsthistorik 30. let Max Raphael má za to, že sociologie umění by měla „být ekvivalentem marxistické teorie umění“ (Wolff 1983: 83); jinak řečeno, marxistická estetika (i kunsthistorie?) tenduje k tomu přecházet v sociologii umění.

<sup>2</sup> Existuje mnoho variant „trojúhelníku reference“, přidržujeme se, alespoň označením, tohoto Cigánkem (1972:192) předkládaného schématu z díla Američana Georga Boase, působícího v první polovině 20. stol., autora děl estetických stejně jako kulturně filozofických, - a mimo jiné, autora „sociologického“ pojednání o vkusu (in: Morpurgo-Tagliabue, 1985: 270).

Podle Zolberg (1990) se takto vydělují základní protikladné přístupy k umění. Zatímco humanistický přístup (estetika, literární teorie a kritika) je přístupem k umění  *zevnitř (internal)*, sociálně-vědní přístup je pohledem zvenčí (*external*). Je-li centrem úvah estetiků  *umělecké dílo*, jež chtějí analyzovat jako  *text*, jako formovou strukturu; pro sociology je umění  *kontextualizované*, dané vztahem k vnějším kategoriím místa a času, a popisovatelné v kategoriích institucionálních struktur, profesionálního výcviku, forem oceňování a podpory. Pozornost sociologů patří vztahům mezi umělci a diváky, galeristy, obchodníky, teoretiky a dalšími aktéry sociálního provozu umění; dále formám produkce, institucím, ideologiím, či jiným  *vně-estetickým* faktorům. Internalistická analýza je ve svém zájmu o formy a ideje  *idealistická*, externalistická analýza zaměřená na vnější podmínky se pak jeví být  *materialistická*; zatímco myšlení estetiků předpokládá  *jedinečnost* uměleckého díla, sociologové předpokládají (akcentují) u svého objektu studia zejména  *pravidelnost*, typičnost.

Schématicky lze význačné rysy situovat takto:

#### INTERNALISMUS

*akcentuje:* dílo a jeho struktury (jako resultát intencí autora)

*směřuje:* k univerzalizaci, formalizaci, (normativnosti)

*rizika:* naturalizace, reifikace, ahistorismus

#### EXTERNALISMUS

*akcentuje:* sociálněhistorický kontext instituce a provoz umění

*směřuje:* k hodnotové relativizaci

*rizika:* redukcionismus, trivializace

jednotlivé obory bychom potom mohli orientačně situovat takto:

←INTERNALISMUS

EXTERNALISMUS→

filozofie umění

„tradiční“ estetika

institucionální teorie (Dickie)

literární kriticismus

sociologie umění

„humanistické“ dějiny umění (Gombrich)

New art history (Baxandal)

sociální historie umění (Hauser)

cultural studies (široce interdisciplinární přístupy)

Je ovšem zřejmé, že polaritu internalismus/externalismus nelze prostě ztotožnit s oborovými pozicemi; Bourdieu i další (Heinich, Lipski) naznačují, že jde též o vnitřní rozpětí sociologie umění, jakkoli je „sociologický“ internalismus ojedinělý. Podle Zolberg (1999) lze o něm mluvit v případě Sorokina (jeho práce stojí na představě interních podnětů ke kulturní změně).

Z humanistické perspektivy se polarita přístupů jeví obdobně. Estetik Gordon Graham (2000) použil poněkud odlišná označení (s opačnými hodnotovými znaménky; v řešení teoretických problémů pokládá za slibnější pozice internalismu, než sociologické, resp. kontextuální):

#### NORMATIVNÍ TEORIE UMĚNÍ

##### filozofie umění a estetika:

*(těžištěm je pojem umění  
definovaný přes hodnotu)*

#### KONTEXTUÁLNÍ TEORIE UMĚNÍ

##### sociologické:

*(Marxismus, strukturalismus, kritická  
teorie, dekonstruktivismus, postmoderna)*

#### INSTITUCIONÁLNÍ TEORIE

*estetika G. Dickieho, spojující sociologický  
„kontextualismus“ s estetickou teorií*

„Normativnost“ je sice užším kriteriem, ale má podobnou rozlišovací schopnost; zatímco sociologické teorie usilují o *deskripce*, případně o *explanaci* jevu v širším kontextu, humanistické teorie jsou soustředěné na *evaluaci* díla; pokouší se buď stanovit kritéria hodnoty díla, anebo se zaměřují na kánon „hodnotných“ děl a zkoumají vztahy za proměnami pojetí hodnoty. Graham zmiňuje jako představitele normativního postoje v estetice Scrutona (1979: 3), který deklaruje, že „filozofie usiluje o odhalení hodnoty“ nebo Budda (2000: 236) podle nějž: „zásadní otázkou ve filozofii umění je, jaká je hodnota umění?“ Zatímco ovšem normativita je obecně nepřijatelným postojem sociologa, v současné estetice existují i pozice odmítající normativitu (Dzemidok 2002); toto kriterium tedy není dostatečně diskriminační. Pojem „hodnoty“ je nicméně natolik zásadním atributem odlišnosti přístupů, že eventuelní normativita teorie umění zůstává relevantním hlediskem.

Bourdieuova (1998) terminologie odkazuje k předchozím schémátům postihujícím polaritu přístupů, ale kritizuje jednostrannosti jedné i druhé perspektivy; obě má za reduktivní, deformující. „Teorii polí“, kterou předkládá, aspiruje na komplexní uchopení

problematiky; svébytně propojuje aspekty interní a externí. Jeho přístup můžeme schématicky zachytit následovně:

#### VNITŘNÍ INTERPRETACE

(*Dílo jako text*)

prezentován formalismem:

- a) novokantovské teorie symbol. forem
- b) strukturalismus, ruský formalismus

#### VNĚJŠÍ VÝKLAD

(*Kontext díla*)

prezentován marxistickou tradicí:

- (Lukács, Goldmann, částečně
- Antal, či Adorno, + teorie odrazu)

#### TEORIE POLÍ

(*Homologické relace*)

struktura děl a struktur silového pole

(Bourdieu)

Jak je z uvedených schémat patrné, podobnou středovou pozici, jakou zaujímá v *estetice* Dickieho „institucionální teorie“ (předchozí schéma), můžeme v *sociologii* přisoudit „teorii polí“ Pierra Bourdieu. Středová pozice (oscilace mezi póly?) je charakteristikou i široce interdisciplinárních přístupů „cultural studies“. Porovnání Dickieho a Bourdieuova přístupu by mohlo být přínosné. Budeme se mu věnovat v poslední části práce. Bourdieu se vymezuje nejen proti internalismu (estetiky a kunsthistorie), ale také, jak si všimá Tanner (2003), proti sociologickému externalismu.

#### Kritika externalismu

Kritika kontextuálních přístupů vychází z předpokladu složitosti duchovního (duševního) života, kontrastující se zjednodušujícím, necitlivým, scientistickým nastavením na zkoumání (jednoduššího) světa přírody. Zaměření na „rovinu kontextu“ je vnímáno jako opomíjení specifčnosti sféry, jako *redukcionismus*, jehož se dopouští sociologismus (pozitivismus, marxismus, materialismus), když tajemnou, neuchopitelnou látku života „spirituálně-kulturního“ redukuje na úroveň života ekonomicko-sociálního či dokonce až na rovinu „biologických“ jevů. Harringtonem (2004: 179) citovaný Gadamer vyjadřuje toto stanovisko jako odmítnutí „přistupovat k umění čistě vědeckými, metodickými způsoby“ a dále „objektifikovat je a redukovat na sociologické funkce své doby“. Filozof kultury Vladimír Borecký (1996, 2003), který svými texty prostředkuje stanoviska francouzské „imaginativní antropologie“ mluví o „redukcionismu“ jako o klasifikační kategorii; vedle

sociologie zahrnuje i většinu přístupů psychoanalýzy a strukturalismu.<sup>3</sup> Přitom jsou, podle Boreckého, k dispozici teorie tzv. *restitivní*; mluví o „imaginativním východisku ve společenských vědách“, jež mu ztělesňují francouzští představitelé fenomenologicky orientované hlubinné psychologie (G. Bachelard), strukturální antropologie (G. Durand) či „interpretativní“ sociologie (M. Maffesoli).

Obvinění sociologie umění z redukcionismu představuje pro autory sociologických prací podnět k zaujetí stanoviska; rozmanitost postojů sahá od smířlivých postojů, blížících se internalistické pozici (Harrington, Witkin) až po radikálně externalistické postoje (Wolff, Becker, Bourdieu, Lipski) zpravidla spojené s kritikou redukcionismu. „Stažení do nezpochybnitelných pozicí“, z nichž lze ještě odhalovat *vně-estetické* v projevech umění a přitom je možné přenechat analýzy *estetického* jiným oborům, se zdá být přímo základní „defenzivní figurou“ sociologie, čelící takové výtce. Doprovodná rétorika pak může poukazovat na individuální pochybení teoretiků, kteří takové pozice překročili. V takovém seznamu bývají Lukács, Goldmann, občas také Althusser, obvykle Hauser, či Francastel, Adorno.

Obvinění sociologického přístupu z redukcionismu však není možné „vyvracet“. Jako adekvátnější přístup se jeví akceptování úžeji specifikované redukce. Je to, jak říká např. Petrussek (1990:71) *nevyhnutelná abstrakce* od jiných ve zvoleném kontextu méně relevantních rovin; chybou je pak interpretace tohoto „nutného zla“ jako „vrcholného výsledku vědění“ (Zimand ibidem). Zolberg (1999) připomíná Chamboredona, podle nějž za každé poznání platíme redukci. Poznání sociologů, jakkoli „samo o sobě“ reduktivní, doplňuje, vyvažuje, humanistické pohledy na umění. Ani čistě estetické analýzy nejsou totiž, podle Zolberg (1990), prosté redukce.

Inverzní smíření s redukcionismem nabízí Konopásek (1998); cituje „textualisty“ aby zdůraznil, že každá „redukce skutečnosti“ je fakticky extenzí, zmnožením reality.

Bourdieu se ve své kritice redukcionismu vypořádává s těmi sociologickými přístupy, které příliš simplifikují vztahy v estetické sféře. Distancuje se od metodologicky problematických přístupů, aby obhájil přístup vlastní, jako adekvátní zkoumání estetických fenoménů. Jak nejednoznačné je určování „redukcionistické úchyvky“ ukazuje konfrontace Bourdieua, který naznačuje sklouznutí k redukcionismu u Hausera, či Adorna, zatímco podle Zolberg (1999: 47), jsou si oba „vědomi nebezpečí přílišného zjednodušení“.

---

<sup>3</sup> Srv. Slawińska 2002: 90, anebo článek: Tacussel P., Renard J.-B.: *Imaginace a sociologie* „Sociologický časopis“ vol. 40 (2004) 1-2. str.95-103.

Nejtypičtějším projevem redukcionismu je marxistická představa o primárnosti produkčních struktur společnosti (ekonomická báze) a z nich odvoditelné podoby kulturní sféry (nadstavba).<sup>4</sup>

### Výtka relativismu

Druhou nejčastější výhradou je tvrzení, že v kontextualismu sociálně-vědních přístupů se projevuje relativismus. Vztahování k sociálním podmínkám je stanoviskem, které prý vede k *nivelizaci hodnot* –za určitých okolností (v jistém kontextu) jsou předměty velmi odlišné úrovně pojednávány jako by byly rovnocenné.

Bourdieu se také ohrazuje proti relativismu, svoje pozice označuje důsledně za *relacionismus* –tedy poukazováním na to, že jevy a kvality jsou uchopitelné jen v relacích, v nichž stojí. Podobná stanoviska (a podobné ohrazování) lze nalézat také v díle Karla Mannheima.

### Výtka trivializace

Často bývá namítáno, že sociologické zkoumání témat humanistických oborů je degraduje na úroveň každodenních předmětů, všedních instrumentů a objektů. To je jistě pravda, dělají to ovšem všechny vědy: přírodní i exaktní; chemické analýzy určují stáří či složení hmot u kosmického prachu, stejně jako na renesanční malbě; identickým způsobem se počítají jablka i Raffaelovy malby v Louvru. Nutnost zabývat se jak vynikajícími, tak i rutinními zjevy, přispívá k riziku trivializace díla uznává Zolberg (1997), přínos takového přístupu ovšem rizika přesahuje.

Varianta této výhrady tvrdí, že sociologie dochází komplikovanými způsoby k banálním závěrům. K tomu říká Petrussek (1990: 33), že „elementární pravda se jeví jako elementární teprve tehdy, když je vyslovena a zformulována, když je řečena a napsána“. To, že zdravý rozum dokáže často správně pojmenovat skutečnost, zakrývá jeho stejně častá selhání. Systematičnost sociologického zkoumání může omyly „zdravého rozumu“ korigovat.

Možná se ve výhradách projevuje spíše frustrace z „nenaplněných očekávání“, jak se zdá u Hlaváčka (1999:187), který mluví o:

---

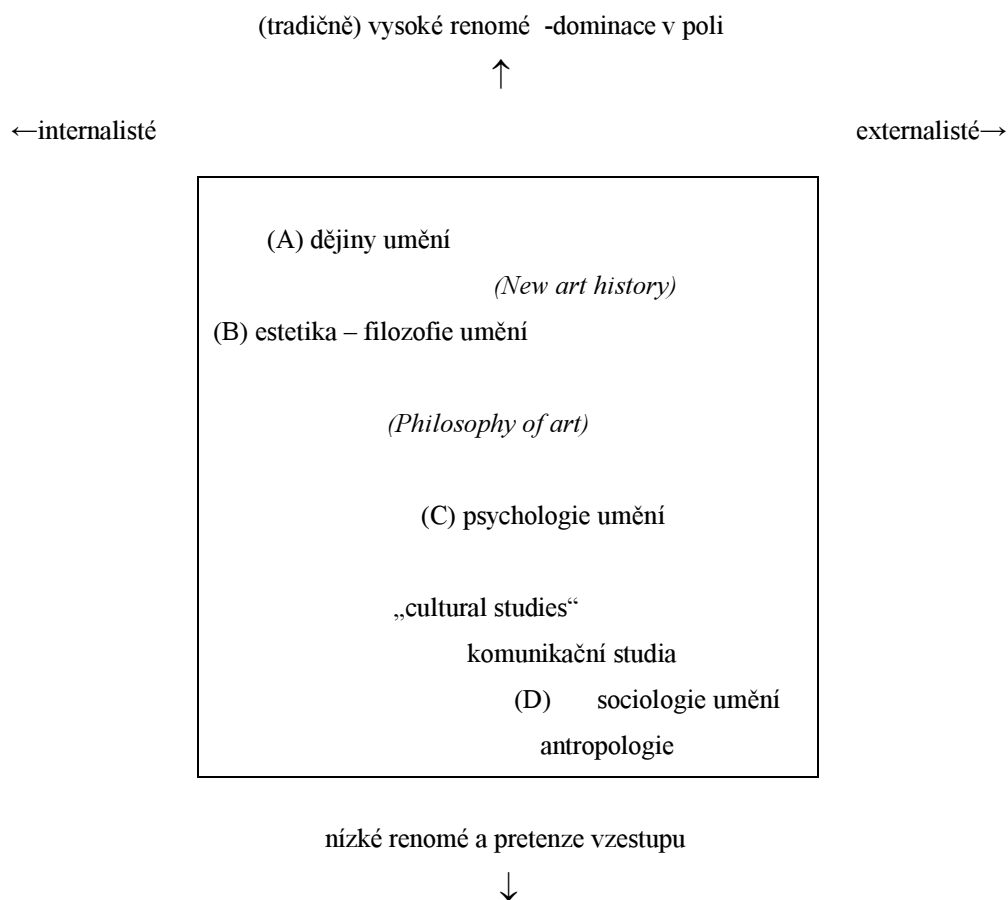
<sup>4</sup> Takové výtce čelí zajímavě, z marxistických pozic, R. Williams (in Tanner 2003). „Čistě ekonomickou“ koncepci produkčních sil, jež stojí za známou dělbu základna/nadstavba, marxismu vnutil ekonomický zájem (a reifikující vidění) raného kapitalismu, který se soustředil na ekonomické praktiky a marginalizoval praktiky kulturní (nekolonizované). To dalo vzejít oddělenému vidění ekonomické báze a jeho ideologického epifenoménu v popisech kritiků. Chyba je jak *v separaci* těchto sfér, tak *v nedostatečně materialistickém* přístupu ke kultuře; kultura (právní systém, stejně jako díla umění) je totiž produkována stejně tak materiálně jako auta a továrny.



„zklamání, jednak z vulgární sociologie umění, která se snaží mechanicky a kauzálně vyvozovat podobu umění z jeho společenské či třídní podmíněnosti, jednak z málo plodného a mnohdy školometského počínání empirické sociologie, která se snaží shledávat nejrůznější, tzv. korelace mezi uměním a společností“.

Špatný posudek, který je sociologii umění tímto vystaven, je asi oprávněný. Pokusíme se v této práci dokázat, že sociologické zkoumání má ale možnosti přinášet objevné pohledy na skutečnosti umění zejména v konfrontaci s jinými přístupy.

V následujících kapitolách budeme usilovat o postižení pozic sociologie umění ve vztahu ke konkrétněji určeným tradicím zkoumání umění. Vyjdeme z bourdieuovské parafráze „pole umění“ a rozčleníme obory podle dvou os: na vodorovné ose vlevo je situován pól *internalismu* (důraz na autonomnost, specifickou estetického); vpravo pól *externalismu*, (sociální kontext, poddanost heteronomním principům sociálního jednání). Svislá osa pak diferencuje míru uznání, jež se *oborovému zaměření* dané disciplíny (na umění) dostává v *provozu uměleckého světa*; (maximum je nahoře, minimum dole).



Použijeme toto schéma k rozčlenění pole do čtyř skupin: A, B, C, D. Podle role, jakou jim praxe uměleckých světů přisoudila, označme tyto oborově spřízněné trsy metaforicky za:

- (A) *správce provozu a tradic,*
- (B) *pozorovatele principů,*
- (C) *hledáče charismatu/stigmatu,*
- (D) *připomínatele kontextů.*

V následujících kapitolách načrtneme vztah sociologie umění pouze ke dvěma oborovým pozicím: dějinám umění a estetice. Schéma má zdůraznit, že *provoz umění* přistupuje ke společenským oborům jako k problematickým či přímo nekompetentním zabývat se uměleckou sférou (mají proto nízké renomé); zdá se nám tedy na místě formulovat text následujících kapitol jako *apologetiku* jejich přístupů. Druhým akcentem, na který chceme poukázat je to, že vydělivší se (obrozené) estetické zkoumání (filozofie umění) a dějepis umění (New Art Theory) se vůči výchozím pozicím oboru výrazně „externalizují“.

## 1. 2. Sociologie umění a dějepis umění

Tradičně ústředním oborem zkoumání umění je dějepis umění. V poli teorií je (či aspoň donedávna byl) hegemonem; budeme jej proto označovat za „správce tradic a provozu“. Teoretici s historiografickou orientací modelují *ideové rámce*, v nichž se umění interpretuje, dominují v *podpůrných strukturách* umění jako kurátoři, galeristé, kritici a pedagogové. *Vysoký status* dějin umění potvrzuje i výsadní pozice „páteře teoretického vzdělávání“ v uměleckém školství. Porozumět kontextu, do nějž vstupuje sociálně-vědní bádání, znamená tedy identifikovat pozice dějin umění v poli teorií umění; a to jak tradičního dějepisu, tak jeho obrozujících se forem.<sup>5</sup>

### Nevlastní sourozenci

Ve vztahu sociologie a dějin umění bychom neměli přehlédnout, že oba obory vzešly ze stejné filozoficko-historické konstelace, že tedy sdílejí *společné kořeny*. Dějepis umění se konstituoval v 2. pol. 19. století, stejně jako sociologie umění, z Burckhardtova a Taineova kulturně historického bádání (*Kulturgeschichte*). Rodící se „Kunstgeschichte“ tíhly tehdy víc k sociologické orientaci, než k estetické. V průběhu institucionalizace, kdy oba obory získávaly autonomní organizační a sociální bázi pro vlastní intelektuální projekt, postupně redefinovaly vlastní projekty tak, že to „co stálo v centru jednoho, bylo odsunuto na periferii druhého“ (Tanner 2003:2). Dnes jsou oba obory vyhraněné poměrně zřetelně do protikladných pozicí.

S lehce odlišnými akcenty komparuje tyto obory Austin Harrington (2004). V jeho členění představuje dílo hlavních představitelů dějin umění 20. století jednu *větev sociálně-historického* přístupu k umění. Označuje ji za *liberálně-humanistický přístup* (projevující se ve výrazné paralele v anglické literární kritice, vyznačené jmény jako F. R. Leavis, I. E. Richards či Mathew Arnolds). Připomíná, že jde o vklad převážně *německé uměnovědy* (H. Wölfflin, Aby Warburg, E. Panofsky, A. Riegel), proplétající se s filozofií kultury (Dilthey, Cassirer) a tudíž neztrácející úzký vztah k sociálně-vědnímu bádání.

### Oblasti a podoby divergencí

---

<sup>5</sup> Obrozeným dějinám umění, označovaným zpravidla za *New art history* bude věnován závěr kapitoly. Kritika se tedy (není-li výslovně uvedeno jinak) vztahuje k *tradiční* podobě dějin umění (především k projevům pozitivismu v historiografii umění).

Je-li sociologie *problémově orientovaná a zobecňující disciplína*, pak dějiny umění jsou *předmětně orientovaný a partikularizující obor*. Hraje-li v sociologii ústřední roli *teorie*, kunsthistorie vychází z tradičního *znalectví* (samozřejmě mimo jiné např. z biografického zaměření)<sup>6</sup>. Sociologické texty se opírají o systematické teoretizování, zatímco v umělecko-historickém psaní dominuje (Tanner 2003) teoretizování *intuitivně esejistické*. Neblahým důsledkem protikladů a rozdílu -v odborném výcviku i převládající praxi, je často to, že „kunsthistorici jsou sociologicky hluší a sociologové kunsthistoricky slepí“ (Tanner 2003: 25).<sup>7</sup>

Odlíšné zaměření se projevuje odlišnou *metodologií*; pro kunsthistorii jsou realitou jednotliviny<sup>8</sup>, materiální fakta jako jsou „objekty, skupiny či skupinové identity, nejsou pro ně reálné, nýbrž představují „hypostázovanou iracionalitu“ (Tanner 2003). V jádru obecné teorie umění se zdá stát *dílo individuálního génia*. Převažujícím „formátem“ kunsthistorické práce je proto *monografie* –studium izolovaného fenoménu (autora, díla, slohové formy atd.). Její zdánlivý ekvivalent v sociologii, *případová studie*, směřuje ve skutečnosti k postižení obecných souvislostí, vztahuje poznání jednotlivého případu k širšímu kontextu.

Ve středu historiografického bádání stojí umělecké dílo, tedy předmět imanentně vysoké hodnoty, do jehož forem „génus tvůrce“ vtělil svůj nezaměnitelný duchovní odkaz. Ze soustředění kunsthistoriků na „tvořivé individuum“ plyne metodologický sklon k psychologizování, zapřísahání se intuici (Panofsky 1981: syntetické vciťování) a celkově esejistický ráz vyjadřování. Správná interpretace díla je cílem, k němuž je úsilí badatelů směřováno. Má-li dějepis umění za to, že tvůrce je „poslední zdroj významů všech svých děl“, pak nepřekvapuje, že „monografie individuálního umělce je dominantním badatelským žánrem“ (Tanner 2003: 105). Význam díla (ztotožněný s autorovou intencí), je tím, co má zkoumání vyzdvihnout. Je zřejmé, že toto zaměření „dobře rezonuje s představou umělce ve veřejné a populární kultuře“.

Kontextuální sociologické vidění vede ke shromažďování empirických podkladů ze široké sféry životní praxe. Argumentace sociologie poukazuje na komplex vzájemně provázaných skutečností převážně materiálního rázu, ovlivňujících charakter (významy) uměleckého díla. Není tedy jeden směr zkoumání, ani jedna dominantní procedura bádání.

---

<sup>6</sup> Kesner (1997) ovšem proti Tannerovi zdůrazňuje význam čtení teoretických textů v dějepisě umění; nově jsou čteny např. texty Erwina Panofského, či Aby Warburga.

<sup>7</sup> Výraz „kunsthistorie“ je zajisté nehezka složenina („podivný český quasi-germanismus“, Bartlová 2004: 131). Nicméně pokládáme jej za frekventovaný výraz v jazyce expertů a oproti pojmu „dějiny umění“ jednoznačný.

<sup>8</sup> Tanner (2003: 26) cituje v poznámce Gombricha: „kulturní historie postoupí vpřed, pokud svoji pozornost pevně zaměří na individuální lidskou bytost [...] kulturní historikové by se měli zabývat individuálním a partikulárním, spíše než studiem struktur a vzorců, což je zřídka kdy prosto hegelíánského holismu.“

Harrington (2004: 39) sumarizuje hlavní výhrady sociologické kritiky (tradičních) dějin umění do čtyř bodů. To, co lze de jure umění vytknout je zejména:

- 1) Neprůhledná *selektivita*, jíž kunsthistorický zájem pouze o některé (údajně nejhodnotnější) objekty konstituuje *kánon* (vysokého, či krásného) umění;
- 2) lineární časové hledisko, formující *koncepti posloupnosti* (vlivu či forem), jež pořadí kánon (v závislosti na nevyjádřených předpokladech);
- 3) dominující hledisko *formálně estetického hodnocení*, přehlížející význam aspektů sociálních, ekonomických či politických;
- 4) ignorování *sociálních procesů* a okolností, v nichž jsou stanovovány *významy a hodnoty děl* (a tendence pokládat je za věčné, invariantní a samozřejmé).

Krom těchto výtek Harrington v textu zmiňuje i dominující orientaci na renesanční Itálii, jejíž specifická kritéria dějepis umění pozdvihnul na univerzální měřítko hodnot.

### Kvalita v díle

Shodně s převažujícím viděním humanistů (navzdory deklarované distanci k estetice) většinou kunsthistorici pokládají *hodnotu* za ekvivalent vnitřní (dílu imanentní) *kvality*; formy a obsahy děl analyzují v kontextu vývojového schématu, aniž by museli zkoumat koncept *hodnoty*; tu přece garantuje již včlenění do kánonu velkých děl. V tom jde o oboustranný vztah: tak jako je kanonicita indexem kvality, je kvalita indexem kanonicity - zpochybnění jednoho zpochybňuje nárok druhého. Zatímco pro dějepis umění kvalita předchází hodnotě, sociologie umění má spíše za *sociálně primární* hodnotu, *dodatečně* krytou deskriptivními a narativními líčeními kvality (nicméně, nesená vírou i eventuálně „nekrytá“).

Sociologické přístupy pokládají hodnotu za *sociálně konstruovanou* institucionálními procesy uměleckého světa. V tomto přístupu *kánon* figuruje jako oficiální výsledek skrytých zápasů a licitování, takže sociologie může ignorovat tzv. „reálné souvislosti“ s kvalitou díla<sup>9</sup>. *Uměleckou* hodnotu díla (dějepisci preferovanou před estetickou hodnotou) lze do jisté míry vnímat jako *kognitivní soulad díla* s rozpoznanou vývojovou tendencí. Tato vývojová tendence má charakter určitého diskurzivního vědění. Sociologové nepokládají žádný *diskurz*

---

<sup>9</sup> Jak budeme argumentovat dál, hodnota je „kompozitum“ a jen *některé* její složky souvisí se sensuálně vnímanou formovou a materiální „kvalitou“ díla. Jako hodnota vyvstává „kvalitativní aspekt“ až na pozadí (některých) hodnotových koncepcí; z nich aktivně vychází „vidění kvality“. *Kvalita* uměleckého díla, máme za to, je tím, čemu se sociologie „má vyhýbat“, zatímco *hodnota* by měla být sociologicky řešeným a zkoumaným tématem.

vývoje za samozřejmý, kloní se k požadavku přezkoumávat jeho nesamozřejmé předpoklady. Tyto předpoklady jsou totiž nereflekтовanou součástí hodnocení (potažmo kvality) děl. Podle Pierra Bourdieu (in: Tanner, 2003: 15) jsou tyto „specifické formy vědění“ (do uměleckých děl vložené a historiky umění pak vykládané) „falešnou náhražku skutečně vědeckého, emancipatorního vědění poskytovaného sociologií umění“. Přitom historici umění (protože jsou zapleteni do hodnotových vztahů) nechávají bez povšimnutí charakteristiku, jež by umožnily dílům porozumět „v pravdě jejich sociálního původu“ (Bourdieu). Není překvapivé že právě Bourdieu bývá tak často obviňován z vyostření konfliktů mezi sociologií a kunsthistorií. Tanner připomíná, že jakkoli příkrým kritikem dějin umění Bourdieu je, zabývá se jimi s respektem. Konečně nejen jeho sociologie umění, ale sociologická teorie vůbec, vděčí za mnohé zaobírání se díly kunsthistoriků; koncept *habitusu* přejal Bourdieu od kunsthistorika Panofského. Se jmény Panofsky, Cassirer, Riegel, Wöllflin se ostatně lze setkat i v přehledech sociologie umění (Silbermann 1979, Harrington 2004). Na druhé straně je kritická reflexe metodologických aspektů tradiční historiografie umění s velkou intenzitou *intradisciplinárně* rozvíjena v tak zvané New Art History.

### Konflikty institucionalizované praxe

Napětí se objevilo, když se stalo zřejmým úsilí sociologického přístupu etablovat se jako vědní obor legitimní ke zkoumání umění. Kunsthistorik Ernst Gombrich se ve svém druhém, pozdním, období (poplatném Popperově a Hayekově pozitivismu), kriticky vypořádával s hegelovskou představou dějin umění, k níž řadil marxismus a sociologii umění. Tento soubor mu ztělesňuje „determinismus“, „holismus“ a „kolektivismus“ upírající prostor lidské svobodě. Sociologii umění (resp. sociální historii umění) zcela nezatratil – v roli „*služky dějin umění*“ (Tanner 2003: 16) může sledovat třeba sociální pozadí dílenské organizace, sjednávání kontraktů a podobně; umění samo je však výhradní doménou intuitivnějších a osobnějších přístupů skutečných kunsthistoriků. Tanner poukazuje na to, jak Gombrich přechází do (u něj neobvyklé) ideologické rétoriky; sociologii např. označuje za *sociologismus*, aby ji vtisknul příděch politické ideologie. Podobně nakládá Gombrich s A. Hauserem, jemuž vyčítá determinismus, jakkoli Gombrich sám přísahá na rozpoznání reality šancí“ anebo „slepé koincidence“ v dějinách.<sup>10</sup> Tanner naznačuje, že za teoretickými spory je

---

<sup>10</sup> Z textu jímž se Hauser (1975: 7) brání kritice, se zdá, že Gombrichův útok má ráz banálního pohoršení *internalisty* nad znesvěcujícím přístupem *externalistů*. Zolberg (1990: 55) označuje Gombrichovu kritiku za zničující (devastating), Tanner připomíná, že to při Gombrichově postavení mělo přímé sociální dopady na emigranty Hausera, či Antala. Srv. též Cigánek (1972: 132).

možné předpokládat i odpor k možné *institucionalizaci* konkurujícího přístupu.<sup>11</sup> Ernst Gombrich, nejvýraznější představitel evropských dějin umění 20. století, „guru autorizovaného příběhu umění“, se stal symbolem konfliktu mezi historiografickým a sociologickým zkoumáním umění.

### Sociální historie umění –doklad sblížení nebo neporozumění?

Jaké jsou možnosti kooperace, či ustanovení interdisciplinárního projektu? *Sociální historie umění*, jako nejstarší podoba sociálně orientovaného historického zkoumání umění, se zdá být přímo modelem interdisciplinarity. Splňuje představy -i k sociologii nejkritičtějších představitelů dějin umění (Gombrich). V pravém slova smyslu to ovšem *není* sociologie umění. Kritika (Hadjinicolaou in: Wolff 1993) sociální historii umění vytýká, že (zejména v začátcích) ignoruje obecnější problematiku (jako skupinová kooperace či formování stylů) pro výhradní soustředění se na „historie umělců“. Výhrady vzbuzuje i produkce pozdější (a sociologičtější); svým rozvrhem zůstává *na půdorysu dějin umění*. Vesměs absentuje výraznější reflexivita, ve vztahu ke změně, ale současně k vlastním narativním půdorysům. Sociolog nemůže pracovat se zděděnými nereflektovanými modely kultury či umění, ani dějin, vývoje času apod. Dnes je zřejmé, že neexistuje jedna objektivně platná historie, ale že jsou různé (vždy znovu psané) příběhy. Je to hlavní důvod, proč se mluví o *konci dějin umění* (Belting 2000). Dějiny umění byly konstruovány jako svého druhu „katechismus“, který k jasným otázkám přiřazoval ustálené odpovědi. Vytratila se nejen věrohodnost odpovědí, ale i samozřejmost zvolených otázek. Umění jako *univerzální nadčasová kategorie* pozbylo přesvědčivosti, a s tím také ztratilo smysl úsilí o *jednotné dějiny umění*, systematicky pořádající všechny jeho projevy.

Sociologie nepřistupuje k dějinám s nějakým bezbřehým relativismem, v němž má každý výklad svoji platnost, v němž si každý může psát dějiny sám. Pouze je krajně skeptická ke každému výkladu nárokuujícímu si být jediným správným. Sociologie upozorňuje, že stálé přepisování dějin je konstitutivní princip (a nikoliv nezbytné opravy, vynucené novými objevy). Do okamžiku, než kritická zkoumání prosadí revize těch či oněch partií výkladu, do té doby je nutné (byť obezřetně) pracovat s daným výkladem (a počítat s tím, že se časem opět změní).

Sociální historii umění představuje například dílo neo-marxisty J. T. Clarka (1973a, 1973b). Podle Witkina (1995) představuje Clarkův přístup *kontextuální verzi* sociologie

---

<sup>11</sup> Obdobně poukazuje i Kesner (1997: 23) na mocenské aspirace, boj o vliv v „akademickém průmyslu“ jako na významný kontext teoretických sporů (v uměleckém dějepisu, v tomto případě).

umění, odlišnou od oné *grand version*, již reprezentuje klasický Hauserův počin. Ač se „sociologizace dějin umění“ zdá jít spíše ve směru oné „kontextuální verze“ (Baxandall, Alpers, Fried, Bryson), Witkin sám se pokouší ve své práci *Art and Social Structure* (1995) navázat na tuto „velkou tradici“.

O sociální historii umění uvažuje Craig Clunas (in: Nelson, Schiff, 2004) ve svém hesle této čítanky dějin umění, kde poukazuje na bludný kruh sociální podmíněnosti (sociální dějiny sociálních dějin umění).

### Komplementarita perspektiv

Odlišnost oborových perspektiv přitom může kunsthistorii a sociologii umění stavět do ideální role spolupracujících, komplementárních oborů. Nemusí si konkurovat, -jejich vysvětlení se vztahují k odlišným rovinám komplexního fenoménu. Interdisciplinární dialog je možný, jeho možnosti jsou zřetelné například z díla F. Haskella, anebo M. Baxandalla (Tanner 2003) Ve své zmínce o Baxandalovi, Bourdieu (1996) mluví o „exemplární realizaci“ *sociologie percepce*.<sup>12</sup> Zdá se ovšem, že spíše než interdisciplinární projekt (sociologie percepce), je realitou „mělká sociologizace“ jiného oboru. Takového zapojení jiné perspektivy využívá i sociologie, budeme jej v této práci rovněž používat.

### New art history – umírněná sociologizace dějin umění?

Od konce 60. let probíhající pokusy o revizi a proměnu oboru vyústily ve zformování nových přístupů, prezentovaných autory, kteří se hlásí k označení „Nové dějiny umění“ (*New Art History*)<sup>13</sup>. Ideové podněty jejich rozvoji poskytlo zejména post-strukturalistické myšlení a literární kriticismus; tedy impulsy jednotně označovaný za *jazykový obrat* (linguistic turn). Nová teorie odrážela i sociální a kulturní změny (globalizace, emancipace minorit). Rozpoznaná nemožnost neutrální, nezaujaté teorie vedla část přívrženců k zaujetí silně kritických postojů vůči aktuálnímu kulturně-sociálnímu kontextu (obdobných cultural studies). Radikálové (mezi nimi zejména přívrženci dekonstrukce) reprezentují jen menší část nové historiografie; podle Kesnera (1997: 24) však nepříznivě zabarvují představy odborné veřejnosti o „revizi“ dějin umění. Přitom sami (píše Kesner, ibid) selhávají nedostatečnou reflexí vlastních pozic, analogicky tradicionalistům (nemluvě o tom, že nemožnost neutrality ještě neimplikuje nutnost politického angažmá).

---

<sup>12</sup> Jako dobrou ukázkou možností propojení přístupů zmiňuje Tanner empirické práce D. Hallea, které kombinují sociologické zkoumání s ikonografickou analýzou (Tanner 2003: 154, 208).

<sup>13</sup> Přidržíme se v zájmu jednoznačnosti tohoto (Kesnerem preferovaného) označení, jakkoli třeba u Kroupy (1996: 212) nacházíme i označení alternativní: *kritická ikonologie* či *antropologický dějepis umění*.



Obrozená historiografie chce kriticky zrevidovat vlastní metodologii a epistemologii; ve výsledku předkládá alternativy „k dominantní polaritě“ stávajícího dějepisu umění: k *formální analýze* na jedné straně a *ikonologii/ikonografii* na straně druhé (v polaritě jakoby ilustrující úchylku dualismu formy/obsahu). Jádrem kritické *revize* je řada nesamozřejmých předpokladů, dlouho přehlížených, na něž nová senzibilita poukazuje. Patrně to byl německý kunsthistorik Belting, kdo jako první jasně pojmenoval fakt, že „disciplína dějin umění, která se zabývá uměleckými zobrazeními, sama zobrazuje a dějiny umění nejsou ničím jiným, než systémem zobrazování“ (Kesner, 1997: 16). Nejde v nich o objektivní popis, ale o konstrukci, o diskurzivní společenskou praxi. Unifikované a univerzální dějiny umění tím skončily, neboť padla víra v nějaký teleologicky představitelný vývoj „dějin umění“. Krize dějin umění je v tomto smyslu *krizí zobrazování*, resp. součástí (obecnější) krize reprezentace. Další projevy obratu v dějepise umění lze shrnout v několika bodech:

- 1) Je revidován *vztah slova a obrazu* (pojmové uchopení vizuality je vždy subjektivní jazykovou interpretací – vnáší to novou rovinu),
- 2) je revidována metanarace dějinnosti, představa *lineární, teleologické historie* shledána neudržitelnou,
- 3) je analyzována rétorika historie a fungování jazyka v historickém diskurzu (jazyk není nástroj, ale agens tvorby historie),
- 4) místo (imanentního) esencialismu dějin umění je otevřeně deklarován *kontextualismus*, materialismus,
- 5) do centra pozornosti se dostává *interakci díla a diváka* – je akcentována úloha obrazotvornosti publika,
- 6) je rehabilitována axiologie a epistemologie.

Společnou charakteristikou jejich přístupu je přesun analytických otázek z *významu díla* k otázkám *fungování a podmíněnosti* sociálním kontextem.

Tyto „revizionistické“ dějiny umění představují zejména: M. Baxandall, S. Alpers, T. J. Clark, M. Fried, C. Owens, M. A. Holy. Ti ale poukazují na texty Aby Warburga (Kulturwissenschaft), jehož teorie svojí složitou reflexivitou přesahovaly pozdější ikonografické bádání – New Art History není tedy ryze postmoderní, spíše „probuzenecké“ hnutí.

Kesner (2004) pléduje pro dějiny umění, jež myslí na diváka. Novým dějinám umění proto vytýká, že i ony jsou svojí „vědeckostí“ povzneseny nad divákův prožitek; podle něj by měla být posilována *pragmatika kunsthistorie*. Konkrétně to znamená zaměřit se na divákův

*subjektivní prožitek* jako na smysl uměleckého díla. Argumentuje, že subjektivita nesnižuje důležitost specifických znalostí, navíc je dnes popsána (díky neurovědám) řada „subjektivních“ procesů vnímání, rozumění, hodnocení. Toto poznání vyvrací možnosti oddělení objektivního pozorování (a popisů) od subjektivních prožitků. Není to volání po poetizaci (estetizaci) jazyka kunsthistorie, ani rezignace na její vědeckost.

Sociologické přístupy by se měly obracet k reflexivnímu dějepisu umění, který ztělesňují autoři New Art History, současně přesněji vymezit svoje úkoly vůči ní.

### Visual studies – radikální sociologizace dějin umění?

Visuální studia představují určité sbližování se sociologií umění, zejména svým přesunem pozornosti od produkce s recepcí (respektive k podmínkám vnímání a proměnám senzibility diváka).

Visual studies lze jistě pokládat spíše za etablovanou, úžeji zaměřenou odnož kulturních studií. Přesto představuje i jistý *průnik* s radikálními pokusy nově, šířeji, koncipovat historiografii umění. Základní podnět pro ně představuje „rozplývání umění ve vizuální kultuře“ (Kesner 2004), expanze obrazů (image) do každodennosti. Že jde i o průnik dokládá Beltingův návrh transformovat dějiny umění na *obrazovou antropologii*, návrh Staffordův ustanovit univerzální *disciplínu obrazu*, či „Summersovy propozice *vizuální sémiologie*“ (Kesner 2004: 22). Jakoby si chtěla kunsthistorie kompenzovat ztracený monopol na psaní o uměleckých dílech expanzí do obecnější sféry vizuality (ibid). Zdá se, že nové zaměření neřeší primárně svoje oborové hranice či název a také vztahy k výchozím disciplínám. Svoje založení staví na okruhu témat spojených s vizualitou a otvíraných (a přehlížených) tradiční historiografií. Jde zejména o problematiku *pozornosti*, praktik *vidění a pozorování*, otázky *přitažlivosti*, formem *recepce* (šokové, rozptýlené, fragmentární) či úlohy *spektakulárnosti*. Nespornou výhodou takové fundace je, že nevtlačí dál břemena (únavných, stále dokola přetřásaných) otázek umění, přičemž aspekty jimiž se zabývá, mají relevanci v současném (medializovaném) vizuálním umění. Zkoumána je vizualita nejen umění (i populárního), ale také medicíny, či věd obecně, zkoumány jsou také politické aspekty.

### 1. 3. Sociologie umění a estetika

V této práci budeme ve vyhrocení „ideálně-typických“ perspektiv stavět proti sobě především sociologický a estetický přístup. Jak jsme nastínili již při vymezování pozic v poli teorií, můžeme je pokládat za „emblematické“ reprezentanty protikladných perspektiv *internalismu* a *externalismu*. To, zda je dualismus *esenciálního* a *kontextuálního* myšlení falešným či oprávněným členěním, ponecháme ve výchozích kapitolách stranou diskuse, abychom se mohli soustředit na „drobnokresbu“ schémat existujících relací.

Pokud jsme označili předchozí skupinu (A) v poli teorií umění za *idiograficky* zaměřenou s rámcově *genetickým*, resp. *diachronním* přístupem, pak skupinu (B) lze charakterizovat *synchronním* přístupem a *nomologickým* zaměřením. K tomuto rysu se vztahuje označení kapitoly. K rysům tohoto zaměření patří vysoká obecnost, ahistoričnost a metodologie zaměřená na lingvistickou analýzu, tedy ne empirická povaha. Zatímco sociologie umění se zabývá myšlenkami na *hodnotovou neutralitu*, estetika je oborem *axiologickým*, má přímo ve své náplni stanovovat a argumentací zaštiťovat hodnoty.

Tradiční filozoficky založené myšlení vymezuje umění jako průsečík arteficiálního s estetickým. Zatímco *arteficialita* umění nepředstavuje větší problém (filozoficky řešena důrazem na intencionální), *estetická povaha* může být interpretována velmi rozmanitě. To, že umění je fenoménem (princiálně) estetické povahy, je v posledních desetiletích nejen diskutováno, ale také často popíráno. Vývoj estetiky v posledních zhruba 50. letech ukazuje, že tento obor není, alespoň v tradičním vymezení, dostatečně vybaven ke zkoumání situace aktuálního umění. Shodneme-li se s autory (z estetiků třeba s P. Ziffem, W. Kennickem, či G. Dickiem) odmítajícími estetickou „podstatu“ umění, pak takový postoj implikuje legitimnost jiných přístupů, aplikace jiných metod či předkládání teorií zaměřených na sociální „podstatu“ umění. Jde o uznání kompetence „druhých“, o akceptování vstupu oborů jiné paradigmatické orientace. Pro mnohé estetické bádání je taková pluralitní otevřenost samozřejmostí. Pro sociologii umění takový vstup ale znamená pokusit se porozumět konceptům, estetikou v minulosti vypracovaným.

#### Axiologie: jádro estetického myšlení

Hlavním „jablkem sváru“ je otázka hodnot. Jakkoli existují pokusy koncipovat estetiku ne-axiologicky jako deskriptivní disciplínu, jsou tyto pokusy vzácné. Většina sociologů je přesvědčena, že ústřední charakteristikou jejich oboru je weberovská hodnotová neutralita, není ale zřejmé, jak se s ní má vypořádat sociologie estetiky. Adorno naproti tomu

představuje hodnotící stanovisko jak v sociologii, tak v estetice. Estetika, která nerozlišující hodnoty, podle něj nemá smysl (Adorno 1997).

„Hodnotová neutralita“ sociologie byla v minulosti problematizována; v sociálním světě neexistuje nic hodnotově neutrálního. Ve své praxi proto musí sociologie zkoumat „stopy hodnocení“, jež do situací vstupují a hledat zdroje a skryté předpoklady těchto hodnocení. Teprve „hodnotově angažovaným“ přiznáním těchto „hodnocení“ se lze přiblížit ideálu hodnotové neutrality. Sociologie umění se nemůže vyhnout problémům hodnoty. Jejich řešení je ovšem radikálně odlišné od konceptualizací hodnoty v estetice.

Bourdieuovy pozice bývají označovány za *antiestetické* (Pietz, in: Neslon, Schiff, 2004), a to na základě jeho radikální kritiky představ o „hodnotě v uměleckém díle“ jako fetišismu. Jiní estetikové z toho dokonce vyvozují, že Bourdieu vede útok proti estetické teorii a „usiluje dekonstruovat samu estetiku“ (Dunn 1998: 88).

### Esencialismus v estetickém myšlení

Tradiční argumentace se opírají o *metafyzické koncepce umění*, ať již jde o koncepcce krásy (a), reprezentace přírody (b), či estetické zkušenosti (c) (Harrington 2004: 9), tedy o koncepcce přisuzující (těmto aspektům umění) *esenciální charakter*. Umění je tak vztahováno k nějaké nadčasové univerzální kategorii, jež se uměleckými činnostmi projevuje či vyjevuje.

Sociologická představa umění jako „lokálního fenoménu“ (tedy jevu socio-historicky podmíněného) estetiky často pohoršuje; kontingenci umění tradiční přístupy odmítají jako výraz „relativismu“. Opak pojetí umění jako *univerzální kategorie* (s obecně stanovitelnými základními rysy) představuje koncept umění jako *sociálního konstrukt* (s proměnlivými, vnějškově podmíněnými rysy). To, že sociologové jako Bourdieu a Becker „analyzují sociální konstrukci estetických idejí“ (Zolberg 1999: 4), je pro řadu estetiků stále skandální deformace skutečnosti. Konstruktivismus, který se prosadil v sociologii, není estetikou akceptován.

Sociologickému myšlení se jeví být tradiční estetika izolována ve světě pojmů. Reifikuje, či hypostazuje pojem umění tím, že jej chápe jako ontologickou entitu. Pro sociologa ale takto umění neexistuje. Existují jen jednotliví producenti, jejich aktivity a produkty těchto aktivit. Ty jsou teprve v určitém momentu (a kontextu) akceptovány jako umění. Estetika projektuje ze své filozofické praxe (nevyhnutelně aprioristické) do vnějšího světa fiktivní předmět –obecný pojem umění.

V pozadí protikladného vidění je dějinná *krize metafyziky*, která staví obory do opačných táborů. Sociologie je ostatně plodem této krize. Estetické systémy, které se opírají o „realistickou filozofii“, stojí pod tlakem antimetafyzického myšlení, ztělesňovaném

přírodními vědami.<sup>14</sup> Pokud se společenské vědy zabývají uměním, pak vtahují antimetafyzické myšlení na půdu tradičně humanistického oboru. Přitom nejde o zánik metafyzicky vystavěných systémů (ani v estetice -viz Dantův novohegeliánský koncept „artworld“), nýbrž jen o výrazné oslabení dosavadních pozic. Esencialismus, představa, že všemu umění je společná nějaká podstata, esence, je dnes nepřijatelný i pro mnoho estetiků. Druhou již zmiňovanou výhradou sociologů k tradiční estetice je její normativismus (stejně tak napadaný i estetiky). Zjednodušeně popsat situaci je ovšem velmi nesnadné.

### Normativismus estetického myšlení

Asi nejčastěji vznášenou výhradou vůči tradiční estetice z praktického provozu umění je její normativismus. Původně napadán jako ohrožení tvůrčí svobody, stal se na pozadí avantgardního umění dokladem nepružnosti estetiky. Neadekvátním konceptem při současné praxi umění. Ostrou kritikou normativismu se profilovala v šedesátých letech nastupující analytická estetika. Argumenty směřovaly jednak proti nezbytně esencialistickému založení každého pokusu stanovovat pravidla umělecké tvorby, jednak proti nepochopení významu jaký hraje v tvorbě unikátnost, neopakovatelná originálnost díla, jež přirozeně vylučuje jakékoli obecné regule.

Jestliže se normativismus prohřešoval snahou stanovit *nadčasová* pravidla pro tvorbu, hodnocení a vnímání uměleckých děl, kritika normativismu sklouzávala k symetrické chybě, když odmítala existenci pravidel, pak pojímala *étos kreativity* za esenciální (tedy nadčasový) rys umělecké tvorby. Pojetí umění jako tvořivosti však nebylo nijak běžné až do 18. století. Některá předchozí období (antické Řecko) rozuměla uměním dokonalý výkon v přesně regulované disciplíně, tedy asi tak, jak dnes chápeme sport. Jiná období trvala, zejména z religiozních důvodů, na rigidním naplňování pravidel (Byzanc). Nemůžeme dnes tvrdit, že „umělci“ v těchto obdobích *trpěli* omezeními, stejně jako nemůžeme kreativitu jednoduše štítkovat jako principiálně kladnou kvalitu oproti (negativní) regulaci pravidly.

Současně se zdá, že výhrady normativismu nemíří na správný terč. „Tradiční estetika“ je zajisté projevem „zpětně konstruované“ tradice; některé texty (antické, či klasicistní) jsou spíše určeny vnímateli, jsou *návodem* jak se orientovat (v dobové, tj. regulované) produkci, jiné jsou spíše *programovými vyhlášeními*, nebo pokusy zpětně popsat *vlastní tvůrčí přístupy* (renesanční a barokní). Pestrost doplňují *teologické a mystické spekulace* (středověk). Pokud

---

<sup>14</sup> Zolberg (1997: 81) to říká velmi striktně: „zatímco sociální vědy spočívají na vědeckých základech [...] silná tradice estetiky vězí v duchovních představách částečně založených na očividně smyšlených premisách“. Podobně píše J. Wolff (1983) v závěru, že základní úkol, odhalovat specifické sociální a historické podmínky estetické zkušenosti a hodnocení, dává v debatě mezi sociologií a estetikou „poslední slovo“ sociologii.

lze texty této „tradice“ posuzovat jako normativní, pak nejde o (zásadovou) normativitu estetiky jakožto „vědy“ v našem pojetí. Oborem, v němž se ale normativita projevuje vždy (byť implicitně), je *umělecká kritika*. Té by mělo smysl normativitu vyčítat, otázkou ale je, jak jinak, než normativně, by ji bylo možné provozovat. Ať již bereme „normu“ *striktně* (jako „vyššími principy“ opodstatněné pravidlo), nebo *kodifikačně* (jako statisticky dominantní vzor) v pozadí každého soudu musejí být nějaká *kriteria*, odvozená z deklarované či pociťované normy. Ta jsou ostatně přítomna v (domněle neutrálních) popisech vlastností, každá deskripce pak je „zaujatou interpretací“.

Umění není *deskriptivní pojem*, a v žádném myšlení, popisným pojmem být nemůže. „Umění“ je samo o sobě *hodnotící pojem*. Sociologie se může snažit zacházet s ním deskriptivně, uchopovat jej přes indikátory, operacionalizace, atd., ale ani ona nedokáže převést tento pojem na „nehodnotící“, protože jej nemůže vymanit z běžných diskurzů, jež jej opatřily kladnými a tedy hodnotícími, konotacemi. Snaha vyhnout se slovu „umění“ by byla analogická úsilí *negativní teologie* o pojmové uchopení Boha (Akvinský, Eckhart, Kusánský). Takto lze mluvit o neutilitární aktivitě, konstruující nepoznané, o reálné činnosti bez reálných následků. Zatímco by takové pokusy asi vypadaly (ve vědeckém světě) nepatřičně, v umělecké reflexi jsou frekventované. Máme za to, že se projevují i v atraktivitě východního myšlení (budhismu zejména), jež je (exotičtější i filozofičtější) verzí téže negativní teologie.

Jestliže tedy někteří estetikové (Adorno 1997, Dziedzic 2002) mají za to, že jsou dobré důvody pro to, aby estetika neopouštěla svoje normativní založení, měla by možná sociologie umění respektovat tento přístup jako smysluplnou alternativu svého, principiálně ne-normativního pojetí.

Imanentní normativismus modernistického myšlení, který vrcholil „svěrací kazajkou“ klasicistních kánonů a normalizační praxí akademismu, se zvrátil v avantgardní revoltě do erupcí „vášně kritiky“ (Paz 1989), aniž by to co ubíralo z jeho intencí univerzalizovat partikulární. Určující strategií estetiky (stejně jako programových estetik) se jeví být nyní *exkluze*, selektující podle „hodnot“, zatímco sociologizující přístupy tendují k *inkluzi*, včleňující na základě funkčních propojení. Estetické myšlení má tendenci *hierarchizovat*, zatímco sociologické *relativizovat*.

Estetika vypracovávala kritéria k podpoře kánonu „velkých“ děl minulosti, zatímco sociologické myšlení přispívalo spíše k jeho zpochybňování a destrukci. Odpovídá to axiologické povaze estetiky, stejně jako behaviorálnímu zaměření sociologie.

## Epistemologické konsekvence

Co mají společného estetika a sociologie je asi také tím, co činí v očích mnohých estetiků jejich obor v postmoderním čase tak aktuálním a dynamicky expandujícím do dalších oblastí. Jak naznačuje Dzemidok, *zvláštní možnosti oborů* zabývajících se sférou estetického pro základní obecnou teorii poznání odkryla „krize reprezentace“. V ní se ukázalo, že subdisciplíny, oborově donedávna vnímané jako marginální (estetika vůči filozofii, sociologie umění vůči obecné sociologii) vynikají zvláštní citlivostí pro epistemické otázky svého oboru.

„Sociologie je od svého vzniku v *mimetickém vztahu* se svým předmětem –či spíše s představou tohoto předmětu, kterou vytvořila a přijala jako rámeček svého diskurzu“ (Bauman, 2003: 65). Jinými slovy, sociologie se pokouší portrétovat společnost podobným způsobem jako například Rembrandt „Amsterodamský spolek střelců“ (Noční hlídka), stejně tak usiluje vyhovět zadavateli a zůstat věrná svému (autonomnímu) zadání, být přitom právoplatnou a honorovanou složkou společnosti, již portetuje. Musí zkoumat problémy reprezentace, mimese, fikce své distance apod.

K nápadným charakteristikám náleží (již naznačená) „interdisciplinarita“ a to i tzv. „neintencí“. Kdo se zabývá sociologií umění, bývá vnímán zpravidla spíše jako „intelektuál širokého záběru“, než jako „pravý“ sociolog. Příkladem je Georg Simmel. Jak píše Tanner (2003), zdá se, že sociologie umění nemůže uniknout estetickým otázkám, stejně jako ale těm sociologickým zase neunikne kunsthistorie. Lze to říci i radikálněji s Janet Wolff (1999): vyhybat se estetickým otázkám při empirickém zkoumání umění je znakem před-kritického, pozitivistického východiska.

Oba obory se dnes (v postmoderních přístupech) jeví také jako neohrazené ve svém typu obecnosti. Tak jako neexistují fenomény „vně-sociologické“, tak není myslitelné nic „mimo-estetického“<sup>15</sup>.

Vývoj posledních desetiletí ovšem směřuje k tomu, že relevantní disciplínou, jež na sebe strhuje pozornost, není estetika, ale filozofie umění, z ní vzešlá. Tato filozofie umění je podobně post-moderně poučenou verzí řešení tradiční problematiky oboru, jako je „new art history“ inovovaným řešením kuthistorické problematiky. Epistemologická problematika je vtahována do těchto oborově divergentních směrů pochopitelně odlišným způsobem. Jakkoli je pro nás zajímavější filozofie umění, do pozadí ustupující estetika řeší (občas i netradičním způsobem), nové problémy „estetiky prostředí“. Rozdíl mezi filozofií umění a touto estetikou

---

<sup>15</sup> Samozřejmě je smysluplné, pokud se označení za „vně-estetické“ (či mimo-estetické) používá jako poukaz na jinou sféru lidského konání, zpravidla na sociální, ekonomické, či materiální faktory stojící za uměleckým dílem. Ale je to určitý *domluvený kód*, šifra, poukazující na to, co z *hlediska zkoumaného* estetického vztahu stojí „mimo“. Striktně vzato ale nemůže nic, co zasahuje vědomí člověka, být zcela mimo-estetické.

lapidárně pojmenoval Noël Carroll (in: Dzemiđok, 2002: 25): „problémy umění leží na straně kultury, zatímco problémy estetiky na straně přírody“.

Měli bychom také upozornit, že pojmem estetika v této práci rozumíme bezmála výhradně *teoretickou reflexi umění* institucionalizovanou v oboru toho jména. Pojmu estetika lze totiž užít i k označení konkrétního souboru *zásad tvorby* (dobově, či nějakým kontextem určených), jež, ať již jsou manifestačně deklarovány, anebo jen implicitní (a dodatečně odhalované), spojují představitele určitého období, školy anebo směru. Pak je na místě konkretizace slovním spojením jako např.: *estetika surrealismu*. Pokud estetika (obecná teorie umění) tenduje k normativismu pak *extrapoluje a zobecňuje pravidelnosti* vlastní určité *konkrétní estetice* (imanentní určitému okruhu děl), jakkoli se přitom domnívá vyvozovat je z axiomatických pravd.



#### 1. 4. Přehled základních paradigmatických důrazů

Multiparadigmatická povaha obecné sociální teorie se logicky promítá i do oborových sociologií. Distinktivní rysy jednotlivých paradigmat vystupují do popředí při obecném dotazování se po povaze společnosti a procesů v ní. Odlišují se pojmáním ontologického statutu společnosti, epistemologickými koncepty; odlišně formulují možnosti poznání, úkoly a povahu vědeckého zkoumání.

Do rozmanitosti sociologických pozicí se promítají aktuální teoretické perspektivy, vlivy škol formovaných dominantními myšlenkovými proudy druhé poloviny 20. století (zejména marxismu, fenomenologie, strukturalismu a post-strukturalismu). V sociologii umění se všechny zmíněné „narace“ výrazně uplatňují, často v eklektických kombinacích koncepcí. Ke specifickým zabarvením jednotlivých přístupů se přidává míra interdisciplinární otevřenosti v tom kterém směru. Příkladem může být integrace estetické teorie do sociologie umění A. Lipského (2001) či psychoanalýzy v sociologii katarze E. Morina (1965, in: Dzemiđok 2002).

Jedním z výrazných kritérií je pojetí vztahu *sociální-kulturní*, které se přímo dotýká nejobecnějšího zadání sociologie umění. V širokém spektru jsou nejčastějšími pozicemi tyto:

- 1) *autonomie kultury* (cyklické pojetí P. Sorokina, studia módy u Kroebera)
- 2) *sociální struktura jako tvůrce kultury*, -ekonomické a politické faktory formují, či silně ovlivňují kulturu (materialistický přístup),
- 3) *kultura jako tvůrce sociální struktury*, (idealistická verze).

Podle Petersona (1976) je sice možné (a užitečné) zabývat se tím, co je všem těmto přístupům společné, sám však navrhuje orientovat zkoumání *produkčně*, to jest zaměřit se na *genezi* (ve smyslu sociálního konstruování) elementů kultury. „Produkce kultury“, jež může být pokládána za dominující paradigma sociologie umění, staví do centra pozornosti koncept *instituce*, což implikuje záběr „teorií středního dosahu“.

Dalším základním kritériem paradigmatické pozice je *structure/agency* dilema<sup>16</sup>, které odlišně vymezuje koncept společnosti a následně i jinak vnímá míru svobody a determinace jedince. Mezi základní otázky, které má sociologie umění zkoumat, patří problém  *kreativní*

*činnosti*, zvláštního případu sociálního jednání, které, jak se zdá, nesleduje přímočaře sociální regulativy. V běžném, nesociologickém myšlení jsou kreativní činnosti vnímány jako realizace individuálních, spontánně se vynořujících, záměrů aktéra. Sociologové se proti této představě staví buď líčením *strukturálních tlaků*, které se skrze aktéra realizují, nebo popisy *sítě individuálních interakcí* a vlivů, jež se v jednáních prosazují. Sociologie umění tak tenduje spíše k *holistické* nebo *individualistické* perspektivě.<sup>16</sup> Bourdieu patří k sociologům, kteří usilují dilema *structure/agency* řešit; dichotomizaci samu odmítá a nabízí řešení, jehož funkčnost demonstruje právě v sociologii kultury.

Multiparadigmatická povaha se ovšem v oborových specializacích zpravidla „lomí“ specifickostí dané specializace. Za odlišnostmi přístupů jsou rozpory v odpovědích na otázky specifické pro dané disciplíny, odlišnosti v *důrazech* či v *pozornosti* věnované jednotlivým okruhům problémů. Již pouhé vymezené sféry působení, stanovených úkolů a cílů zkoumání zakládá odlišnosti přístupů.

Sociologie umění takto specificky variuje podle závažnosti, kterou přikládá sociálním vlivům ve vztahu k „ryze uměleckým“ otázkám. Těžiště diskusí (a konfliktů) leží v problému *estetické formy* a zejména pak *estetické hodnoty*. Obecně lze říci, že zatímco některé přístupy v sociologii umění předpokládají, že umění je *heteronomní* (formy a hodnoty odrážejí sociální realitu), jiné přístupy mají za to, že je *autonomní* (a sociální vlivy se forem a hodnot nedotýkají).

Podle A. Lipského vyhrocené předpoklady *heteronomie/autonomie* konstituují dva protikladné a „sféře neadekvátní interpretační jazyky“:

- 1) *emanacionismus* zkoumající je jako odraz sociální reality.
- 2) *izolacionismus*, vnímající umění jako autonomní realitu,

#### ad 1)

Emanacionismus je fascinován představou, že umění zrcadlí, odráží společenskou látku; k úkolu objevit a popsat, jak to probíhá, přistupuje jako k atraktivnímu rébusu. Hlavní představitelé tohoto směru sociologie umění jsou, podle Lipského, G. Lukács (teorie odrazu), T. W. Adorno („umění nejlepším dokumentem lidství“) či L. Goldmann (homologické relace mezi ideovou strukturou společnosti a strukturou jejího umění).

---

<sup>16</sup> Jde o to, zda má být společnost chápána jako systém nadindividuálních norem a institucí, které vyvíjejí tlak na jednání konkrétního aktéra, či spíše jako série výkonů aktérů, které neustále společnost produkují a reprodukují (takže společnost existuje spíše jako série každodenních interakcí individuálních aktérů).

<sup>17</sup> M. Hollis toto rozdělení ilustruje následovně: tam kde má *plastický* člověk svoje příčiny, tam má *autonomní* člověk svoje důvody, (in Kidd 2002: 71).

ad 2) Izolacionismus traktuje umění jakoby se vyvíjelo poslušně jen zákonů své vnitřní logiky. Se zalíbením se soustřeďuje na líčení procesů *autonomizace umění*, jež líčí jako vytoužené „setřesení okovů“ a přechod do „normálního stavu umění“. Kontext nemá v tomto pojetí význam. Lipski (2001:21) v parafrázi H. Wölfflina, píše o „historii umění bez časoprostorových relací“<sup>18</sup>. Umění v takovém pojetí není interní součástí kultury, nýbrž jejím soupeřem, komentátorem a oponentem.

Jako typické představitele „ideologie“ izolacionismu, Lipski (2001:18) uvádí J. Duvignauda se „sociologií uměleckého výrazu“ (*sociologie de l'expression artistique*) a P. Francastela s „esteticko-formální analýzou“ uměleckého díla. *Moderní umění* se v izolacionistickém podání odhaluje jako do sebe narcistně zahleděné, stále se zaobírající svojí minulostí (dějiny umění). Právě v konfrontaci s minulostí ale inovuje, (re)produkuje svoji *modernost*. Umění může být jen těžko *fakticky* izolovanou, autonomní realitou *sui generis*, nicméně ideologie autonomního uměleckého světa je pevným bodem jeho identity. Nevztahuje se již k vnějšímu světu a přírodě (jako k „inspiraci“), nýbrž ke svému nejvnitřnějšímu světu, jímž je svět umění<sup>19</sup>.

Lipského kritika izolacionismu do jisté míry přehlíží fakt, že sociologie se s krajním důrazem na autonomii vylučuje, a že důsledně izolacionistický přístup je slučitelný pouze s internalistickou perspektivou; ne náhodou stojí Francastelovo dílo na rozhraní sociologie a kunsthistorie. Podobně kritika Lukácsova emanacionismu je zaměřena na marxistickou platformu jeho pozic (a vulgarizaci „teorie odrazu“ Lukácsovými následníky) a přehlíží Lukácsovo dialektické úsilí<sup>20</sup>.

Zajímavé porovnání se pak nabízí Petruskem (1990) předkládané a Šmejkalovou (2000) přejímané rozlišení dvou základních paradigmat v sociologii umění a literatury, totiž paradigmat:

- 1) *socio-gnoseologického*,
- 2) *institucionálního*.

Rozdíl mezi nimi spočívá v úloze jakou tyto přístupy sociologii umění připisují. Proto nejsou kontradiktorní, ale mohou se doplňovat (Petrusek 1990).

---

<sup>18</sup> Jak je z Wölfflinovy teze zřejmé, na platformu „izolacionismu“ se situují různé verze paradigmat formalismu.

<sup>19</sup> Umění není, dalo by se parafrázovat Lukácse, „odrazem světa“, ale „odrazem umění“. Vydělení krajiny jako specifického žánru je údajně signifikantním znakem novověké zahleděnosti do forem umění, žánrů a jejich specifických pravidel.

<sup>20</sup> Bourdieu (1992: 202) označuje Lukácse (spolu s Goldmannem) za představitele „externalistického redukcionismu“, neboť předpokládají *přímé* vzájemné působení společnosti a umění. Bourdieu vkládá mezi umění a společnost „pole“, které specificky *lomí* vzájemné působení.

ad 1) Sociognoseologické paradigma charakterizuje představa díla jako *odrazu*; dílo odráží svým obsahem socio-ekonomické *podmínky*, jichž je ovšem též produktem. Řada variant tohoto paradigmatu se liší jak stanovenými podmínkami a jejich rozdílnými relevancemi, tak odlišnými typy mediace mezi systémem ideově-symbolickým a socio-ekonomickým (přičemž absence této mediace indikuje vulgární redukcionismus). Vedle ústředního líčení korespondencí, typickou orientaci doplňují zkoumání *funkce umění* a *informační relevance*. Je přirozené, že osou tohoto klasického zájmu je dílo, jeho obsah. Nicméně jde v něm i o formy a styly. K historickým představitelům náleží zejména K. Marx, G. Lukács, L. Goldmann a V. Plechanov.

ad 2) Institucionální paradigma situuje „to společenské“ do bezprostředního uměleckého (literárního) provozu; umění (literatura) je sama mikrosvětlem, svébytným (až autonomním) výsekem společností, poddána svým (ale obecně sociálním) zákonům. Osou tohoto přístupu je nejen pojem instituce, ale zejména „institucionálně dlážděná cesta“ k příjemci, či jak to opisuje Petrusek (1990): „setkání a někdy střetání dvou svobodných aktů, aktu produkce a aktu spotřeby, se všemi sociálními a mravními důsledky, které z toho plynou“. Mezi protagonisty tohoto přístupu jsou sociologové R. Escarpit, H. Duncan, H. Levin a další.

Lipského emanacionismus se v podstatě kryje s Petruskem popsáním paradigmatem sociognoseologickým a izolacionismus částečně s paradigmatem institucionálním<sup>21</sup>. Nicméně Petrusek vnáší do vytčené polaritě vývojovou linku; sociognoseologická verze oboru odráží zájem raně pozitivistické filozofie a estetiky o odhalování zákonitostí mezi materiální sférou a sférou duchovní. Institucionální podoba již zrale nahlédla hranice takového usilování a „sociologičtější“ skládá mozaiku z dílčích šetření uvnitř oblasti. Zatímco sociognoseologie se soustředila na formy díla, v nichž věřila odhalit sociální determinanty, institucionální přístupy zkoumají přímo toto „sociální“ v praktikách, institucích a okolnostech dílo produkujících a

---

<sup>21</sup> Zatímco institucionální paradigma vymezuje tématický záběr *subdisciplíny*, Lipského popis izolacionismu kritizuje (ontologicky chápanou) uzavřenost *systému*; tímto „izolacionismem“ je vlastně ideologie autonomního umění, jež může být osou jakékoli teorie umění na základě argumentace *l'art pour l'art*.

obklopujících<sup>22</sup>. Bourdieuovsky řečeno: „zatímco *sociognoseologové* se soustřeďují na text, *institucionalisté* na kontext“.<sup>23</sup>

Ke kritickým výhradám obou těchto přístupů patří skrytá „selektivita“ při sdíleném důrazu na dílo; výběr děl, na nichž zmiňovaní autoři své teorie ilustrují, provází „preferencí děl o vysokém stupni ideologické saturace“ (Hauser, in: Lipski 2001:21). S tím jde, jak postřehuje Petrušek (1990:31), tichý předpoklad, že „čím vyšší estetická hodnota, tím větší schopnost sociologicky relevantní výpovědi o konstitutivních podmínkách“. Oba přístupy ale (podle Lipského) ignorují infrastruktury distribučních institucí (jakoby se mezi dílem a jeho recipientem nic relevantního nenacházelo).

Současná sociologie umění se zdá být dominantně institucionální sociologií umění. Upustila od hledání obecných zákonitostí ve vztahu sfér umění a společnosti a zaměřuje se na zkoumání komunikačního a interakčního řetězce *umělec-dílo-odběratel*. Na tento řetězec se váže poměrně rozsáhlý soubor sociálních procesů, institucí, skupin a norem (Petrušek 1990). Zásadně jde ale o otázky týkající se 1) umělce, 2) díla, 3) konzumenta. Nebo, jak to podobně člení N. Heinich (2000): 1) díla, 2) recepce, 3) mediace 4) instituce. Důležité je, připomíná Heinich, tato témata neizolovat, protože by unikala rekonstrukci *logika změn* jíž podléhají.

Odlišné tematizace problémů posouvají obory do odlišných referenčních rámců, do jiných disciplín. Sociognoseologická orientace jakoby plynule přechází z výchozí filozofie, respektive estetiky, historie a literární teorie (přičemž někdy ani nelze určit disciplinární východiska autorů: H. Taine byl historik, Adorno filozof a muzikolog, Plechanov filozof a politik apod.). Silné zastoupení mají v této orientaci kriticky zaměřené teoretikové s marxistickými, freudovskými (a Nietzscheovskými) kořeny, disponovaní k demaskování ideologií, skupinových zájmů atd. V poslední době se tato (sociognoseologická) orientace inspiruje podněty sémiotiky, teorie znaků, francouzského strukturalismu (jak je moc a manipulace nacházena v jazyce). Petrušek uvádí Lotmana, Greimase, Barthesa, doplníme ruské formalisty: Jakobson, Tyňanov, Bachtin, samozřejmě Foucault.

Aktuální paradigmatický rozvrh mapuje J. Gerhards a S. Weber (1997); jejich deskripce postihuje specifika německojazyčného prostředí, vypovídá ale zřejmě i o individuálních preferencích autorů. Německá sociologie umění se jeví být více dědicem Weberovského přístupu, příkladem může být například Hans Peter Thurn (1997), u něhož je

---

<sup>22</sup> V tomto aspektu se popisovaná paradigma blíží dříve zmiňované polaritě interní a externí perspektivy. Odlišnost je ovšem zřejmá: interní perspektiva se zaměřuje na formy díla aby z nich vyčetla *signifikantní* a nikoliv *sociální*.

zřejmá orientace na umělce jako na aktéra a jeho jednání jako jednotku zkoumání. Jeho kultivované psaní má také blíž k humanistické resp. filozofické tradici.

Jako paradigmaticky vyhraněné (a ovšem v sociologii umění uplatňující se) orientace jsou proti sobě stavěny tyto 3 přístupy:

- 1) Systémová teorie (N. Luhmanna),
- 2) teorie racionálního jednání (G.Becker, J. Elster)
- 3) interpretativní přístup Howarda Beckera.

Luhmannova „teorie systémů“ reprezentuje *makrosociologický přístup*, zatímco „interakcionistická teorie“ Howarda Beckera představuje *mikrosociologický přístup*. Tohoto druhu jsou také ekonomické teorie jednání, (rational choice theory, dále jen RAT). Interpretativní teorie analyzuje strategie a praktiky užívané aktéry, teorie racionální volby pak jejich motivaci zkoumá z hlediska účinnosti dosahování cíle.

V sociologické teorii je členění *aktion/structure* překonáváno různými integrativními přístupy, především Giddensovou teorií strukturace a konceptem *habitus/pole* Pierra Bourdieu. Bourdieu poukazuje na to, že „sociální praktiky jsou strukturovanější, než aby byly jednoduše vyjádřením svobodné vůle, ale přitom méně řízené, než aby byly jen prostou odezvou na strukturální tlaky“ (Kidd 2002:71)

Nedostatky obou přístupů, aktérského i systémového, mohou být kompenzovány jejich propojením. Systémová teorie (ST) popisuje lépe rámcové makrosociální podmínky rozdílných polí jednání, resp. dílčích systémů společnosti, ale nevysvětluje jednání aktérů. Naopak (interpretativní) teorie jednání (včetně RAT) jsou silné v explicitních vysvětleních, zejména pokud interpretují jednání aktérů jako kalkulace, vedené zájmem o maximalizaci zisku. Tyto teorie nepostihují ovšem to, jak jsou aktéři vázáni v mocenských strukturách společnosti. (Gerhards 1997) Syntéza těchto dvou přístupů se může v sociologii umění dobře osvědčit, protože pozornosti zasluhují jak motivace a strategie individuálních aktérů, tak systém zábran a pobídek, formující rámec jejich jednání.

Harrington (2004:15) rozlišuje v diachronní perspektivě 6 základních přístupů:

---

<sup>23</sup> Jakkoli se sociologie dnes vyhýbá tomuto „sociognoseologickému“ zaměření, stává se přitom charakteristikou mnohých aktuálních proudů současné „nové historie umění“, jmenovitě např. M. Baxandalla. Podle Kesnera (1997:35) je ovšem „vztah uměleckého díla a prostředí [...] trvalou a zásadní otázkou dějin umění“.

- 1) humanistický historický přístup v kunsthistorii raného 20. století (Dilthey, Panofsky, Cassirer)
- 2) marxistická sociální historie umění (Hauser, Antal, Francastel, Duvignaud, Goldmann, Lukács, Benjamin, frankfurtská škola, J. Berger, T. J. Clark, F. Jameson)
- 3) kulturní studia, kulturní materialismus a postmodernismus (new art history, Borzello a Rees, Greenblatt, Eagleton, R. Krauss, Hal Foster)
- 4) institucionální teorie umění v analytické filozofii (Danto, Dickie)
- 5) antropologická studia domorodého umění (Boaz, Kroeber, Lévy-Strauss, Geertz, Gell)
- 6) empirická studia institucí současného umění (Becker, Bourdieu, Peterson, Blau, Crane, DiMaggio, Heinich, Zolberg)

Americkou tradici pragmatismu představuje v sociologii umění interakcionismus Howarda S. Beckera (1982, který staví do středu pozornosti *sítě interagujících aktérů*). Sociální realita se mu jeví jako relativně křehká (proti funkcionalismu a marxismu), závislá na stálém vyjednávání významů. Bourdieu sdílí s touto tradicí důraz na význam, víru či konající struktury významů. Nicméně, kombinuje ji s abstraktnějším strukturalistickým viděním. Do svého přístupu zapracovává historickou perspektivu, která u Beckera nemá takovou váhu.

V našem textu jsme se rozhodli nevěnovat pozornost Luhmanově systémovému přístupu, stejně tak neofuncionalismu, zejména v podobě ekonomických analýz jednání (RAT) jako svébytným přístupům, málo kompatibilním s převládající orientací v sociologii umění.

## 1. 5. Metodologické propozice sociologického zkoumání umění

Je-li estetika aplikováním přístupu filozofie na vybranou sféru jevů, pak sociologie umění je „pokračováním filozofie jinými prostředky“ (Bek 1993:10) v tomto zaměření. Přináší především odklon od apriorismu a formalismu filozofického myšlení směrem k empirickému a relačnímu zkoumání. Sociologie nepracuje ani s psychologickou intuicí (jako kunsthistorie) ani s logicky korektním dovozováním a myšlenkovými experimenty (jako estetika); opírá se zejména o zkušenostní data, shromážděná ve styku s vnějším světem. Empirickou realitu v sociální teorii umění však nepředstavuje ani dílo (či soubor děl) ani jeho autor, nýbrž souhrn institucionalizovaného jednání lidí, sociální praktiky aktérů, vztahující se ke světu uměleckých děl. Jako společenská věda se musí sociologie umění spokojit s tím, že namísto *zákonitostí*, jaké ustanovuje přírodní věda, či myšlení filozofů a matematiků, zůstává u *mechanismů* a *pravděpodobností*, s nimiž nastávají. Umění sice náleží (v pojmech někdejšího vymezení) do sféry idiograficky zkoumaného, sociologie však nechce zůstat jen u deskripce, chce dosahovat porozumění popisovaným jevům. Usiluje o pochopení operací s uměním v širokých souvislostech. Protože do každého zkoumaného výseku zasahuje nespočet rozmanitých faktorů, nemůže usilovat o prediktabilitu.

Sociologie překračuje „úzkou“ zaměřenost uměnovědných oborů zkoumajících díla (jejich formy a obsahy, žánry a styly) a autory (jejich biografické a historické pozadí). Umění chce sociologie zkoumat jako vztahy a funkce částí ve *struktuře celku*, - celku společnosti. Zdůrazňuje tedy kontext, provázanost, interdependence a konfigurace. Tenduje tak k jakémusi „holistickému“ záběru<sup>24</sup>. Jako nelze v partikulárních uměleckých projevech nevidět materiální stopy konkrétní společnosti, v níž vznikalo, tak nelze umění zkoumat bez paralelního promýšlení relevantních aspektů historie, ekonomie, politiky a ideologie dané společnosti.

Metodologicky se to promítá do odmítání *monokauzálních* vysvětlení; za sociálními jevy stojí propojené pletivo faktorů, jež nelze přiřadit jednomu „řádu skutečnosti“.<sup>25</sup> V projevech uměleckého světa se mísí vnějškově spektakulární s hlubinným, deklarované s nevědomým, technologické s ideovým; pokusy o vysvětlení musí být proto vědomě *polygenetické*, respektive *multifaktoriální*. To přechází až v požadavek paradigmatické

---

<sup>24</sup> To platí i v užším smyslu „metodologického holismu“, k němuž lze asi přiřadit většinu produkce sociologie umění. Je to patrně dáno oborovým vymežováním vůči kunsthistorii, v níž se zdá převládat spíše metodologický individualismus.

<sup>25</sup> Klasickým rámcovým problémem, kde se multifaktoriálnost uplatní, je otázka, zda konkrétní kulturní změnu chápat v souvislosti technologických, nebo ideových (interních) zdrojů. Viz Bürgerova (1974) diskuse Benjaminova vysvětlení nástupu „stříhové“ neauratické estetiky.



otevřenosti, či jistého eklekticismu; Wacquant (2002) jej u Bourdieua označuje za *metodologický polytheismus*.

V obecnějším horizontu se jeví výhodou *interdisciplinarita*; sociologie je kompetentní k vysvětlení určité třídy jevů, ale pro porozumění jí, v termínech samotných aktérů je potřebné rozumět teoretickým předpokladům v pozadí jejich myšlení a jednání. Operacionalizace se již vůbec neobejde bez hlubšího vhledu, prostředkovaného jinými disciplínami, zejména však dějinami umění. Příklady realizované interdisciplinaritě přináší Tanner (2003), vyslovuje se pro ni Wolff (1983), stejně jako Zolberg (1997), nebo Harrington (2004).

Do sociologie umění se promítá multiparadigmatická povaha sociálně-vědních oborů. Ani práce usilující o zmapování oboru nemůže usilovat o neutrální, nadstranickou pozici. Pokusíme se zde sumarizovat soubor metodologických důrazů, s nimiž se ztotožňujeme, jež pokládáme za obecně a aktuálně žádoucí východiska sociologie umění. Jde o jakési *strategické předpoklady* sociologického uvažování o umění.

### Relacionismus

Jako bytost sociální obývá člověk spíše svět *vztahů* než-li svět *věcí*, čili, jak říká Bourdieu (1993): „skutečnost je vztahová“. Pokud bychom chtěli pátrat po *esencích* věcí, po jakémisi jejich „bytošném jádru“, určujícimu, jak se věci jeví, ztratíme možnost nahlédnout *sociální vztahy*, z nichž, - a jimž poddány, se ve vědomí ustanovují. *Esencialismus*, který byl osou tradiční estetiky, nemá v sociologickém přístupu smysl (svoji váhu pozbývá ostatně i v estetice). Umění je předmětem, který se obzvlášť zřetelně rozpadá v změť relací, ztrácí svoji zdánlivou pevnost, neměnnou podstatu, jakmile je podrobíme zkoumání a experimentům. Tradiční hledání definice umění ztratilo půdu pod nohama, když estetiku naplno zasáhl smysl Duchampových experimentů. Stejně tak nepřijatelná je druhá tvář esencialismu – *normativita*. Nemá smysl předepisovat dílu, jaké podmínky musí splňovat, aby mohlo být klasifikováno jako umění, jestliže se takovými předpisy neřídí ti, kdo reálně (svoji praxí) *klasifikují*. Smysl má proto zkoumat vztahy a děje, jež za přijímanými klasifikacemi stojí. Zabývat se sociologií umění znamená zkoumat okolnosti, v nichž se umění objevuje.

Pojem „umění“ je ovšem poznamenán univerzalismem tradičně esencialistického přístupu. To, s čím se ale v realitě setkáváme, jsou různé objekty, akty a představy spojované s odlišným vnímáním, či fungováním; ukazuje se být žádoucí (sotva odstranitelný) výraz „umění“ vždy přesněji *specifikovat* pomocí adjektiv či jiných jazykových prostředků, aby byl

dotyčný význam konkrétněji lokalizován.<sup>26</sup> Údajně univerzální fenomén se vyjevuje jen skrze tyto partikulární projevy; jejich specifická označení mohou odkazovat ke specifickým míst a času, uživatelů a funkcí. Obecný (univerzální) pojem v sociálně vědních analýzách je pak *kultura*. Ten může poukazovat na vše ne-specifické v umění.

Zvěčňující tradice bádání, omezující se na umělecké *dílo*, zakrývá především ty relace, v nichž se předmět teprve může stát uměním. Taková reifikace hrozí zejména nereflektujícím přístupům faktografické kunsthistorie, pakliže je „ontologicky prostoduchá“ (Bek 1993:19)<sup>27</sup>. „Aby oko, vidělo umění, musí být nejprve *socializováno*“ (ibid.), musí přijmout sítě relací, nesoucí významy.

### Anti-dualismus

Specifická povaha předmětu zkoumání by měla vést sociology umění k mimořádné citlivosti ve vyvažování polaritních přístupů; sociologie umění musí být konstruována tak, aby se nedostávala na jednostranně vyhocené pozice. Tento anti-dualismus se týká několika polarit. Harringtonův výčet mluví o pěti:

- 1) hodnotová angažovanost – nehodnotící distance
- 2) (metafyzický) transcendentalismus – (reduktivistický) relativismus
- 3) objektivismus – subjektivismus
- 4) autonomie (estetického) – heteronomie
- 5) modernismus – postmodernismus

Bourdieu je ve svém obecnějším odmítání dualismu zaměřen na klasickou antinomii sociální teorie, totiž na (údajnou) protikladnost sociálního jednání (a aktéra) a sociálních struktur (mocenské determinace).

Důležitou linií je vyvažování, (resp. integrace) *materialismu* a *idealismu*. Na vnější (materiální) realitu je třeba pohlížet jako na síť symbolických vztahů, zkoumat ji přes víry a diskurzy (ideologie), v nichž ji uchopujeme; na druhé straně je třeba pohlížet na vztahy a produkci symbolických statků vůbec v jejich materialitě (spjatostí se zájmy, odvozeností z praxe a praktik atd). Pokud se sociologie umění jeví být spíše materialistickým přístupem,

---

<sup>26</sup> Minimálně by měl být vyznačen rozdíl „umění pozorovaného jako umění“ od „umění pozorovaného jako kultura“ (Luhmann 1994), resp. umění „reprezentativně orientovaného“ a umění „reflexivně orientovaného“.

<sup>27</sup> Zdá se, že také sociologický přístup může sklouznout k reifikaci např. nereflektujícím opřením se o sémiotické přístupy; Pospiszyl (Symposium INSEA 87: 2004) to dokládá referátem, v němž označil „za rozhodující a jediné spolehlivé východisko sociosémiotické interpretace umění samotný komunikát –umělecký text“.

souvisí to zřejmě i s tím, že diskurzivní prostor, do něhož vstupovala (a když do něj vstupovala), byl opanován idealistickými koncepcemi umění – metafyzickými.

Sociologie odmítá příkrá rozlišování také z epistemologických důvodů: trvat na nich znamená předpokládat jejich neměnnou, vnější dannost, tedy jejich metafyzické ukotvení. Proto sociologie umění odmítá striktní rozlišení v polaritách jako jsou: *umění/neumění, vysoké/nízké, divák/tvůrce, forma/obsah, originál/kopie, tradiční/moderní* atd. Staví se proti domněnce, že někde (v realitě kulturní produkce) je dána fixní hranice, oddělující umění od neumění či vysoké od nízkého.

Takto antidualisticky orientovaná sociologie umění je logicky otevřená dialektickému myšlení, jež hledá způsoby, jak podržet rozpornost v celku.

### Temporalita, procesualita

Sociální entity obecně charakterizuje spíše stálá *změna*, nežli nějaká přehledná, artikulovatelná *stabilita*. Vlastně jsou to spíše *procesy*, nežli *věci*, spíše konfigurace dění, než sady předmětů. Sociologie se brání *reifikaci*, sklonu nahlížet na materiální věci jako na lidem „přímo dostupné“ entity<sup>28</sup>. V reifikujícím myšlení je uměním kanonizovaný *soubor* uměleckých děl, o němž referují encyklopedie a deponitáře. Sociologické myšlení se (jako na umění) zaměřuje na soubor mentálních a sociálních procesů, sadu představ, vzorců, praktik. Umělecké dílo existuje *aktuálně jen* v sociálních činnostech (a existuje jenom aktuálně!), tedy pouze jako komponování, předvádění, vnímání či komentování atd. (zpravidla v celém *clustru* komplementárních či paralelních aktivit). Dílo je specifickým aspektem dění, časovým (a samozřejmě též relačním) momentem vynořujícím se z procesů produkce /distribuce /recepce<sup>29</sup>.

Čas je součástí všech entit, všechna umění jsou v tomto smyslu časová<sup>30</sup> (i obraz se děje, odehrává, recepce má svoji dynamiku; v jejím závěru jsme jiní, než na jejím začátku - stejně tak se promění recipované dílo). Časovost umění umožňuje (a vyžaduje) nahlížet na *trvání* jako na proměny a vyhýbat se klišé vývoje (pokroku formy), stejně jako trvání (setrvalých hodnot díla).<sup>31</sup>

<sup>28</sup> Reifikace hrozí teoretickým konceptům, není-li dostatečně reflektována jejich partikulárnost a proměnlivost.

<sup>29</sup> Zuska (2001) to připomíná metaforou: vítr vane; kde je ale, když nevane?. Gadamer (2003:39) z těchto důvodů navrhuje „slovo dílo nahradit jiným slovem, totiž slovem útvar“, což snad názorněji vyjádří, že se „tranzitorní proces vpřed spěchajícího proudu řeči záhadným způsobem zastaví a stane se útvarem, tak jako hovoříme o formaci nějakého pohoří“.

<sup>30</sup> Pokud se diferencují umělecké druhy na *časová* a *prostorová* umění, jde samozřejmě (přinejmenším od vydání Lessingova *Laokoonu*) o nepřesné postizení. S vědomím této nepřesnosti lze logiku členění jistě přesto využívat.

<sup>31</sup> Jak říká Zolberg, tajemství děl, jež „přetrvala od antiky a naplňují nás dodnes obdivem“, je tajemstvím děl, jež se „dokáží z generace na generaci *proměňovat*, ukazovat se vždy nově“.

Důraz na proměnlivost umění ve všech jeho aspektech není ještě evolucionistickou perspektivou. Na druhé straně neodpovídá skutečnosti klíše, podle něhož –na rozdíl od vědy a techniky– není v umění „pokrok“. Důsledná *multilinearita* (stejně jako multikauzální přístup) dovoluje mluvit o vývoji v určitých souvislostech (sekvenčně). Jednotlivé vývojové linky nejsou zajisté izolované, jejich kauzalita, paralelnost či indukovanost vyžaduje mimořádnou představivost, teoretickou citlivost a obezřetnost badatele.

Dění, které je v centru pozornosti sociologie, je označováno jako *sociální jednání*; je to *konfigurace praktik a významů* (jaké mají pro aktéry v jejich prostředí, v jejich kontextu).

### Institucionalismus

Pojem *instituce* představuje alternativní uchopení předmětu sociologie umění. Sociální jednání totiž není amorfní, spontánní (v drtivé většině), nýbrž z významně vztahováním k socio-historickým kontextům; je tvarované očekáváními, zájmy, rolemi a zvyky, je to jednání tendující k pravidelnosti, typičnosti, očekávatelnosti, ke stabilizaci v čase tj. jednání *institucionalizované*, jednání, které sedimentovalo do „přirozenosti“ opakujících se forem, všem známých, všemi očekávaných. Soubor institucí lze označit například jako *provoz umění*, což je možné vymezení institucionálního rámce analýz. Koncept instituce indikuje blízkost funkcionalistickému paradigmatu, protipólu interpretativních akcentů.

Gellova kritika (1998) ovšem naznačuje, že institucionalizovaný provoz umění není univerzální skutečností; ve společnostech, jež jsou tradičním středem zájmu antropologů, není umění záležitostí „úzce specializovaných institucí“.<sup>32</sup> Vznáší tak otázku, zda se náleží do kompetence sociologie neinstitutionalizované projevy umění, nacházející se vně tradičního okruhu západních společností.

### Konstruccionismus

V současné sociologii dominují přístupy, jež trvají na *konstruovanosti* sociálního světa. Podle ní, teprve námi konstruované *významy*, jež vkládáme do věcí a dějů, vytvářejí *smyslupné entity* lidského světa, k nimž se vztahují aktivity lidí. Ústřední sféra produkce významů bývá vydělována jako *kultura*. Koncept sociální konstruovanosti sice komplikuje teoretizování, neboť vede nezbytně k (meta)reflexím vší teorie a metodologie společenské vědy, zato však postihuje víc z complexity sociální reality, což je na případě umění dobře

---

<sup>32</sup> Jako příklad úzce specializovaných institucí uvádí Gell „publikum“, „veřejnou nebo privátní patronáž umělců“, „uměleckou kritiku“, „muzea“ „akademie“ či „umělecké školy“ apod. Proti tomu širokými (nespecializovanými) institucemi jsou například „kulty“ a „výměnné systémy“ (Gell 1998: 8).

patrné. Konstruovanost mimojiné z významňuje časovou dimenzi: je-li sociální realita konstruovaná, pak je kontingentní; neustálým vyjednáváním (konstruováním), stejně jako novými situacemi, se významy *proměňují* (jakkoli třeba částečně). Sociální činitelé jsou motivováni (různým sociálním ziskem) k úsilí dostat stanovování významů pod kontrolu (Zolberg 1997). Již samotný popis konkrétní sféry, definování jejích pojmů podléhá stálému zápasu o jeho opanování vlastními (sebe-zvýhodňujícími) interpretacemi. Pozadím konstrukcionistického důrazu je „ideologická figura“, uplatňovaná v běžných diskurzích umění, totiž *naturalizace*. S nadsázkou lze říci, že sociologie je konstrukcionistická již v tom, že oponuje představám o *přirozenosti umění*, tím, že dokládá, jak se (kdy a kde) pojem, představa a praxe umění utvářely a proměňovaly a jak jsou tedy „nepřirozené“, resp. arbitrární.

V sociologickém přístupu je nutno rozlišit v „umění“ tuto *rovinu významů*, od *roviny materiálních produktů* (přesněji asi externalizací či objektivizací).<sup>33</sup> Pokud jiné uměnovědné přístupy přepínají z jedné roviny na druhou (či ztotožňují umění s korpusem děl), sociologie se zaměřuje na umění jako na *nabývání významu umění*. Sociologicky lze umění identifikovat *jen* v rovině významů. Jednotliví umělci (umělecké týmy) jsou konstruktéry, *sestavovateli* materiálních produktů (Wolff 1983), nikoliv však *producenty významů*, tedy dostačujícími původci (agens) umění. Sociologie umění se zaměřuje na odhalování procesů konstruování, distribuce, prosazování, legitimování a proměňování významů ve světě umění. Ty jsou spojeny s *vírou* v jejich platnost; svět umění je tedy světem *víry v umění*, se všemi implikacemi s tím spojenými.

Umění jako pojem je významem produkovaným a užívaným v *běžném jazyce*, aktéry ve sféře každodennosti (přirozeného světa) a to převážně nereflektovaně, tzv. zdravým rozumem. Umění tedy není sociologickým termínem, je tzv. „konstruktem prvního řádu“ (Kaufmann in: Panofsky 2003). Sociální vědci vytvářejí pro svoje deskriptivní a analytické uchopení reality „konstrukce druhého řádu“, jež jsou ovšem založeny na kategoriích používaných předměty jejich studia, tj. aktéry v každodennosti uměleckého provozu. Ne vždy pro ně mají odlišná pojmenování; pojem umění používají i sociologové, jakkoli k označení odlišně vymezeného výseku skutečnosti, což zapříčiňuje jisté problémy.

Sociologie umění částečně náleží do sociologie vědění, pojímá tedy symbolické operace (konstrukce významů ve sféře umění) jako *produkcí vědění*. Přitom je i součástí

---

<sup>33</sup> Vedle klasické konstrukcionistické terminologie (Berger a Luckmann 1999) nabízí se i jiné konceptualizace. K jistě nejpozoruhodnějším patří koncept Alfréda Gella (1998), v jehož schématu (patient-agent-index-prototyp) odpovídá *externalizaci/internalizaci* komplementarita *indexu* (externalizace) a *prototypu* (internalizace).

sociologie kultury: poměřuje umění zobecněnými rysy, společnými všem projevům kultury. Umění je partikulárním *projevem kultury*. Ve svých konsekvencích je to důležitá teze. Pro umění platí charakteristiky (sociologicky popisované) kultury: i ono je „nadindividuální“ složkou skutečnosti, je lidským produktem působícím na lidi jako sociální fakt (ovlivňuje zpětně produkci), je selektivní, sdílené, předávané učením atd. (Kroeber in: Soukup 2000). Vztah mezi uměním a obecnější kategorií kultury je ovšem složitý, nejednoznačný kvůli autonomizačním tendencím umění inherentním.

### Diskurzivita, reprezentace

Protože nám svět věcí není bezprostředně dostupný, pomáháme si jeho „modely“, reprezentacemi (jež nejsou „věcmi“), pracujeme s myšlenkovými konstrukty. Ty jsou vlastně jazykovými, významovými interpretacemi, které se v běžném životě stále sociálně „konstituují“, formují se jako významy.

Sociologie se ale zabývá významy těchto významů a to kriticky. Jako předmět jejího zkoumání vystávají před ní významové konfigurace, které svým šetřením souvislostí dává do jiných významů. Vystává tak problém „dvojí hermeneutiky“ (Giddens 1974).

Je projevem obezřetnosti vůči diskurzům, pokud sociologie umění nepřejímá od jiných disciplín (na umění „specializovanějších“) vymezení toho, co je umění, aby je pak „sociologicky“ zkoumala. Zejména ze strany tradičních uměnovědných disciplín by předložený soubor byl zužován na žánry či umělecká díla, „hodná pojednávání“, dostatečně kvalitní či významná ve vývoji dějin. Jak ale Zolberg argumentuje (1997: 73): „má-li mít sociologie hodnotu, pak musí být badatelé schopni dodat jak jen lze plné porozumění jejich předmětu, ať již je apriori cenný či nikoliv“.

Idea, že určité objekty jsou nehodny seriozního pojednávání, jsou vypovídající spíše o předsudcích autora a pokud na nich lpí příliš úzce, mohou vést ke slepé sociologické disciplíně. Široké možnosti poznání odvíjející se ze zkoumání zdánlivých trivialit (populární sporty, chování u stolu, trávení volného času jak elitní tak výdělečné) jsou dostatečně průkazné v díle takových sociologů jako Elias a Bourdieu.

K diskurzivní problematice a sociologickým axiomům náleží nepředpokládat univerzalitu užívaných kategorií (což se ovšem vztahuje k jejich sociální konstruovanosti).

Diskurzivita předpokládá u svých předmětů kognitivní povahu. Tu má samozřejmě sociologie umění, není však jasné, zda její předmět zkoumání. Často diskutované (významné) je rozlišení mezi diskurzivní a figurativní povahou umělecké komunikace; teorie jež akcentují

kognitivní aspekty umění, pokládají za nutné odstínit „vědění“, jež je vlastní sféře umění, od „pojmového poznání“.

### Dvojitá hermeneutika

Vycházíme-li z toho, že umění je sférou „produkce a komunikace významů“, pak musí být sociologické zkoumání umění mimořádně vnímavé k hermeneutické problematice. Chce totiž rozumět sociálnímu významu jednání, jež je více, než které jiné zaměřeno na vytváření významů, pracuje se symboly, vkládá do věcí smysl. V humanitní tradici je problematika interpretace významů umělecké činnosti hluboce internalizována. Jak ukazuje Wolff (1975, 1983, 1993), sociální teorie mohou v kontaktu s touto tradicí účinně rozvíjet a zpřesňovat svoje metodologické přístupy. Podobně jako Bourdieu (1996), obrací Wolff pozornost zejména ke gadamerovské hermeneutice (s jejím antipodem –intencionalismem).

Z této linie vycházejí „multikulturalistické“ akcenty, odmítající představu singulárního významu „nějak vloženého“ aktérem do uměleckého objektu, či aktu (jednoznačně a jednou provždy) a naopak podtrhující roli „interpreta“ pro „odhalování/tvorbu“ významů, proponující tak významovou *polyvalentnost* zkoumaných objektů, stejně jako podíl interpretovy kultury na chápání kulturního dědictví. Nejde však o stanovisko subjektivismu, přímočaře tvrdící, že každý interpret si nachází „svůj význam“, nýbrž o kladení důrazu na *dění mezi* aktivovaným subjektem a působícím objektem. Takto *dyadicky* -interakcí se re/konstruuje, *odehrává*, význam. Jiné „mezi“ lze klást jako centrum dění významu mezi „intencí“ historického producenta a čtením aktuálního recipienta.

Je-li kunsthistorický přístup spíše intencionalisticky laděný (chce se dopátrat původních intencí, objevit „původního autora“, stejně jako *původní* vzhled díla) a je tedy vlastně „archeologický“, sociologický přístup je přirozeně spíše *gadamerovský* (podstatné je jak umělecké dílo „funguje“ aktuálně a reálně, a nikoliv jaké bylo jeho zamýšlené fungování). Sociologicky pracovat s „fakticitou“ uměleckých produktů, pro něj znamená pracovat s cirkulujícími „interpretacemi“ (Giddens 1974), či bourdieuovsky řečeno, analyzovat „víry“, jež díla produkují a předpokládají. Tato závislost na aktuální interpretaci není omezena na obsahy děl, týká se i interpretace proměn forem a obsahů děl (kunsthistorie). Také každé umělecké dílo, každá produkce je určitou aktuální interpretací umění.

Umělecké dílo ovšem také *není* znakem, informací apod. Je pouze strukturou, schopnou (více než jiné) být nositelem, iniciátorem významů. Funguje za určitých podmínek (a v určitém sociálním kontextu) jako znak a může být proto jako znak analyzován.<sup>34</sup>

Sociologie umění je v dynamickém vztahu s aktéry, jejichž sociální aktivity chce mapovat. Autoři i diváci, administrátoři uměleckého provozu, sběratelé a mecenáši, jsou „interprety“; socio-analýza umění je dynamický a nepřetržitý kruh interpretací. Nové dílo mění naše chápání umění (předchozích děl), nové chápání umění mění podobu produkci umění, iniciuje nová díla. Nová díla vedou k nové teorii umění, které ale svojí (novou) koncepcí inspirují autory k jiným přístupům a vytváření nových děl (jímž už ale teorie neodpovídá), autoři děl reagují na interpretace uměleckých děl („špatné“ stejně jako „správné“), reagují na „pozorování“, které také předjímají, na teorie, které je budou chtít postihnout.

---

<sup>34</sup> Giddens řeší podobný problém jako institucionální teorie: předmět může fungovat za určitých podmínek jako umělecké dílo, ale není uměleckým dílem. Je to problém *ontologického statusu* – a heteronomie umění jako znaku, srv. Zuska (2001). S Bekem (1993) se přikláníme k důrazu na *pragmatickou* stránku hudební sémantiky – znakovosti se nelze dobrat jenom analýzou kontextuálních struktur – nutno přihlídnout ke strukturám interakčním .



## 1. 6. Od kolizí k integraci

V předchozích dvou kapitolách jsme se pokoušeli zjednodušujícími komparacemi poukázat na hlavní třecí plochy, zdroje napětí a konfliktů mezi přístupy sociologie a estetiky, resp. dějin umění. Současně se ukázaly spojující linie, případy komplementarity a možnosti kooperace. Z vývoje posledních dvou desetiletí je zřejmé, že v humanitních oborech se vydělily *frakce* obrozující se disciplíny, jež „utekly“ mainstreamu svých oborů, frakce, jež zvláště vnímavě registrovaly a vstřebávaly podněty aktuální teorie.<sup>35</sup> Zejména vlivy francouzského post-strukturalismu, v němž se kultivovala pozornost k jazykovému, diskurzivnímu a vůbec sociálnímu kontextu procesů poznávání.

To, že se všechny obory teoreticky diferencují, s sebou nese polarizace, vyhocení plurality přístupů do až protikladných pozic *uvnitř* oboru. Je proto více než riskantní mluvit o antagonismech mezi „estetikou“ a „sociologií“, neboť zatímco jedny proudy estetiky vnímají kontextualismus sociologů jako ohrožení, jiné se otvírají sociologické imaginaci a další zase nevidí žádné důvody k napětí, stejně jako pro mezioborové relace.<sup>36</sup> Nicméně, máme za to, že je účelné a adekvátní vycházet z předpokladu převažující situace *neporozumění a napětí*.

Část pozadí konfliktů jsme naznačili v první kapitole. Internalisté často (či vědomě) akceptují *hodnotící postoje* k materii svého zkoumání, takže poskytují větší prostor zapojení osobních postojů badatele; vyjadřování (kultivace) světonázorové orientace je součástí odborného zaměření. Sociologický akcent na nehodnotící přístup<sup>37</sup> je pak vnímán jako součást ohrožení hodnot racionalismem technokratů, postmoderním relativismem, multikulturalismem apod.

Také se zdá jít o střet odborných kompetencí. Vědecká *dělna práce* je však jen ideálem; témata zkoumání lze separovat jen zprostředkovaně např. mechanismy institucionální podpory. Ve vědách o člověku (a kultuře) si dnes nemohou obory činit nároky na výhradní pozici suveréna v poli bádání. Už proto, že konceptualizace a metodologie se přelévají z oboru do oboru. Nicméně, sociologie nevyvolává napětí jen tím, že proniká bez respektu do oblastí, v nichž jsou jiné obory tradičně „doma“. Jako předpokládaný nástroj

---

<sup>35</sup> Samozřejmě je riskantní mluvit o mainstreamu; máme tím ale na mysli povahu oboru, dominantní v druhé polovině 20. století, respektive pozitivisticky orientované bádání v těchto oborech. Jde také o to co se předává v základním vzdělávání odborníků, co představuje souhrn tradice.

<sup>36</sup> Snad ještě větším rizikem všech pokusů o zobecnění je zahrnování jednotlivých badatelů či autorů do oborů. Používaná argumentace se vztahuje k disciplínám v podobě „ideálního typu“, věříme že to může být přínosem.

<sup>37</sup> Nejde jen o „nehodnotící postoj“ (což je samo o sobě dostatečně komplikované téma). Řada sociologů se ztotožňuje s představou, kterou vyjadřuje Bourdieuovo dílo, totiž, že sféru umění má sociologický pohled *desakralizovat*. Je jasné, že desakralizovaný obraz umění není pro většinu internalistů přijatelný.

*kritiky, demytizace* a odhalování představ *zdravého rozumu* se sociologie zaobírá myšlením, vědění a praktikami jiných. Tvrdí, že věci se mají jinak, než jak se jeví těm, kdo jsou tam domorodými, s oborem sžilými, aktéry. V oborech, do nichž proniká (a z pohledu těch, jimž ubírá na subjektivitě) je tedy, nevídaným vetřelcem. Jak může sociologie legitimovat svůj vpád do terénu tradičně uměnovědného bádání?

### Zdrženlivá a integrační varianta sebe-určení sociologie umění

Otázka legitimnosti sociologie umění vyvstává zpravidla z konkrétních situací, nad dílčími sociologickými postoji k analýze umění, nad texty a výzkumy. Nicméně, reakce uměnovědných a uměleckých oborů ožívují *obecnou otázku* po přiměřenosti situování společensko-vědního oboru ve výzkumech umění. Důležité je (pro ty kdo reagují) rozpoznat, rozlišit, „poziční nároky“ jimiž se „vetřelec“ v uměnovědě legitimuje. A samozřejmě si to musejí ujasňovat sociologové.

Blaukopf (in Smudits 1997) rozlišil dva typy sebepojímání (sebe-určení) sociologie umění: směr *střídmý* (enthaltsame) a *integrační* (integrative). V Barnettově (1970) členění přístupů ke zkoumání umění se „střídmý směr“ identifikuje jako *archeologický*; umělecká díla, stejně jako jiné materiální artefakty, jsou pojímány jako doklady a důsledky povahy kultury (konkrétní společnosti). Jejich zkoumání je vedeno zájmem porozumět dané společnosti. Otázkou tedy je, zda sociologie umění (odvětvová subdisciplína) vnikla do sféry umění, protože zde hledá odpovědi na svoje otázky (obecné sociologie), nebo zda chce sociologicky řešit otázky sféry umění (metaforicky řečeno: zda v cizí honitbě sleduje svoji zvěř, anebo se chce podílet na společném lovu). Podle Blaukopfa, z toho jak sociologie umění odpoví, jí plyne „právo“ vystupovat; buď jako *samostatný obor*: to když *střídmě* v umění sleduje sociální problematiku; anebo, chce-li *integračně* přispět k porozumění umění: pak ovšem musí fungovat jako *pomocná věda*; neboť pak spadá pod kunsthistorickou taxonomii.

První přístup, střídmý (resp. archeologický), si je vědom „omezených možností“ společensko-vědní metodologie (ve sféře umění), má jen odhalovat sociální „provázanost umění“ a rozhodně nechce a nemůže, například, analyzovat samotné dílo umění (Silbermann, *ibidem*); sociologie hudby tak „nepojednává o hudbě“, vysvětluje Dasilva (*ibidem*) „ale o společnosti“.

Druhý přístup –integrační, chce porozumět „věci samotné“, a proto zdůrazňuje interdisciplinární otevřenost<sup>38</sup>. Bez ohledu na úroveň realizované interdisciplinarity, zdá se, že sociologii umění opanoval tento přístup. Sociologie umění je dnes vnímána jako autonomní

subdisciplína, vyvažující vazby k obecné sociologii pozorností k problematice filozofických a uměnovědných disciplín, jak o tom svědčí většina textů od Wolff po Bourdieua či Zolberg. Ztotožňujeme se plně s tímto integrativním přístupem. Máme také za prokazatelné, že přínos společenské vědy (a to jak v sociologické problematice, tak pokud jde o otázky umění) je tím větší, čím větší projeví odvahu potýkat se se specifickými otázkami oblasti umění. Požadavek podřízení sociologie umění obecné uměnovědě je anachronismem. Gombrichovy proklamace, aby sociologie umění byla „služkou dějin umění“ (Tanner 2004), vyjadřovaly polemicky vyhocený vztah, či spíše neskrývanou averzi (psychologizující, pozitivistické kunsthistorie) odmítající relevanci (a relativnost) sociálního (či upírající jiným legitimitu upozorňovat na ni). Míra skutečné interdisciplinarit je však stále nízká; bude-li se sociologie umění rozvíjet, měla by pokládat kooperaci za součást svého rozvoje.

Blaukopfovo řešení zdá se být platné: sociologie, která zůstává při zkoumání umění ve svých primárních intencích, to jest chce *porozumět společnosti*, je *autonomní disciplínou* a nemusí se na estetické a uměno-historické zkoumání ohlížet. Musí si být ovšem vědoma, že k umění přistupuje *instrumentálně*, tedy v (ne-recipientském) zúžení záběru, jež jí nedovoluje činit závěry o povaze umění anebo zobecňovat jeho vztah k dané společnosti.

Pokud si však klade za cíl *porozumět umění*, je sociologie umění myslitelná (a může být úspěšná) jen jako součást interdisciplinárního projektu. Pokud by se do něj nechtěla zapojit, riskuje přinejmenším to, že nebude mít (zasvěcené) posluchače a čtenáře. Tato interdisciplinarita se neomezuje na skutečné setkávání různých oborů v konkrétním výzkumu; realizuje se již vědomým otvíráním se sociologie problematice humanistických disciplín, potýkáním se s jejich podněty a koncepty, případně navazováním na ně.

### Estetika a sociologie: *politika detente*?

Napětí mezi těmito nejvyhraněnějšími obory věnuje pozornost Janet Wolff. Ve své práci *Aesthetics and Sociology of Art* (1983) akcentuje přínos sociologie pro estetické myšlení. Řešením napětí (a o to v její práci jde) je, aby sociologie uznala *specifičnost umění* (resp. estetického), a na druhé straně, aby estetika přistoupila na bytostně *sociální povahu* estetické zkušenosti. Pak by se totiž otevřel prostor pro zkoumání „specifičnosti umění“ a jako společný instrument zkoumání se mohla konstituovat *sociologická estetika*.

Překážku na straně sociologie představuje *redukcionismus*; na straně estetiky pak neochota přistoupit na to, že ona sama, či její koncepty jsou socio-historicky podmíněné a tedy *ideologické*, včetně hodnocení děl, hodnot samotných, tvorby kánonu atd.. Kritéria a

---

<sup>38</sup> Silbermann jako reprezentanta tohoto přístupu uvádí M. Webera a T.W. Adorna.

v něm užívané pojmy přece nesou, vysvětluje Wolff, stopy struktur a institucí, do nichž byli zasazeni ti, kdo díla hodnotili. Estetické zkušenosti a rozumění dílům jsou tak „nevyhnutelně implikovány“ strukturami vědomí (jež je socio-historicky situované).

Tím se ale dostává do popředí otázka *hodnotové neutrality*. Sociologie umění nemůže „pozitivisticky“ budovat nějakou pozici *vně* estetické problematiky, nemůže ignorovat estetické témata. Pokud implicitní estetické soudy „ulpívají“ (počínaje akty selekce) na všem empirickém materiálu, s nímž sociologie umění přichází do styku, pak by byla naivní domněnka, že si sociologové, nějakou vlastní metodikou, udrží neutralitu, resp., že tento „hodnotově kontaminovaný“ materiál s jistotou „zneutralizují“. „Premisu estetické neutrality“ říká Elisabeth Bird (in Wolff 1983: 106): „nelze udržet, protože historický proces sám vepisuje hodnotu“. Wolff proto dochází až k závěru, že sociologie umění se má *přímo* zabývat otázkou estetické hodnoty<sup>39</sup>. To pro ni znamená, aby se sociologie zaměřila na samotné jádro umění. Uzná-li sociologie jeho specifickou, nebude je traktovat jako pouhou reflexi sociálního v médiu uměleckého zobrazení. Tato specifická umění je situována do (relativně autonomních) struktur a institucí generujících *signifikující praktiky* (označování a hodnocení), jež je konstituují, tak i do specifické povahy *rozumění a prožitku* z uměleckého díla (estetické satisfakce). Pro sociologii umění z toho plyne ústřední úkol s nímž se musí utkat: porozumět *specifčnosti estetického* na straně produkce hodnot stejně jako na straně recipientova prožitku. Nese to s sebou porozumět míře oné (relativní) *autonomie*. V následujících kapitolách se pokusíme prozkoumat podmínky možných řešení. Otázkou ovšem je, zda zadání samo není příliš odvážné.

Zajisté ne všichni sociologové přistoupí na takové uznání specifčnosti estetického; míra souhlasu je tu jakýmsi indikátorem *sociologické vyhraněnosti*. Z námi citovaných autorů lze radikálně sociologický postoj připisovat Bourdieumu a Beckerovi; středové pozice prezentuje Wolff, Tanner či Zolberg. Na nejměkčí (nejsmiřlivější) pozici stojí například Harrington (u něhož, jak uvidíme na diskusi institucionální teorie, lze mluvit až o selhání sociologického postoje). Zaujímaná pozice (zde samozřejmě jen intuitivně odhadovaná) nesmí být jednoduše zaměněna za „předpoklad kooperace“. Pevné zastávání oborových pozic může být naopak lepším východiskem. Proč, to ukazuje Harringtonova argumentace v problému „autonomie estetiky“. Tu totiž pokládá za *antinomii*; rozpory mezi „empirickým

---

<sup>39</sup> Jakkoli Wolff později (1993) reviduje své stanovisko, zde pokládala za možné pokusit se o *sociologické řešení* problému estetické hodnoty. Stojí proto za to, její vyjádření ocitovat v původním znění: „*The sociology of art involves critical judgements about art. The solution to this, however, is not to try even harder for a value-free sociology and a more refined notion of aesthetic neutrality; it is to engage directly with the question of aesthetic value.*“ (Wolff 1983: 106).

pozorování umění sociology“ a „normativním hodnocením estetiky“ jsou, neřešitelné, neboť jde o „míjení se dvou odlišných řádů“ (Harrington 2004: 110). Pak je zajisté nepochopením situace usilovat o nějaké porozumění. Přesto se vraťme k Wolff (1983), která se pokouší najít teoretický kompromis právě s takovým záměrem.

Z časové perspektivy osmdesátých let se Wolff jeví ke spolupráci se sociologií nejpřípravenější nejhodnější tyto dvě linie estetického myšlení:

- 1) koncept „estetického postoje“ v novokantovských, fenomenologických přístupech (Ingarden, Gadamer)
- 2) „institucionální teorie“ (Dickie, podle Wolff též Wolheim)

Pokud jde o první, „novokantovskou“ linii, Wolff argumentuje, že *bezzájmovost postoje* je zřetelným kriteriem sféry estetického (ta představuje onu specifickou „bezintenční intenci“ jež, ostatně, dobře zapadá jako komponenta do „složených definic“ –viz Morphy 2000).

Druhou linii čte Wolff jako „teorii praxe“ *sui generis*; status umění poskytují *instituce*, stejně jako určité *praktiky* (jež lze lépe identifikovat než instituce). Zaměřit se na praktiky (a jejich původce) znamená pro sociologii zaměřit se na specifické tam, kde je generováno. K možnostem (a tradici) sociologické estetiky se ještě vrátíme v posledních kapitolách práce.

Shrňme zatím, že se zdá rýsovat v hledání konsensu mezi sociologií a estetikou *výrazná polarita perspektiv*; na jednom pólu stojící Wolff (1983), navrhuje budovat *společný projekt*, podmíněný vzájemnými ústupky; na druhém pólu stojící Harrington (2004) má kooperaci za iluzorní, ale soudí, že uznání mimoběžnosti a korektnost (zdržení se necitlivé intervence do druhého oboru) umožňují plodnou *komplementaritu*.

Pokud jde o výše zmíněnou antinonii, Harrington neskládá ruce: procedurou skýtající řešení je podle něj *dialektika*. Dialektické řešení (v linii: Kant, Marx, Adorno), pokládá za východisko také Dziedzic (2002: 24), podle něhož má estetika dvě možnosti vývoje (má-li přetrvat): „buď se stát dialektickou (Adorno), anebo sociologickou (Bourdieu, Wolff)“. Předpokladem ale je, *zahájit dialog* mezi hodnotově distancovanou sociální vědou a hodnotově (kriticky) afirmativní humanitní vědou; naučit se tlumočit z jedné do druhé. Je to u mimoběžných oborů nesnadný úkol, ale tradice sociologické estetiky (H. Taine, E. Hennequin, M. Guyau) je jistým příslibem.

## Kunsthistorie a sociologie: konvergence?

Vztahům sociologie a kunsthistorie se věnuje Tanner. Ve své práci *Sociology of Art* (2003) systematicky zkoumá momenty konfrontací, stejně jako integrativní úsilí mezi těmito obory. Předpoklad estetické hodnoty, jímž se cítí dějepis umění vázán, pokládá Tanner za diametrálně odlišnou výchozí pozici v konfrontaci se sociologií umění, vyrovnávající se s požadavkem „hodnotové neutrality“ (2003). Sociologové konsekventně věnují pozornost i produkci, jež je pro kunsthistoriky triviální; k diskusi estetických hodnot ostatně přistupují s podezřením, že jde o ideologii, jež má zastírat *pravé funkce* souboru praktik kolem umění, zastírat zájmy politické a sociální. Bourdieu je dobrým příkladem této linie: formy vědění uložené do děl pokládá za „falešnou náhražku vpravdě vědeckého a emancipatorního vědění, poskytovaného sociologií“ (Bourdieu 1996:32).

Z kunsthistorické strany je dokládána vzrůstající citlivost k sociologické problematice v Kesnerově antologii *Vizuální teorie* (1997). New Art History je projevem zvýšené citlivosti k sociologickým otázkám. V raných 80. letech ji zformoval právě příklon k sociologickým akcentům (krom lingvistických literárně kritických). K nejvýznačnějším pokusům řadí Tanner Baxandallovu knihu *Patterns of Invention* (1985)

Jakkoli se kunsthistorické myšlení jeví přístupné subjektivitě, není to tak jednoznačné. Potvrzuje to nepřímou Kesnerova kritika, vytykající dějepisu umění opomíjení úlohy recipienta (in: Bártlová 2004). Podle Tannera se vnímavost pro subjektivní (konstruktivní) aspekty umění v současnosti objevila spíše v sociologických přístupech. Vedle Bourdieua zmiňuje Roberta Witkina; oba vidí navazovat na Panofského program *ikonologie/ikonografie*, na jiném místě zmiňuje Mannheima, rozvíjejícího kunsthistorický koncept *Kunstwollen* (Riegel). Oba chtějí integrovat projekty dějin umění a sociologii umění, překročit „zvětralou, omšelou polaritu mezi internalistickými a externalistickými přístupy k umění“ budováním *symptomatických vztahů umění* k jeho širšímu sociálnímu a kulturnímu kontextu. Tato třetí úroveň analýzy (ikonologická interpretace) vyžaduje podle Panofského (1981:42) „syntetickou intuici“ – ji lze ale nahradit sociologickým odhalením determinací. Oba se v tom spoléhají na homologie sociálních a uměleckých struktur.

## Interdisciplinární a kooperativní projekty

Rozlišovat bychom měli (výše zmíněné) *syntetizující* „frakce“, tj. proudy estetického a kunsthistorického bádání, jež se vydělily ze „středního proudu“ a výrazněji zesociologizovaly, od skutečné kooperace mezi jasně *se vymezujícími* obory. Přitom dominuje spíše trend eklektismu; „sociologii umění“ paradoxně nejvíc rozšířilo *sociologizování* nesociologů, kteří

si jím vylepšili, renovovali vlastní obory. Nelze jim to ani „oplatit“; sociologie umění zůstává ve společenskovědním zaměření *marginálním* oborem, bude-li se (individuálně, personálně) „estetizovat“ či „kunsthistorizovat“, unikne to stejně pozornosti. Uměnovědnému bádání (zejména pokud je finančně a institucionálně podporované) dominují humanitní obory a jejich sociologizované podoby na sebe „strhávají pozornost“.

### Teoreticky zdrženlivá sociologie?

Chce-li být sociologie tmelem v interdisciplinárním *joint venture*, nesmí sama představovat neústupné *teoretické* dogma. Její teze by měly být *metodologickým doporučením* směru dalšího zkoumání, jakýmisi propozicemi pro hypotézy zkoumání a nikoliv „pravdami o umění“, definitivními odhaleními. Měla by být spíše jakousi „negativní teologií“, vyslovením pochybností a nedůvěry, kritickým počínáním. Její provokativnost by měla být v odmítání spíše než v pozitivních tvrzeních; měla by být jakýmsi z empirie vyvozeným souborem *závěrů, předpokladů* empirických zkoumání. Základní postoj sociologie umění by měl být poukazovat na nereflektované *předpoklady zdravého rozumu* ve specializovaném věděni

Jak by měla nebo mohla taková kooperace, či integrace vypadat, nelze stanovovat. Ani jakých oblastí by se měla týkat. Lze si představit, že se sociologie nebude primárně zabývat *hodnotou* a zkoumání v tomto ohledu přenechá estetice. Nemělo by jít ale o rezignaci před „tajemstvím umění“ či přímo transcendentnem (Wolf 1993:7). Jde o jiný obor zkoumání, jiné kompetence. Taková dělba práce může být smysluplná, pokud se ovšem nalezne způsob vzájemného „tlumočení“ poznání.

## 2. 1. Nesnáze s moderním uměním

Umění není jednoduchým předmětem zkoumání a úvah. Řada nejasností je skryta pod povrchem. Jednoduchým vysvětlením vzdoruje proměnlivost forem a existence stylů. To, že současné společnosti operují „jako s uměním“ nejen s produkcí vlastních členů, ale také s produkcí minulosti, není takovou samozřejmostí, jakou se může zdát. Jestliže umělci deklarují svoji tvorbu jako výsledek vlastního svobodného hledání, pak je podivné, že se tolik jejich (individuálně a izolovaně produkovaných) děl shoduje, zejména stylově, resp. formami, jež na sebe berou. K nejsložitějším tématům patří vývoj *moderního umění* a z něj vycházející proměny současného, *post-moderního umění*. Změny, k nimž ve vývoji došlo, se tu netýkají jen forem, ale zejména pojetí umění samotného. Jestliže se sociologie rodila a ve svých velkých okamžicích profilovala jako *teorie modernizace*, pak by měla být svým zaměřením kompetentní ke zkoumání sféry, jež je asi nejdynamičtější složkou kulturní modernizace.

### Nesrozumitelnost, nepřístupnost

Jakákoli reprezentativnější přehledka současného umění poskytuje nezasvěcenému divákovi dostatek důvodů k pochybnostem a kritickým úvahám o stavu umění. Ať již bude mít laik sklon uvažovat o „naschválech“ a absurdnosti umění, nebo o své nedostatečnosti, bude konfrontován s nároky na porozumění a akceptování, jež nebývale vzrostly od chvíle, kdy *obecná pravidla* vytváření děl nahradily *individuální záměry autorů*. Prudkost změn a zcela neobvyklou šíři dnešního pojmání umění není snadné sledovat. Kritéria hodnocení nejsou „k ruce“ a nezdaří se ani odvoditelná: panuje zde „intelektuální anarchie a axiologický chaos“ (Lipski 2001 :113).

Z perspektivy laického diváka je tedy hlavním problémem aktuálního umění ztráta jasných a jednoznačných kritérií tvorby (resp. analogicky: pravidel pro „čtení“ a prožívání děl umění), anebo obecná nesrozumitelnost současných děl, daná používanými formami (ne-li intencemi autorů). Ať tak, či onak, problém se vyjevuje jako tíživá neschopnost s prožitkem rozumět dílům současného umění. Neměli bychom přitom ztratit ze zřetele ani „mimoběžnou“ hypotézu, totiž, že umění *nebylo nikdy* všeobecně srozumitelné (neboť je z principu *ezoterní* záležitost) a celý tento problém vzešel jen z historicky bezprecedentní situace *plného zpřístupnění* umělecké produkce všem, kdo o ní projeví zájem. V takové hypotéze zaznívá jak (Adornova) kritika „polovzdělanosti“, tak i postulát „aristokratičnosti“ umění. Z prvního obsahu by mělo plynout, že pokulhává vzdělávací systém, z druhého, že i umění je sférou (sociální) nerovnosti. Konkrétních možností je sice více, lze mluvit o pohodlnosti a



*intelektuální lenosti*, pěstované televizi, resp. kulturním průmyslem či o *ztrátě otevřenosti* a návyků jak čelit nejistotě, *rozmanitosti žánrů* (a tedy receptivních kódů) či problematičnosti *požadavku rozumění* (oproti pocíťování), ale v zásadě je lze subsumovat předchozí hypotéze. Tento problém „rozumění umění“ lze jistě označit za sociologický problém.

### Neexistence pravidel

Jistě je faktem, že nedostatek porozumění nepocíťují všichni; sotva si na něj stěžují umělci sami (jakkoli lze historicky doložit limity jejich otevřenosti: i takový experimentátor jako Picasso byl „rezervovaný k abstraktní malbě“). Nicméně, nevznikají pojednání stanovující jak tvořit; a váhu technologických příruček, jež jsou používány anebo sepisovány, poněkud snižuje omezený význam řemeslné perfekce, prokázané v díle. Pravidla tvoření umění se stala jakýmsi skrytým, intuitivně odhalovaným (přenášeným) věděním. Je to proto, že jde o přitažlivou činnost, která se uchýlila (jako alchymie) k ochraně svých tajemství, aby se nezprofanovala? Aby ohlížela svoje řady a svoji úroveň? Zdá se, že neexistuje obdoba cechovní organizace, jež by si hlídala kvalitu (a pověst) příslušníků cechu; moderní ekvivalenty středověkého cechu jsou buď demokraticky otevřené, inkluzivní, anebo zcela neformální a téměř neprostupné. V globalizovaném a pluralitním světě asi není problém přestupovat z jedné organizace do druhé, či zakládat vlastní.

Ale možná je ona „intelektuální anarchie a axiologický chaos“ důsledkem volnosti, nespoutanosti autonomních umělců (společností téměř nekontrolovaných), jež se promítá do nepřehlednosti či neprůhlednosti světů umění. Možná, že je to „anomie“ tohoto profesního světa, co vyvolává pohoršení návštěvníků výstav? Nebo je za tím naopak řehole soupeřivého světa, kde jen tvrdá práce a neustálé vymýšlení nových forem, skýtá šanci na dílčí úspěch (zejména šanci žít se svým uměním)? Jsou umělci něčím na způsob bláznů ve středověku; trochu s úctou a bázní, trochu s posměchem, ale přece nedotknutelných osob, vnímaných jako poukaz k tajemství stvořeného světa (srv. Blažek 1985). Nebo se na nich jen plně projevuje nesmlouvavá tvář dynamické společnosti nadprodukce a honba za úspěchem? Možná je díl pravdy v obou představách: obě jsou však sociologické povahy.

### Identifikace umění

S „neexistencí pravidel“ je spojený problém *identifikace* umění. Neplatí-li jasná pravidla pro utváření forem a transponování obsahů do materiálu, pak žádné kritérium nemůže spolehlivě stanovit, co je a co není uměním. Je-li snad jako pravidlo vyhlašováno „porušování pravidel“, vyvolává to v přirozené reakci zpochybnění *legitimity* umění.

Dosavadní praxe subverzí a experimentů směřovala k malé hrstce (expertní) veřejnosti, jež sledovala, třebaže klopýtavě, experimenty uměleckého „předvoje“ a byla připravena akceptovat díla, v nichž rozeznala „logiku vývoje“. Od určitého okamžiku ale v důsledku řady faktorů (usnadněný přístup ke školení i tvorbě, vystavování i ocenění, i zákruty zmíněné logiky) nelze již spolehlivě rozlišit, co je umění. Byla-li avantgardní díla kdysi mylně pokládána za žert a provokaci publika, dnes mohou být (a to mnohem snáz) provokace a žerty pokládány za umění. Vysoce pravděpodobné je, že školený profesionál, dobře poučený, že skandál je *atributem aktuálního umění*, bude posilovat provokativní aspekt svého projevu, aby zakryl (případný) deficit vnitřní motivace. Argumentace to je -jakkoli logická- přitom nebezpečná; její latence připravuje veřejnost o nezbytnou *odvalu* otevřít se neznámému v uměleckém projevu; přitom poslouží snadnému útoku na neobvyklé projevy. A tak je „liberalizovaný svět současného umění zamořený bezduchou recyklací diletantů, podvodníků, pozérů, prospěchářů“ (Cseres 2001: 7), přičemž projevy „nefalšované kreativity hrstky skutečných umělců“, pokud vůbec proniknou na veřejnost, jsou přijímány s krajní nedůvěrou.

### Legitimitnost

Zdá se, že nejsou autority, které by mohly spolehlivě rozlišit a označit umělecké dílo; ve skutečnosti vzdělaných a zkušených expertů stále přibývá. Mění se ovšem jejich úloha. Někdejší podmínka kritické distance se změnila v ctnost aktivní participace. Stávají se *manažery* umělcova úspěchu; podobně jako ve sportu i v umění klesá věková hranice, kurátoři si dnes přicházejí vybírat autory do škol, stejně jako studenti se přímo obracejí na ně. Co je ale pozoruhodnější, teoretici a kurátoři volně přecházejí do role umělce. Jako ti nejpoučenější o konstitutivních rámcích uměleckého díla, mohou teoretici bez rozpaků experimentovat tam, kde nacházejí (sobě přiměřenou) „niku na trhu“ umění (jde o marketing prestiže, nikoli zisku). Neobvyklá je i převaha (dokonce předcházení) teoretizování před samotnou produkcí. Rozdíl mezi teoretickou činností a konceptuálním projevem se natolik zmenšil, že *situování se* na jednu či druhou stranu se stává jen věcí osobního rozhodnutí. I to lze ale střídavě uplatňovat. Tomuto posunu můžeme rozumět také v kontextu Baumanovy (1987) teze, podle níž se zákonodárci změnili v interprety.

### Nezájem o diváka

Nemožnost spolehlivě rozumět dílu je ale jen dílčí problém –problém s většinovým divákem (vlastně „ne-divákem“ co do návštěvnosti). A tak jako *jej* nemusí zajímat autorovy (tvůrčí) problémy, z autorova hlediska je zase nepodstatný fakt, že ti, *kdo se nezajímají*, dílům

nerozumí.<sup>40</sup> Autoři si proto dávno zvykli obracet se na „odbornou veřejnost“, tvořenou kolegy a teoretiky, lidmi z uměleckých světů, intelektuály a studenty. Zdá se, že jde o problém spíše (či výhradně) *teoretické reflexe*: je snad umění záležitostí (v tom či onom smyslu) „pouze pro vyvolené“? Deklarovaný odchod z privilegovaného výstavního prostoru a s ním spojený zájem o umění ve veřejném prostoru (*public space*) dávají tušit, že problém (byť by byl teoretický) producentům lhostejný není. Nicméně jejich pokusy řešit problém výlučnosti umění jeho přesunutím do veřejného prostoru, paradoxně dál posouvá někdejší esoterismus (Adorno 1979) k naprosté idiosynkracii dnešních uměleckých světů. Pendantem k tomu je (až matoucí) srozumitelnost výtvorů masové kultury.

### Přesun důrazu na autora

Jiné trendy se týkají zacílení pozornosti ve vztahu dílo – autor. Podle některých teoretiků (Moulin) se pozornost čím dál více přesouvá na autora, zdůrazňován je více umělec, než dílo (jakoby se naplňovalo Duchampovo „nezajímá mne umění, ale umělec“), viz deklarace Warholovy a neo-avantgard od 60. let, projevy Boysovy či Bena Vautiera, body-artu atd.<sup>41</sup> Posiluje to představu, že cokoliv umělec udělá, stane se již v tomto momentě uměním (Kossuth in: Harrison, Wood 2002).

Zvýšený důraz na autora může souviset s demografickými aspekty současné expanze umění. Jak ukazuje Bourdieu (1996) ve své studii o Flaubertovi v dynamismu moderního umění se odráží narůst konkurence v uměleckém poli. Bourdieuem popisovaná situace v Paříži poloviny 19. století se jistě nedá srovnat s referencemi Gablik (1995), nebo Beltinga (2000) o situaci v New Yorku. Zcela bezprecedentní boom, jemuž se těší jak umělecká scéna, tak i věda o umění, jde ruku v ruce se zájmem finančních institucí a politické reprezentace o umění.

### Proměny distance

V sociologickém Eliasově podání (in: Worsley P., 1982, 61-66, nebo Šubert 1996) jsou angažovanosti a distance dva módy vztahování ke světu; v tradiční společnosti údajně převládá *angažovaný modus*, vyjadřovaný otázkou po smyslu, moderní společnost je charakterizována *distančním mode*m zajímajícím se o mechanismus. Distance umělce od jeho díla (jež mu umožňuje suverénně a rozvážně pracovat) tento imperativ sebeodestupu

---

<sup>40</sup> Jak argumentuje Susan Gablik (1995: 18) „pro zarytého modernistu ani neexistuje publikum“, maluje pro sebe a to, zda se jeho dílo dotkne lidí jej nezajímá.

<sup>41</sup> Signifikantní je konečně také to, že český časopis, mapující aktuální projevy umění se jmenuje *Umělec*.

znamená, že žádná forma není definitivní a že hledání má větší váhu než nacházení (Liesmann 1993). Pokud umění klade větší důraz na hledání, pak klesá (na pozadí procesuality a mediality) význam díla. Opět to můžeme brát jako poukaz na možnosti sociologie oproti (na dílo tradičně centrovanému) dějepisu umění. Obecně lze ovšem mezi mody *přepínat*, což je v umění (zejména v produkci) významné. Postmoderní posun charakterizuje převaha distance (srv. s dehumanizací umění u O.Y Gasset<sup>42</sup>), případně *simultaneita* modů. Ta je analogická zase k pojmu *ironie*, rozpracovávanému romantiky.

Oproti tomu v analýzách Daniela Bella (1999) je zdůrazňován zánik distance. Bell přitom myslí na jiný způsob zacházení s recipientem; nová estetika ruší odestup jak mezi divákem a umělcem, tak mezi divákem a dílem. Rozklad estetické distance znamená, že člověk ztratil vládu nad zážitkem – tedy schopnost ustoupit o krok zpět a vést s uměním „dialog“ (Bell 1999: 127). Tyto analýzy nové estetické senzibility mají jasnou návaznost na klasické tematizování v díle Waltra Benjamina (1979).

Jiným takovým výraznějším trendem je *racionalizace*, o níž píše Gehlen (1972) či Tanner (2003: 13), který poukazuje na „erozi estetické hodnoty v důsledku racionalizačních procesů“. Podle Gehlena jde s racionalizací protiproud *primitivizace*, odestetizování umění; vtahování každodennosti do umění a k němu inverzní procesy estetizace. Zdá se tedy velmi nesnadné nějak jednoznačně popsat proměny probíhající v uměleckém světě, nejen proto, že je nelehké odlišit vnější projevy od hlubinných tendencí, ale také proto, že patří zřejmě k jejich charakteru jakási enantiodromie.

### Krise či konec umění?

To, že proměny současného umění jsou nejen komplikované, ale i zásadní povahy, potvrzuje *rétorika krize* a dokonce deklarování *konce umění* (jeho hlasateli je řada myslitelů, počínaje Hegelem, přes Witkiewicze, Spenglera, Ruskina, až po Molese, Danta a Beltinga). Tomuto tématu se věnuje sociolog A. Lipsky (2001); vedle typologie „krize umění“, předkládá také vysvětlení a hlavně argumenty proti představě konce umění. Primárním je tzv. „fyzikálně-behaviorální“ argument, podle něhož jsou tvrzení o konci umění neopodstatněná, neboť stále existují umělci, díla umění, diváci, kritici a teoretici, fungují instituce výstavní, muzejní i edukativní.

Neuchopitelná „podstata umění“, jež se v současných projevech stále připomíná, poukazuje na *zfilozofičtění* umění. Umění se přestalo vztahovat k *přírodě*, jako k „zrcadlení vnějškového“ a proměnilo se ve zkoumání sebe sama. Podle Danta „od té doby co se umění

---

<sup>42</sup> (Ortega Y Gasset, J. 1994, str. 7 - 44). K diagnóze předdistancovanosti viz Zuska 2001.

samo táže, jaká je podstata umění, stává se 'filozofií v médiu umění' [...] a dá se definovat jen filozofickým aktem“ (Belting 2000: 29). Umění usilující o *reprezentaci* okolního světa se změnilo v umění provozující *reflexi* sebe sama (Burgin 1986, Morphy 1998). Reprezentace se stala problémem v multiplikující se (dovnitř se zavíjející) reflexi (v níž každá reflexivita končí). Občas vyhlášený konec umění se, alespoň od serióznějších vyhlášovatelů jako je Danto, vztahuje právě k *proměně umění ve filozofii* (aby tak ilustroval Hegelovu tezi o konci umění). Konec umění reálně jistě nehrozí, tedy alespoň jako zánik instituce producentů, recipientů a objektů umění či produkce samotné. Otázkou ale je, zda není horší vyhlídkou *zplanění*, spojené se záplavou produkce a producentů. Gablik (1995: 30) cituje Petra Fullera: „jestliže uměním je opravdu cokoli, o čem umělec řekne, že jím je - znamená to, že umění už nikdy ničím jiným nebude“.

Podle Bourriauda (2002) je konec umění dán rozdílem diskurzů *play* a *game*. Umění skončilo ve smyslu „game is over“, ale nemůže skončit ve smyslu *play*.

## 2. 2. Otázka autonomie umění

Překotný modernizační vývoj do značné míry vyvázal produkci uměleckých děl ze sociálních vazeb. Umění se zbavilo někdejších forem funkční integrovanosti do společnosti. Protože se v nich potvrzoval nízký status producenta, jeho klientská závislost, vyvázání z těchto forem je traktováno jako emancipace či osvobození. To co umění získalo, je *svoboda ucházet se* v tržním prostoru se (autonomně utvářenými) produkty o přízeň diváka, kupce či podpůrné instituce. To je zjednodušeně to, co se myslí emancipací, respektive *autonomií*, pokud jde o společnost. Nicméně, umění usilovalo během modernizace i o to, emancipovat se ze svazků kulturní sféry, stavělo se kriticky proti dominantním formám kultury. Mluvíme-li tedy o problému *autonomie umění*, máme na mysli buď historicky specifické *funkční osamostatnění* umění ve společnosti a nebo *vzepření se rámci kultury*, aspirace na kritickou reflexi kultury (a umění). Teoretickým problémem je spíše to poslední, neboť se na něm zakládá představa estetiky o „esenciální specifčnosti“ umělecké produkce, vydělující ji z materiálního světa. Sociologická diskuse autonomie umění je polemikou s estetickým pojetím.

Pojmem „kultura“ označujeme jeden z nejkompexnějších jevů sociálního světa, jež lze vůbec zkoumat. Současně však tento pojem slouží sociologii jako explanační nástroj, náleží do konceptuální výbavy oboru. Obdobně řadě jiných termínů sociální teorie, je „kultura“ paralelně výrazem běžného jazyka a to v široké škále významů, podléhajících proměnám v čase. Je zřejmé, že to výrazně znesnadňuje jeho analytické uplatnění. Přesto může být nástrojem značné heuristické účinnosti, uplatňujícím se v sociologii umění.

V laickém pohledu mohou být kultura a umění bezmála synonymy; umění je kulturou v užším (humanistickém) významu. Širší význam, vzešlý z antropologické tradice, pojímá jako kulturu celek symbolických struktur, pronikající všechny praktiky lidských společenství. V tomto smyslu je umění součástí kultury, jedním z jejích projevů; ostatně je těžko myslitelné, co by bylo vně-kulturní. Nicméně, je součástí výrazně specifickou, neboť celek kultury reflektuje; tím se ovšem aktivně podílí na jeho produkci. Jako každá reflexe, generuje umění distanci; zvyšuje svoji autonomii subsystému kultury. Nicméně, jakkoli usiluje vymanit se z poddanosti mechanismům kultury (transgresivnost a inovativnost moderního umění toho mohou být projevem), a jakkoli i nabývá určité (relativní) autonomie, zůstává umění specifickým projevem kultury, přestože třeba manifestuje „anti-kulturní“ postoje. Obsahově to lze vyjádřit jako rozpor „kultury s velkým K“ (umění a duchovní výkony lidství) s kulturou v antropologickém smyslu (celkový způsob života specificky pro kolektivitu),

respektive jako rozpor úzce (humanisticky) pojímané „kultury emancipace“ s široce (antropologicky) pojímanou „kulturou zvykovosti“.

Pakliže se identifikujeme se subsumováním umění do systému kultury, musíme v sociálně-vědním přístupu (na rozdíl od humanistického) vztáhnout na umění (předpokládaně) obecné rysy kultury. Platí-li o kultuře, že se předává učením a je sdílená, musíme nahlížet i na umění jako učením osvojované a jako na sdílené. Pojednává-li sociologie umění o cílovém předmětu svého zájmu jako o kultuře, kulturní produkci či kulturních produktech, chce tím zvýraznit, že v umění (tvorbě, vnímání apod.) jsou relevantní pravidelnosti, jež jsou společné celku kulturních procesů. Je vhodné připomínat, že procesy, v nichž se umění objevuje, mají více společného, než odlišného s procesy na poli vědy, náboženství apod. Samozřejmě je tento „tvrďší“ přístup charakteristikou některých přístupů, badatelů a škol, zatímco jiní autoři (mikrosociologické větve zejména) mluví přímo o umění.

Důležitou možností, jež pojetí umění jako součásti kultury skýtá, je porovnání umění s jinými projevy kultury, zejména tedy s náboženstvím a s vědou. Rozlišení mezi vědou a uměním jako dvěma mody kultury lze specifikovat jako difference mezi kulturou *expresivní* a kulturou *kognitivní* (Tanner 2003). V estetice existuje silná tradice nahlízející na umění jako na *formu smyslového poznání*, podobně jako lze zkoumat problematiku umění v *sociologii věděni*. Specializovanému zájmu umělecké produkce ovšem odpovídá zkoumání v pojmech *výrazu a cítění*.

Kultura je ovšem také centrálním pojmem antropologického bádání (v sociologii je asi podobně ústředním pojmem „sociální struktura“) a tak představuje i jakousi mezioborovou spojkou. Sociologie kultury je takto, výrazněji než jiné odvětvové sociologie, napojena na etnografické a etnologické myšlení. Paradigmatické proměny antropologie se promítají do sociologického pojmání kultury.

Úzké pojetí kultury, pojetí tzv. „vysoké kultury“, resp. kultury „s velkým K“ (Eagleton 2001), traktuje umění jako „autonomní oblast“, sféru zaměřenou na „produkci a cirkulaci artefaktů, nositelů hodnot a významů“, podléhající vlastním zákonům a svébytné dynamice. V antropologickém pojetí je kultura pojímána jako

„celek sestávající se ze symbolických významů či struktur myšlení, které (současně i sukcesivně) strukturují ideje, víry, způsoby myšlení, hodnoty, a symbolické systémy, včetně jazyka, estetiky a umění“  
(Zolberg 1990: 17)

Umění pak reflektuje kulturu (v tomto širším smyslu) jako vnější, pozorovanou sféru.

## Autonomie umění v rámci kultury

Umění je v běžném myšlení sice součástí kultury, ale od jiných součástí odlišenou, separovanou, a tedy autonomní. Pojem „autonomie umění“ se vynořuje ve dvou souvislostech: za prvé v *estetické teorii* (představou *nezaujatého zalíbení* buduje Kant distanci od „praktického účelu“ a „teoretického pojmu“ v kontrastu k souzvuku *krásy, pravdy a účelu*, v antice zdůrazňovanému); za druhé jako *koncept sociálních dějin umění*; změna postavení produkce umění, jež se vymanilo z poddanosti účelu kultickému či reprezentačnímu, tedy ze závislosti na institucích náboženských a politických, potažmo tedy z normativů, regulativů předepisujících formu a obsah dobrého díla. Oba momenty představují jakousi „deklaraci nezávislosti“ nyní vpravdě „svobodných umění“ (*art liberales*), jež se stalo samostatnou institucí, světem se svými pravidly; oba momenty se staly též terčem ostré kritiky (sociologizující, neboť zpochybňují sociální podmíněnost umění). Bourdieuho kritika kantovské estetiky, soudíme, má nicméně podobu spíše *hyperbolickou* (Kantův koncept měl postihnout specifickou estetickou situaci, nikoliv potvrdit nezištnost producentů a svobodu vkusových preferencí recipienta).

Autonomie umění (ať již v rámci společnosti, nebo v rámci kultury) se manifestuje na její estetické povaze, umění se tak jeví být vyvázano ze všech funkčních vztahů. Tím je dána ostrost sporů: z konceptu autonomie se odvíjí deklarování svobody, autentičnosti či spontaneity uměleckého projevu, zatímco ze sociologické představy zase sociální provázanost symbolických forem s životní praxí společnosti. Fundamentální východiska estetiků stojí v rozporu se společensko-vědním axiomem „sociálního určení“ aktéra. Část autonomie jde na vrub vytržení z kontextu; představa autonomního umění se zrodila také z *dekontextualizace* děl, z účinku, jaký mají „vložená do muzea“.

Ke kompromisu, spojujícímu oba pohledy, směřuje estetické řešení pracující s pojmem *hry*, koncepty spojené se jmény F. Schillera a H. G. Gadamera, Huizingy, Marcuse a Bourdieua. Hra se zdá být názornou metaforou, modelem propojení neslučitelného, totiž sféry nutnosti a sféry svobody; zdá se, že vnímavost pro hru, jako „model dvojdomosti“, zvyšuje právě zkušenost s estetickým<sup>43</sup>. Nejznámější je asi výrok Adornův, jež označuje tento spor za doklad bytostné *ambiguity umění*, jež je podle něj: „autonomní jev i *fait social*“ (Adorno 1997: 293). Podobné řešení jsme viděli u Harringtona (2004 v kap.1.6.), který mluví o

---

<sup>43</sup> Ostatně explicitně to známe od Welsche, který označil moderní umění za dílnu plurality (Welsch 1993), podobně Lyotard (1993).



*antinomii*, o neřešitelném rozporu sféry sociálního a estetického, o rozporu, který lze pochopit jen jako míjení se dvou odlišných řádů (ibid).

### Autonomie umění v rámci sociální struktury

Diskuse, kterou koncem 70. let podnítl svojí prací *Teorie avantgardy* Peter Bürger (1974), přitáhla pozornost k procesu autonomizace, který charakterizuje vývoj novověkého umění, procesu, v němž se postupně umění vyvázalo ze sociálních určení.

Polaritou v pozadí diskusí je napětí mezi *sociální determinovaností* aktéra na jedné straně a *svobodou* (autonomií) zúčastněných činitelů na straně druhé. Situace se jistě změnila; producenti umění se vyvázali z *konkrétních* vztahů poddanosti zadavatelům a institucím, jež určovaly formy produkce. Ale autonomie, v procesu dosažená, je relativní.<sup>44</sup> Svoboda aktéra, říká Bourdieu (1993, 1996) je svobodou hráče ovládajícího pravidla hry, která ho ovládá. Autonomie tak není tématem výhradně „sociální historie umění“; promítá se i do vyznění *celkového pojetí umění*. Proces autonomizace je právě *jen* historickou událostí; posunem od heteronomie k autonomii; v té se ale nerealizuje žádná „objektivní nutnost“, současný stav není „přirozenou“, normální situací umění, ale historicky kontingentním stavem.

Historicky dosažená autonomie umění ukazuje, že umění se samo konstruuje, že není nikde *ustanovený řád* toho, co je umění, nýbrž tento řád je aktéry (všemi aktéry, tedy nejen umělci) stále konstruován (a opět demontován), a že již to samo se stává programem, určením umění. V tomto (a pouze v tomto) smyslu platí Kossuthovo „umění je to, co dělají umělci“.

Z toho také nepřímou vyplývá, že je legitimní kriticky zkoumat formy stávajícího umění –a třeba je i odmítat. Domněnka, že *kritikové* mají pouze umění vykládat (jak se dnes předpokládá), neboť vše, co umělci produkují, je žádoucí, správná podoba umění, je vlastně konzervativní a iracionální. Kritické komentování umění je součástí stálé (re) konstrukce a (re) produkce umění. Samozřejmě se taková kritika nemůže vracet k *abstraktnímu normativismu*, musí vycházet z reálné podoby produkovaného umění. V rámci tohoto „reálně produkovaného“ ale vždy existují alternativy (jinou věcí pak je neúčinnost takového, legitimní, kritiky).

### Modernizační roztržka

Napětí mezi kulturou (v nejširším smyslu) a uměním se vynořilo v procesu modernizace. Modernizující se umění zdůrazňovalo jiné aspekty *subjektivity*, než ostatní sféry

---

<sup>44</sup> K funkcionalitě viz Mukařovského (1971) argumentace ohledně *funkcí umění*.

kulturní a materiální produkce a tak se postupně odcizovalo moderní společnosti. Tu, zejména v 19. století pronikl, ovládl duch instrumentální racionality, nacházející svůj výraz v efektivní materiální produkci, v technologickém rozvoji, v celkové víře v možnosti racionální vědecké orientace. Oproti tomu produkce umění rozvíjela ty důrazy, jež nejvýrazněji artikulovalo hnutí *romantismu*. K nejobecnějším intencím romantického programu patří přijetí *ambivalence*. Umění proto zahrnovalo i nejednoznačné, iracionální, nahodilé, zkrátka vše, čemu se brání moderní kultura. Přitom bylo schopno i intelektuálních konstruktivistických výbojů. Soustřeďovalo však pozornost na smysl věcí, jaký mají *samy o sobě*, bránilo se dominující instrumentální a produktivní orientaci společnosti. Umění (jako produkce kultury) se tak povýšilo na protest proti kultuře produkce (Du Gay 1998). Přitom ale umění zůstává součástí kultury a kultura součástí umění.

#### Politika kultury: emancipační nebo exkluzivní?

Obecnou otázkou v souvislosti s rozporností umění a kultury je, zda lze mluvit o nějakém „směřování“ umění, zda lze postihovat nějakou jeho intenci a tu hodnotit ve vztahu k širší kultuře. Zdá se, že pokud je kultuře připisována zásluha *homogenizace* společnosti, umění se definuje spíše *vyděláváním*, často stejně příkrým, jako svévolným. Je *exkluzivní* v každém slova smyslu. Je nositelem ideologie svobody a individualismu. Je-li kultura v historicky primárním významu (jako pěstění ducha) rozvíjením *univerzálního potenciálu lidství*, pak moderní umění vyhlašuje *idiosynkrazii jedinečného* (barbarství svérázu). Evokuje-li pojem kultury demokracii (či solidaritu), pak umění rezonuje s aristokracií (výlučností). Tento rozpor postřehl Tocqueville, stejně jako později Ortega y Gasset, Arnold Gehlen, anebo Daniel Bell. „Aristokratická výlučnost umění“ však patrně krystalizovala jako protějšek demokratických idejí .

Malíř Jean Dubuffet vyjádřil svůj kritický vztah ke kultuře v polemickém spisku *Dusivá kultura* (1997). Rozlišuje v něm kulturu *vertikální* a *horizontální*. Hierarchická struktura té první je vystavěna na hodnocení a uctivém vztahu k dílům kultury. Proto je charakterizována jako *opresivní*, utlačující. Dubuffet prosazuje „kulturu“ horizontální, kterou charakterizuje jako (demokraticky) nespoutané bujení, jež se neohlíží na deklarované standardy uměleckosti (a je tedy fakticky ne-kulturou, barbarismem). Tento postoj jej vedl k aktivnímu zájmu o tvorbu ne-umělců (dětí, podivínů, duševně nemocných). Jeho rozhodné

---

preferování tvořivosti, které se promítlo do vlastní tvorby (art brut), se ovšem nemohlo nijak vzepřít pozdějšímu začlenění do systému „vertikální kultury“.

V systémovém přístupu Niklase Luhmanna (2000), se setkáváme s návrhem rozlišovat *pozorování umění jako kultury* a oproti němu *pozorování umění jako umění*. „Pojímány jako kultura, jeví se být umění a náboženství univerzáliemi lidské společnosti“ píše Luhmann (2000: 211), „ale jen na základě, který je specificky evropským a specificky historickým úhlem pohledu...“ Tento úhel pohledu ignoruje historicky situované producenty, stejně jako jejich recipující současníky. Do perspektivy „umění jako kultury“ vnáší (retrospektivně) pozorování „umění jako umění“. Ten je přitom specifickým historickým fenoménem, teoretickým přístupem vzešlým z osvícenských konceptů. „Univerzální nárok, jenž moderna dříve vznášela, se z dnešního odstupuje jeví jako eurocentrický pohled, který se nikdy neorientoval na globální rozšíření“ (Belting 2000:21).

Jestliže mluví Belting o „umění reflektujícím umění“ (oproti předchozímu reflektování světa), Luhmann o umění „pozorovaném jako umění“, nebo Bourdieu (1996) o „sebe re-definujícím umění“, pak v tom lze vidět narážky na završení autonomizace v tautologii: funkcí umění se stalo fungovat jako umění.

Autonomie umění jako historicky specifická podoba umění nás přivádí k otázce univerzality umění. Sociologové se staví k představě „přímé univerzality“ odmítavě. Univerzállost se možná týká dispozic k estetickému projevu: „form-creating instinct“ (Clark in: Albrecht 1970: 635), nikoliv ale nahlížení na konkrétní význam estetické produkce. Pojem umění je spíše specifickým, historicky definovaným výrazem, který nelze pojímat univerzálně.

## 2. 3. Problémy s definičním uchopením umění

### Estetické hledání podstaty umění

Problémy uměnovědných disciplín se *současným uměním* se vyjevují při definičním úsilí. V estetice představuje zkoumání *umění* jen dílčí zaměření, druhý, tradiční výměr oboru, *krása*, byl ovšem Battauxovým počinem s uměním *propojen (beaux arts)*. Co se kdysi mohlo jevit dobrým řešením, změnilo se během dvou století v problém. „Nomologicky“ zaměřené humanitní bádání asi snáz troskotá na „útesech definic“ (v úsilí přiblížit se exaktnosti *natural science*), což neznamená, že „idiograficky“ orientované zkoumání (kunsthistorie) nemá potíže s konceptuálním uchopením (inherentním zkoumání artefaktů). Logika definičních nesnází velí ptát se, zda problém tkví spíše v popisovaném fenoménu, nebo v jeho teoretickém uchopení; „logika“ teoretické reflexe zajisté velí neobviňovat realitu. Zejména pokud jde o sociální skutečnosti, zdá se, že její složitost a nejednoznačnost starší teorii jen unikala. Stejně tak je pravděpodobné, že zdroj potíží spočívá v realitě i v teorii. Je možné, že „estetika byla od počátků velice kontroverzní disciplínou a svého charakteru nepozbyla“ (Dzemidok 2002: 7); přesto může platit co říká například Lipski, totiž, že to byla „globální umělecké revoluce“, co otřásl platností většiny dosavadních představ (Lipski 2001).

Pokusíme se v této kapitole zrekapitulovat většinu oněch „definičních nesnází“, jež se vynořily především v *tradiční* estetice. Nepřehlédneme přitom nijak dynamický vývoj, který v posledním půlstoletí zcela proměnil její podobu, neignorujeme přerod (tradiční) estetické teorie v různorodé přístupy „filozofie umění“. Máme ale za to, že by sociologie umění měla, dříve než najde své afinity se současnými teoriemi umění, reflektovat problémy z nichž se tyto zrodily. Jen tak může posoudit řešení, jež předkládají. Názorným příkladem je zejména *institucionální teorie*; „sociologický charakter“ (jehož atraktivitu ilustruje Lipski) by neměl zastřít konceptuální nedostatky předkládaného řešení.

Laické chápání se soustřeďuje na *dílo* a jeho *autora*. Lze-li snad sociologicky pracovat i s vymezeními zdravého rozumu, pak rozhodně s vědomím jeho skrytých (nereflektovaných) předpokladů. Zolberg (1990: 82) uvádí následující dvě domněnky, které stojí v jádru mnohých vymezení, a s nimiž se musí sociologické bádání rozejít hned na začátku:

- 1) představu, že je umělecké dílo unikátním objektem
- 2) že je vymyšleno a vytvořeno jediným člověkem,

Podobně Lipsky (2001) shrnuje představy „zdravého rozumu“:

- 1) umělci tvoří umění, což jsou

2) fixní objekty, které z podstaty svého bytí, jsou uměleckými díly

Takové koncepce „zdravého rozumu“ nejsou jen sociologicky nepřijatelné, nýbrž, říká Zolberg, kontroverzní i pro některé estetiky. Umění je sociální produkt a ať již produkován jakkoliv, není „projevem božské inspirace vdechnuté tvořivému géniu“ (jemuž nezbyvá, než se spontánně autorsky projevovat). Věda si nemůže pomáhat představou transcendence. Mystické a romantické představy o umění vytvářejí protikladné pozadí sociologie umění. Jsou rozšířené a pokládány za přirozené. Pokud i někteří humanističtí odborníci rozvíjejí tyto nerefluktující představy o umění, pak sociologové, vědomí si sociálně konstruované podoby umění, musí jasně rozlišovat vlastní konceptualizace od těch, které spoluvytváří materiál jejich zkoumání (Zolberg 1990:9). K úkolům sociologie umění patří kritická reflexe *sociologizování*, myšlení, které není doma jen v institucionalizovaném světě, ani výhradně ve společenských vědách. Sociologie není licencovaným, výhradním, zdrojem sociologizování.

#### Definiční úsilí na půdě estetiky

Mnohokrát podnikané pokusy o definici umění poukazovaly na charakteristické rysy. Definice klasické estetiky podle Tatarkiewiczze (in: Lipsky 2001:26) zdůrazňují:

1) vytváření *krásného*, či 2) *napodobování* reality (mimeze), či obojí v koncepci „krásných umění“; v 19. stol se pozornost obrátila k 3) *expresi* jakožto subjektivnímu momentu v umění (Croce a jeho následovníci), aby pak v odklonu od romantického proudu na počátku 20. stol. akcentovala objektivní moment s konceptem 4) *poskytování forem věcem* (Bell, Fray, Witkiewicz). Do výčtu pokusů o definiční znaky umění lze doplnit ještě třeba 5) *vyvolávání estetických prožitků*, anebo (6) *vyvolávání otřesu*.

Těm pokusům je společné, že stojí na mnohoznačných kriteriích jako je krása, mimeze, exprese anebo estetický prožitek. To jsou tak nejasné a obsahově široké koncepty, že definice umění, které jsou s jejich pomocí definovány, naplňují blud *ignotum per ignotum*. Tatarkiewicz upozorňuje, že podle toho, jakou perspektivu definice si vytvoříme může být tato příliš úzká (pěkné je to, co je harmonické), stejně jako příliš široká (pěkné je exaltace, vytržení z každodenního).

Takovému bludu lze sice unikat precizováním např. budeme-li napodobování reality akceptovat jen na úrovni fotografické podobizny, ale ta definice má arbitrární charakter a vyloučí některé případy, které už jejím kritériím neodpovídají. Časem se objevily pokusy o definice obecné a adekvátní vůči celku. V polské literatuře je systematicky promýšlejí Ingarden, Tatarkiewicz a Morawski.

Podle Ingardena je dílo umění intencionální entita, (to je základním předpokladem), v níž se realizují estetické kvality. Lipsky má ale za to, že Ingarden ponechává příliš široký prostor kvalitám, které dále nespecifikuje.

Naopak Tatarkiewiczova definice přináší nesnáze svým výčtem toho, co má být kvalifikací uměleckého díla a co na jedné straně skrytě selektuje „kandidáty uměleckosti“, na straně druhé pasuje také na neumělecké předměty:

„vědomý výtvar člověka je dílem umění, vždy a jedině tehdy, jestliže tvoří realitu, anebo vytváří formy, nebo poskytuje prožitky a současně je schopen nadchnout, nebo vzrušovat nebo šokovat“.

(Tatarkiewicz in: Lipski 2001: 29)

Definiční problémy přináší novověké umění, jak Lipsky na tomto příkladu ukazuje; některé avantgardní směry (např. tašismus, aleatorismus), pracují s náhodou, a tedy snižují vhodnost tvrzení, že umění je činností vědomou.

Zdá se, že úspěšnějšími definičními pokusy jsou ty, které stanovují podmínky uměleckého díla z několika kritérií odlišného druhu. Takovým příkladem je Morawski, který svoji definici vystavěl na propojení čtyř tzv. estetických konstant:

- 1) Umělecké dílo je vysoce kvalifikovanou činností vytvořený předmět, jehož „materialita“ je předpokladem jeho trvání,
- 2) struktura tohoto předmětu mu umožňuje odlišit se od „pozadí“ jako formálně expresivní celek,
- 3) tento předmět se liší jako celek od jiných celků, přičemž tato odlišnost má individuální charakter v řadě aspektů,
- 4) vnímání takového předmětu má charakter kontempace, vydělující vnímatele z jeho reality.

Ani tato definice, říká Lipsky, se ovšem nevyhnula neadekvátnosti ve vztahu k avantgardnímu umění. V něm jsou produkována i ne-materiální díla, jež nejsou oddělena od reality, anebo díla jež nezakoušíme kontemplací. Lipsky se přiklání k tomu, že nějaké definice „nutných a postačující podmínek“ či „specifických a podstatných rysů všem dílům společných“ již nejsou možné. Proto souhlasí s Weitzovým odmítáním definičních pokusů v estetice, respektive s Dickieho řešením v tzv. institucionální teorii.

Poslední výše zmiňovaná definice se charakterem podobá sociologickému pokusu definovat umění, jež pochází z pera Victorie D. Alexander (2003: 3), a který vymezujícímu

umění pomocí pěti kritérií, resp. pěti „elementů, které charakterizují většinu projevů umění“, neboť i Alexander předpokládá, že „nemůžeme umění formálně, abstraktně definovat“:

- 1) existuje něco jako umělecký *produkt*, je smyslově vnímatelný, ale nemusí být fyzickým objektem
- 2) tento musí být veřejně *sdělováný* (všechno umění je komunikace, jakkoli ne každá komunikace je uměním)
- 3) je zakoušen (konzumován) pro *potěšení*, jež může mít různou podobu (mentální stimulace, stejně jako únik, rozptýlení, sociabilita a zábava aj.)
- 4) umění je formou *vyjádření*, vztahující se ke skutečnému světu; ten ale reprezentuje ve fikci nebo interpretaci,
- 5) umění je definováno svým *kontextem*, fyzickým a sociálním; v muzeu či divadle představované produkty by působily v jiném prostředí podivně; mezi různými sociálními skupinami nemusí být shoda v tom, co je umění

Beckerem poučená Alexander klade větší důraz na kontext, což charakterizuje většinu sociologických přístupů k vymezení umění. Becker (1982:36) sám pokládá za užitečnější pro sociology „pozorovat jak umělecké světy činí svá rozhodnutí, než pokoušet se je dělat sami“. Podobně se distancuje od definičního úsilí Bourdieu (1996), který zdůrazňuje, že definování umění je součástí bojů sváděných o pozice v poli umění.

Estetické hledání jasné, krátké univerzálně platné definice toho, co je umění však nevyhnutelně narazilo na expanzivní vývoj umění, jehož produkty nebylo již možné shrnout do jedné třídy objektů. M. Weitz a jiní autoři proto došli k závěru, že umění je nedefinovatelný pojem; inspirací jim byla kategorie *rodinných příbuzností* ve filozofii pozdního Wittgensteina. Společné rysy umění nelze vymežit, protože umělci mohou tvořit objekty, nepředvídatelného, v zásadě libovolného charakteru. Neexistují charakteristické rysy pro všechna díla umění, neexistují obecná, adekvátní pravidla pro fungování umění. Charakterizovat lze jen konotace předmětu, který má praktický (jasně uchopitelný) význam v každodennosti, ale ne něco tak neuchopitelného jako je umění. Z tohoto „agnosticismu“ vzešla pak iniciativa G. Dickieho. K ní se Lipsky, z něhož jsme zde vycházeli, hlásí.

Lipsky vysvětluje nemožnost definice jistou specifičností umění; jeho rozvoj má kumulativní ráz, oproti vědě, nejde o selektivní hromadění „verifikovaného“ vědění (aktuální verifikací se soubor homogenizuje), nýbrž o „nenasytné“ hromadění objektů z nejrůznějších dob, oblastí, prostředí, objektů nejrozmanitějších druhů. Heterogenita pak znemožňuje úspěšné definování.

Část estetiky se po Weitzově (1956) odmítnutí definic zaměřila na zkoumání pojmů, s nimiž estetika pracuje. Tato „analytická estetika“ je postavená na víře, že logickým precizováním jazyka pojednávajícího o umění se odstraní také problémy s uchopením umění spojené.

### Extenze/intenze pojmu umění

Otázka „co je umění“ nemusí být zacílena na odhalení nějaké podstaty umění, ale může být, jak je zřejmé, vedena zájmem o precizování pojmu. Označení „umění“ sociologie pokládá za klasifikaci, za výsledek jakési arbitráže, která objekty a činnosti zařazuje (lhostejno jak, kdy a kde) do hodnotově saturované třídy „umění“. Protože jde v tomto přiřazování o sociálně-historický akt, je třeba jej vnímat v proměnlivých sociálních kontextech jako variabilní. Proměňují se přitom jak rozsah, tak obsah tohoto (i jinak vágního) pojmu. Obecně, variuje neostrost tohoto pojmu v dimenzích extenze/intenze a to patrně v souvislosti s akcentací deskriptivní nebo hodnotící složky pojmu.

V prvním případě se kategorie umění jeví být vymezena *souborem objektů a dějů*. Tvoří tak (kanonizovaný) korpus největších děl světového umění, do něhož se jenom přidávají nejaktuálnější díla, jež právě „zamířila do minulosti“. Vedle tohoto *kumulativního* pojetí stojí jiné, které svůj akcent klade na *hodnocení objektu* (umění/neumění, vysoké/nízké), resp. na jeho aktuální schopnosti plnit funkci (teď právě prisuzovanou) umění, jde tedy o jakési *funkcionální* pojetí (podobné oblasti přírodních věd, kde cirkulují jen koncepty prokazující aktuálně největší explikační sílu).

Podvojnost důrazu, tedy bipolarita pojmu „umění“, odráží jistě podvojnost pojmu „kultura“, který lze také použít spíše *substantivně* (a to pak dokonce plurálně), anebo spíše, *adjektivně* (genitivně), tedy jednou s intencí hodnotit, podruhé zaznamenávat.

Sociologie umění vnímá jako problematické především „substantivní“ vymezování umění a to pro arbitrárnost kanonické inkluze, eurocentrismus uspořádání kánonu, ale i pro nejasnou povahu uměleckého díla a vůbec rizika reifikace. Bližší je jí samozřejmě „adjektivní“ pojetí, v němž lze-li atribut „uměleckého“ (díla) sociologicky identifikovat jako „status“.

Nejvlastnější pojetí ale představuje třetí modus užití, který se vymyká běžnému jazykovému uzů (což může být kvalifikací pro odborné užívání), pojetí *procesuální*, v němž je pojem umění jakýmsi *indexem procesů*, procesů, v nichž je aktem hodnocení a označování produkován (a reprodukován) jakýsi soubor, kánon, artefaktů, uznávaných a hodnocených jako díla umění. Zdůraznění procesuality redukuje fixnost, danost (souboru) umění, stejně jako oslabuje (imanentně vlastní) kvality/hodnoty uměleckého díla. Žádné dílo není singulární



entitou, jednou provždy danou, nýbrž je vždy jen „částicí“ ve stále probíhajících sociálně podmíněných procesech. Akty klasifikace, s dílem (či souborem děl) spojené, nelze pojímat odděleně od posuzovatelů a procesů jimiž se prosazuje. Metaforicky řečeno, chce toto pojetí kromě zjevné „kvantové“ (materiální) povahy díla, připomínat i jeho „vlnovou“ (procesuální) dimenzi.

## 2. 4. Problém s kánonem umění

### Kánon – detašovaná axiologie?

Problémy s kánonem se týkají zejména dějin umění. Explicitně i implicitně se dějepis umění brání tomu, být založen na hodnocení děl umění; to pociťuje jako subjektivní, nespolehlivou (a hlavně nevědeckou) komponentu relací k umění.<sup>45</sup> Nicméně, axiologická složka, z oboru zdánlivě vyhoštěná, je latentně deponovaná do konceptu kánonu (a do řady praktik). Výhradní zaměření na kanonizovaná díla indikuje hodnotovou orientaci dějepisu umění. Kánon je (minimálně) dvojnásobný pojem; značí jak *soubor pravidel* (kodifikujících estetickou normu a ztělesněných hodnotnými díly), tak i *soubor uznávaných děl* (původně textů); v obojím smyslu lze „obor“ dějin umění vymežit souborem *kanonických děl*. Deklarované kritérium vřazení do kánonu, *umělecko-historická hodnota* je odvozována z míry naplnění příslušných (dobově přiměřených) estetických norem. Toto kritérium se v průběhu novověku změnilo; směřovalo (jak se dnes většinou soudí), od minimální tolerance k porušení pravidel (třeba v antice) k požadavku jejich maximálního zpochybnění (v současnosti), kdy je „heretické“ porušení aktuální normy dodatečně (další generaci) *valorizováno*: přestupek se stává *legitimním*, či dokonce *novou normou*. Konvencím je tak nadřazena *tvůrčivost* (inovativnost), projevující se odvahou k *transgresi*. Tato praxe zavádí jako nové „obecné pravidlo“ (pravidlo pravidel) *vzepření se tradici* (resp. čemukoli, co má, jak se zdá, tendenci proměnit se v tradici).<sup>46</sup> Odsunutí hodnotícího „soudu“ (eschatologicky?) do kompetence příštích generací se v progresivistickém diskursu modernity stalo akceptovanou konvencí, jakousi aplikovanou „ekonomií času“ (korespondující s představou prověřování kvality „soudem času“).<sup>47</sup>

Kánon není „výtvořem“ moderních dějin umění, tendence kanonizovat „velká díla“ předcházela zrodu institucionalizovaných dějin umění. Kroupa (in Bartlová 2004) namítá, že odstranění kánonu z dějin umění (po němž volají „kritické teorie“) by proto dnes bylo projevem *ahistorického* vidění (ze strany těchto teorií tradičnímu dějepisu umění vyčítaného). V logice argumentace by měl být kánon kriticky akceptován jako historický fakt (formovaný svojí historickou perspektivou), vyjadřující dobové identifikace s určitými díly, identifikace, jež je prospěšné registrovat. Přesto zůstává zásadní otázkou, zda má současná historiografie

<sup>45</sup> srv. Kesner in Bartlová 2004

<sup>46</sup> Důležité je, jak zdůrazňuje Bourdieu (1996), že současné umění není spontánním projevem, vymykajícím se pravidlům; je striktním uplatňováním (inverzního) pravidla -přijít s něčím, co může zákládat nová pravidla.

(resp. na současné umění zaměřená) nějaký kánon vytvářet (a reprodukovat). Či spíše, lze se něčemu takovému vůbec vyhnout, lze-li se kanonizace v dějepise umění „výstříhat“? Sociologicky vzato, *kánon generuje praxe dějepisu umění*. Kdyby se dějepis umění vzdal své primární zaměřenosti (na soubor hodnotných děl, zkoumání jejich kvalit, určování autorů apod.), proměnil by se v obdobu kulturních studií.

Dnes se dějiny umění vyhýbají pojmu *kánon*, přecházejí jej jako *relikt* raného období, kdy jádrem umění byla *krása* (a zdálo se možné sestavit soubor objektů, ji ztělesňujících). Distance od kánonu (Pointon 1997) vede zřejmě k pokusům nahradit jej jinými formami autoritativního zaštitění. Kritikové připomínají, že kánon je inkorporován do němé muzeální praxe (Preziosi), dominuje distribučním a publikačním praktikám. V aktuálním provozu uměleckých světů kánon zastihuje boj o „top ten“, sestavy nejlepších tvůrců a ukazatele nejčerstvějších trendů. Tato „inverzní“ představa, jež namísto minulosti posvěcuje budoucnost, klade na místo kánonu (stejně problematickou) *aktuálnost*. Je signifikantním dokladem napojení na produktivismus západních společností, jak se nejen autoři, ale kurátoři, kunsthistorici a galeristé nechávají vtáhnout do honby za nejaktuálnějším projevem, jako nejhodnotnějším.

V sociologické perspektivě se může kánon jevit jako *fetiš*, stejně jako kanonická díla, jímž propůjčuje vysokou hodnotu, nadčasové trvání a univerzální platnost. Koncept fetiše však není výhradně negativní –jak ukazuje Adorno (in: Perniola 2000) a *analýza fetišového charakteru* není destrukcí objektu umění, nýbrž odhalováním mechanismů, jež mu poskytují jeho moc; poukazuje na magické (religiozní) v pozadí objektu.

### Tvorba kánonu: exkluze/inkluze

Soubor velkých děl minulosti se jevil být (v pozitivistickém období) jakousi *ostenzní definicí umění*, koneckonců analogické Kossuthově provokativní tezi. Zdálo se, že se lze shodnout na uměleckém odkazu minulosti, či dob aspoň trochu vzdálených. Předmětem takového všeobecného konsensu je ovšem sociálně a historicky utvářený, proměnlivý korpus. Jeho arbitrárnost nemusí představovat problém pro ty, kdo s ním běžně pracují. Reflektovaná

---

<sup>47</sup> Trochu by to mohlo připomínat Husovo odvolání se proti rozhodnutí koncilu k Ježíši Kristu, resp. podobnou praxi řádových sester jansenistického kláštera Port Royal. Odvolání se na budoucí generace je „heretickou“ praktikou, respektující autoritu, ale odpírající přiznat status nejvyšší autority jakékoli světské, dočasné instanci.

a tématizovaná *kontingence* kánonu v sociálně-vědním výzkumu umožňuje i sociologům brát kánon jako *sociální fakt* a tak s ním pracovat v empirickém výzkumu.

Ve středu sociologické pozornosti stojí ovšem procesy, jimiž se kánon formuje. Zcela vyjíměčně lze dnes narazit na představy o vědecky nezaujatém, nezkresleném kandidování objektivně nejlepších děl. Kanonizace se pokládá za *výsledek politické soutěže* (posun od autorit k ideologii trhu?); v tomto směru precizně zapadá Bourdieuova teorie uměleckého pole. Ideologizací je ale traktování této „politické soutěže“ jako spolehlivého a nestranného prostředku selekce nejlepších. Ohmann (1983, in: Alexander 2003) ukazuje jak velkou roli pro získání kanonického statutu má u literárních děl jejich recenzování – kritika v elitních publikacích, která vede nakonec i k zařazení knih do univerzitních sylabů. K získání pozornosti kritiků se musejí ale knihy dobře prodávat, což platí samozřejmě také obráceně; prodej vzrůstá v důsledku pozornosti kritiků. Jak uvádí Ohmann, klíčovou institucí v USA je v tomto ohledu *The New York Times Book Review*, jehož recenze generují atraktivitu titulů. V tomto periodiku jsou i nakladatelské reklamy; s jejich počtem rostou šance na kritické recenze (knih daného nakladatele), resp. na rozsah případné recenze. Ohmann shrnuje: na kanonicitě má zájem *profesionální manažerská třída*; díla jímž věnují svoji pozornost, posilují jejich vlastní třídní pozici.

### Revize kánonu

Kánon se zproblematizoval samotným správcům jeho hranic. Dekolonizace „třetího světa“ přinesla vlnu kulturního sebeuvědomění dosud marginálním etnickým a národnostním skupinám. Ty označily univerzální dějiny kultury za *etnocentrické*, (resp. eurocentrické) a žádaly korekci jejich obsahu. Ukázalo se jasně, že pojetí umění, založené v 19. století (a panující, jak Belting dokládá, ještě v půli 20. stol.), upíralo esteticky působivým předmětům z mimoevropského okruhu (třeba africkým maskám) charakter uměleckých děl a vykazovalo je do národopisných, či antropologických sbírek.

Obviňovat někdejší „úzké pojetí umění“ z hříchu *exkluze* je dnes snadné. Stejně tak snadné se zdá korigovat kánon dodatečnou *inkluzí* (např. afrických masek) do pantheonu „světového umění“. Jenomže soběstřednost evropského přístupu se současně prohřešovala i tímto protikladným přístupem, tedy inkluzí. Do kánonu byly včleňovány objekty, jež ve své době a prostředí *nebyly* intencionálně produkovány jako umění. Nejčastěji šlo o *utilitární předměty* ze všední praxe, anebo o rekvizity *praxe kultické*, náboženské. Příkladem je zejména „lidové umění“, a potom „středověké církevní umění“, objekty z periferií (geograficky, časově, či významově), v nichž západoevropané rozeznali (novodobě do centra

pozornosti postavenou) *estetickou funkci*.<sup>48</sup> Neměly by být nyní tyto objekty naopak vyloučeny z umění?

Dějepis umění se tak ocitá před dilematem *affirmace/revize* kánonu. Ale ani revize kánonu není jednoduchým řešením. Africké řezby, rituální masky byly vytrženy z původního kontextu, byly „eurocentricky“ transferovány do západního kánonu „světového“ umění a přeznačeny. Byť se i napojily na „autochtonní“ vývoj (Picasso je „přečetl“, interpretoval jako umění a toto „autorské čtení“ stvrdil ve svých *Avignonských slečnách*), striktně vzato: *ústřední estetickou funkci* (definiční rys v západním konceptu umění) *intencionálně* nemají; tu do nich projektuje až evropský pohled (za cenu ignorování kultického významu). Nicméně, tyto objekty, zdá se, v euro-americkém kontextu bez problémů *fungují jako umění*, přestože byly „koloniálně odcizeny“ původnímu smyslu. Evropské dějiny umění jsou *artefakt*, nejsou přesným (neutrálním) *zobrazením* skutečnosti; nicméně jsou fungující reprezentací, vypovídající o představách doby a prostoru v nichž vznikaly.

Evropské *přeznačení neuměleckého* nejde vrátit; západní „imperiální“ koncept umění, historicky uskutečněný, sociologická dekonstrukce nerozpustí. *Postkoloniální a feministické* přístupy, pokud usilují „přepsat“ dějiny umění, přidávají jen další vrstvy na „palimpsestu“. Kunsthistorie, jak se zdá, musela nevyhnutelně dojít k Beltingovu (1998) poznání, že „historie obrazů je jen obrazem historie obrazů“. Stalo se učebnicovou pravdou, že neexistují jedny závazné „Dějiny umění“, ale mnoho různých dějin umění.<sup>49</sup>

Problém s kánonem nespočívá v nutnosti „stále uvádět věci na pravou míru“, vracet sporné projevy umění do „původních“ označení, do originálních taxonomií. Dokonce není ani v tom, že by dosavadní pojetí dějin umění bylo zkreslené v neprospěch nějakých okruhů, skupin či jedinců (jakkoli je to víc jak pravděpodobné).<sup>50</sup> Problém s kánonem spočívá v tom, že nelze „objektivně“ napsat žádné *původní* (jediné správné a pro vždy platné) dějiny umění (což zajisté není to samé jako říkat, že nebyly žádné „objektivní události“). Úkol je tedy

---

<sup>48</sup> Hauser (1975) připomíná, že konzumenti lidového ani konzumenti zlidovělého umění nejsou schopni, nebo ochotni dívat se na toto jako na opravdové umění a posuzovat je formálními měřítky. Lipski (2001) cituje folkloristu R.Forrera, který vylučuje, že by kdy existovalo vědomé intencionálního tvoření lidového umění.

<sup>49</sup> Příklad skýtá elementární úvod do studia dějin umění od Marcii Pointon (1997). Angličtina rozlišuje *disciplínu* „dějiny umění“ (*Art History*) od „dějin umění“ -jako jejího *předmětu* (*History of Art*), čemuž by v češtině odpovídalo rozlišování dějin umění od dějepisu umění. Na kontrastním pozadí Gombrichova „Příběhu umění“ (*The Story of Art*) z roku 1950, autorka zdůrazňuje, že o čem mluvíme, nejsou (univerzální) dějiny umění (*History of Art*), nýbrž (nesjednotitelná) pluralita dějin umění (*histories of art*).

Gombricha ovšem (ve zde zmíněném kontextu) ospravedlňuje jeho pozdní výrok (Kroupa, in: Bartlová, 2004: 144) podle něhož dnes: „kdyby vyučoval dějiny umění, neučil by vůbec podle svého ‘příběhu umění’“.

<sup>50</sup> K etnocentrismu a paternalismu viditelného v současných dějinách umění by jistě bylo třeba přidat Bourdieum odhalovaný *class-centrismus*, třídně fundovaná exkluze z umění (shledávaná zejména v recepčním aspektu). Hauser zdůrazňoval, že dějiny umění by měly být stratifikovány; projevy umění by měly být zaznamenány v pojmech diference.

udržet vědomí komplexnosti, rozpornosti a neurčitosti celého fenoménu a neredukovat jeho specifika.

Pokusy o přepsání dějin umění by ignorovaly *fakticitu*, „dějin dějin umění“, stejně jako by se vystavovaly podezření z (dost banálního) zájmu o (definitivní) opanování diskurzu. K realitě dějin umění budou zřejmě stále náležet různé (úžeji zaměřené), komplementy, svého druhu příspěvky k „novelizaci“ stávajících dějin umění, práce nijak nepopírajících *infinitně otevřenou* povahu oboru (i jeho předmětu bádání).

### Problém uměleckých druhů

V běžném uzu používáme pojem „umění“ vágně, ač s „nonšalantní jistotou“ (Lipski 2001). Přinejmenším se zdá, že nevhodně široce. Předpoklad, že malířství, hudba, divadlo či poezie jsou projevy jednoho a téhož obecného jevu „umění“ je vskrytu problematický<sup>51</sup>. Diskredituje ho i (nijak nezpochybňovaná) praxe odděleného zkoumání jednotlivých „druhů“ umění. Navzdory „společnému předmětu“ zájmu se kunsthistorik s muzikologem nedomluví ani na základní periodizaci dějin „umění“. Lipski, který se nezdráhá toto užívání společného jmenovatele (resp. předpoklad stejné funkce) označovat za *blud*, tvrdí, že pojem umění je typickým příkladem *hypostáze pojmu*, který „čerpá svůj obsah z ontologického statusu oblastí, zvykově traktovaných jako jeho složky“ (Lipski 2001:24).

Protože má tento text komparativní charakter, budeme v něm uvádět, citovat příklady vztažené k různým „druhům umění“. Metodologicky praktické pojetí nic nemění na problematické ontologii obecného umění. Stejně tak se budou tyto příklady vztahovat téměř výhradně k euroamerickému kulturnímu okruhu.<sup>52</sup>

### Legitimita žánrů umění

Rysy arbitrárnosti vykazují i vnitřní členění na žánry s podtextem odlišné míry legitimitnosti. Toto se ustavilo jako důsledek konkrétních bojů a vyjednávání v minulosti (viz Fyfe, Zolberg) a není tedy opodstatněné žádnou obecně platnou diferencí.

Pokud ovšem ideologie postmoderní kultury tvrdí, že hranice mezi vysokým a nízkým uměním se rozpustily, máme za to, že je to především *aktuální strategie* umožňující (oboustranně výhodnou) *exploataci žánrů* a metod druhé strany. Jakkoli je relativizována

---

<sup>51</sup> Zolberg (1999: 170) uvádí jako *nepřímý indikátor* odlišné struktury díla hudebního a výtvarného jiný vztah k originalitnosti. Zatímco padělání výtvarných děl se stalo již dávno „průmyslem“, obdobné padělání hudebních děl nenacházíme (zcizování motivů, melodií, či pirátské rozšiřování digitálních záznamů představuje odlišnou kategorii).

<sup>52</sup> srv. Adorno: Umění a umělecké druhy. In: Zuska 2003.

klasifikace podle forem, (ty již nebyly nikdy „spolehlivými“ indikátory), rétorikou nedotčené zůstává povědomí o *vážném/nevážném* přístupu k umění teoretiků stejně jako praktiků. Jakkoli je přehodnocování kanonických souborů také důsledkem rostoucí vnímavosti k arbitrárnosti souborů (a jako takové je vždy dílčí), má především zájem (i ekonomický) zjemnit měřítko mapování tak, aby mohly být vtahovány, chráněny a prezentovány kulturní produkty, nabývající primárně *historickou hodnotu*.<sup>53</sup> Evropské umění (a těžiště dějepisu umění) zůstává vázáno na vysoké umění. Pokud byl například do „vážné hudby“ (ne zcela jednoznačně) přijat rock, neznamená to, že taky bude přijata opereta či žánry lidové tvorby. Tento „religiozní etnocentrismus“ (Ossowski in: Lipski 2001:22), separování „vážných arciděl od výtvorů umělců sedmého dne“ (od insitní tvorby), může být kritizován a napadán, tím víc je ale zřejmá jeho reálná platnost. Beckerovy „Artworlds“ představují jistý programový atak na tento etnocentrismus.

Bourdieu se zabývá samotným „rámcem kánonu“, jímž je klasifikace *druhů umění*, resp. žánrů. Poukazuje (stejně jako Becker 1984) na to, že některé druhy jsou vnímány jako legitimní (umění) a jiné jako nelegitimní. Hlavním nástrojem kanonizace je „vertikální koncept kultury“ (Dubuffet 1998), totiž rozlišování vysokého (high brow) a nízkého (low brow) umění, resp. střední úrovně (middle brow).<sup>54</sup> Toto členění je předmětem kritiky; je totiž zřejmé, že neodráží „reálnou ukotvenou skutečnost“, nýbrž vyjevuje sociálně funkční *užívání kultury*.

### Problém univerzální dispozice k umění

Snahy korigovat kánon, žánry či druhy umění, včlenit do něj reprezentanty minorit, nespravedlivě exkludované, stojí zpravidla na představě *správného kánonu*, neopomíjejícího žádné „ryzí“ umění a tedy odkazují buď přímo k *esencialistické* koncepci hodnot, nebo alespoň k *univerzalistickému* modelu umění. V něm je umění *antropologickou konstantou* (což nabývá krajního výrazu v modernistických deklamacích, podle nichž má být „každý umělcem“). Univerzálnost se však patrně týká *dispozic*, jež jsou za projevy všech lidských společenství. Mohli bychom analogicky Chomského biogramatice, předpokládat jakousi univerzální dispozici (bioestetiku?), která se v západní kultuře projevila jako „umění“. Není

---

<sup>53</sup> Příkladem takového „přehodnocování“ může být otevření expozice v pařížském muzeu de Orsay, jež vedlo Bourdieua k napsání článku o Manetovi. Vystavení představitelů oficiálního umění, „akademiků“ 19.století by samo o sobě mělo pouze „historický význam“, z hlediska „vývoje“ šlo přece o „slepu cestu“. Patrně se v tom ale manifestuje obecný přesun z „estetických“ na „umělecké“ hodnoty (jež jsou *indexem historického významu*), který dovoluje vystavovat i to co je v rozporu s aktuálním vkusovým citěním. Bourdieu se ovšem nemýlí, když za aktem „smíření“ vidí i tržní zájmy.

ovšem jasné k čemu tyto dispozice zmocňují: K estetickému projevu? Ke hře? K tvořivosti? Co z toho je oním „sjednocujícím principem“ (univerzálně lidského) umění.

Jenom *někde* došla předpokládaná dispozice do institucionalizované podoby „světa umění“; pouze euroamerická civilizace rozvinula koncept umění a přivedla jej k „autonomnosti“. Je třeba akceptovat, že umění (tak jak tomu pojmu dnes rozumíme) je „evropským vynálezem“, jasně se profilujícím v novověku a završujícím s modernou. Jestliže estetika revidovala někdejší esencialistická a normativní východiska a dospívala tak ke „kontingentnější“ představě umění, přistupovala i na historizaci pojmu umění, čímž vycházela vstříc nové uměno-historické senzitivitě. K důsledkům, které z „dějinnosti dějin umění“ vyvodila, patří sociologický důraz na sociálně-historickou podmíněnost umění, jakožto kulturně a společensky ukotveného jevu.

Umění v sociologii není ani transhistorickou ani univerzální kategorií, nýbrž je *historickým konceptem*, vzešlým z univerzalizmu evropského osvícenství, konceptem rozdmýchaným v žaru romantického pojetí subjektivity; je to fenomén zrozený v Evropě 16. století a dozrávající do dnešní podoby v průběhu 18. a 19. století.<sup>55</sup> Jak připomíná Zolberg (1997: 177), když akademie umění v 16. století „vtělily teoretické, filozofické a literární základy do řemeslných dovedností spojovaných s cechovním výcvikem, transformovaly umění do humanistické profese. To vedlo k institucionalizaci umění povýšením určitých forem do hierarchické nadřazenosti nad jiné, tudíž etablování „vysoké kultury“, která redefinovala umění samo“. Západoevropské umění se, z tohoto pohledu, stalo zcela specifickou institucí.

Řešení sporu o univerzálnost umění musí být proto „dialektické“ – dispozice, jež se v umění rozvíjejí, jsou univerzální. Formy, do nichž se tyto dispozice vtělují, jsou ale specifické. Pojem „umění“, jak jsme viděli, je neuspokojivě vágní. Je otázkou, proč by mělo být výhodné označovat projevy „primitivních kmenů“ za umění“ a předpokládat, že jsou konkretizací téže *obecné kategorie* „umění“ jakou představuje třeba francouzská malba 19. století, nebo avantgardní experimenty. Pokládáme-li však za evidentní, že „umění“ je

---

<sup>54</sup> Podle Zolberg (1999: 148) zavedl toto rozlišování Russell Lynes v esejí *The Tastmakers* publikovaném poprvé v magazínu *Life* v roce 1949.

<sup>55</sup> Antropologická zkoumání nepotvrzují představu, že by *ve všech společnostech* existovalo výtvarné umění projevující se vydělenými *objekty umění* (v některých kulturách se „výtvarno“ omezuje na zdobení těla). Estetické projevy tedy, buď nejsou nezbytně spojeny s „objekty umění“, anebo umění není univerzální fenomén.



historicky specifickým pojmem, měli bychom možná uvažovat o jeho diferencovanějším používání.<sup>56</sup>

---

<sup>56</sup> Ursula Franke s poukazem na práce W. Biemela, G. de Vriese a D. Wellershofa (in: Henckmann, Lotter 1995: 187) píše o potřebě rozšíření, ne-li zrušení „překonaného pojmu“ umění. Domníváme se, že by sociologie umění

## 2. 5. Otázka estetické specifčnosti umění

### Hledání specifčnosti

Definiční pátrání po podstatě umění je nepřímým dotazováním se po *specifčnosti* umění, či obecněji, projevů „estetického“. Běžné představy mají umění za sféru protikladnou každodennosti. „Zvláštnost“ umění tak rezonuje s kantovskou představou vydělenosti ze sféry praktického, (bezprostředně) užitečného, přízemního. Pro některé teoretiky (Bourdieu *par excellence*, Marcuse, Bürgera a další, zejména marxisty) je to projev buržoazně ideologického popírání sociální funkce; reprezentanti uměleckých avantgard to zas pokládají za nežádoucí (pakliže reálný) stav a vytyčují si za cíl navrátit umění do profánní reality (úspěšnost je tématem diskusí). Zdá se zřejmé, že se musíme smířit s *napětím* mezi životní praxí a (z ní) povznášejícím vytržení umění a vnímat toto napětí jako složitý a proměnlivý kontext vytčené otázky.

V sociologických přístupech je „specifčnost“ zpravidla aluzí na *neredukovatelnost* umění/kultury na *nížší úrovně* procesů a systémů. S. Hall například (1980, in Wolff 1983: 85) zdůrazňuje, že kultura „není jednoduchou reflexí činností do sféry idejí“, nýbrž symbolickou činností (*signifying practice*) s určitým vlastním produktem, totiž významem (*meaning*). Podobně R. Williams (ibid.) odmítá, že by sociální a historická rozmanitost projevů umění dovozovala nějaké zobecnění na sociální či kulturní praktiky.

Jak je specifčnost umění důležitá, ukázala Wolff (1983), když úspěch „vybudování sociologické estetiky“ (jako interdisciplinárního podniku) činí závislým na uznání specifčnosti estetického sociology. Jakkoli ale může být „otázka specifík“ shodně pokládána (estetiky i některými sociology) za záležitost ústředního významu, ne všichni jí rozumí stejně. Wolff (1983) má za to, že ji lze chápat třemi způsoby.

První je oním „běžným významem“, historickým vydělením se umění od jiných sfér spociálního života a zejména *průvodní specializace* modů estetické pozornosti a responze. Wolff zde polemizuje s Lukácsovým pojetím specifčnosti (*Eigenart, Besonderheit*) jako kategorie, situované mezi jedinečné a univerzální; vytýká mu, že (estetická) *kategorie* specifčnosti u něj zastiňuje *problém* specifčnosti (uznává však, že Lukács materialisticky odhaluje vznik této specifčnosti, historickou separaci z praktických a magicko-religiozních praktik).<sup>57</sup> Wolff je nicméně bližší Williamsův důraz: hledat „specifčnost“, (*distinctions*)

---

měla rozhodně usilovat o *situační* precizování pojmů.

<sup>57</sup> To, že kategorie specifického prostředkuje mezi partikulárním a univerzálním není jistě bez souvislosti s Lukácsovou snahou obhájit realistické umění; právě *specifické*, jako estetická kategorie (jež, podle Lukáče, dělá z umění specifickou činnost) je opodstatněním „typu“ jako průmětu jedinečného a obecného.

estetického na těch úrovních, kde jsou ve skutečnosti produkovány, tj. na úrovni jak obecných tak specifických kulturních a sociálních řádů.

Druhý význam se překrývá s pojmem *autonomie* –jde o specifičnost jako „nezávislost“ na sociálních a ekonomických faktorech. Umění je sociálním produktem (díky historickému vydělení se estetiky jako autonomní sféry, připomíná Wolff), ale není pouhou „symbolickou reflexí“ svého sociální původu. Wolff odmítá simplifikující model „základny a nadstavby“, stejně jako víru v naprostou autonomii umění. Významná je právě ona prostředkující vrstva (rozhraní?) interních forem, vztahů a strukturací:

„Relativní autonomie umění a kultury spočívá ve specifických kódech a konvencích umělecké reprezentace, které mediuji a (re)produkuji ideologii v estetické formě“

Wolff (1983: 88).<sup>58</sup>

Ty jsou jak zdrojem rezistence k *přímému* promítání ideologického, tak současně produktem politických a ideologických procesů; kódování tedy není *neutrální* nástroj transmise ideologického sdělení, ale samo je produktem ideologického vývoje.

Třetí význam pojmu „specifičnost“, význam, k němuž se Wolff hlásí, chce zkoumat *umělecké dílo* a identifikovat specifické *v něm*. Wolff se brání výhradě, že by to nezbytně implikovalo esencialistická východiska (koncept univerzální estetiké kvality). Má za to, že jistá rizika (sociologického!) zkoumání díla jsou ospravedlněna nutností vypořádat se (i sociologicky) s otázkami *estetického hodnocení* a *estetické satisfakce*. Wolff se pak věnuje porovnávání tří teorií, jež podle ní, skýtají nejnadějnější přístup k řešení otázky specifických rysů estetického: Foucaultově teorii diskurzů; filozofické antropologii umění (S. Timpanaro) a psychoanalytické teorii umění (P. Fuller, M. Klein, J. Lacan). Předložená řešení, pokusy odhalit specifičnost estetického (v sociologickém či aspoň materialistickém rámci), oscilují mezi historizujícími a antropologizujícími přístupy. Závěr jejího úsilí není zcela jednoznačný; nejperspektivněji se ale jeví *diskurzivní analýza*, jež v obecném pojetí (vedle Foucaulta cituje i Ernsta Laclaua) poskytuje vodítka ke zkoumání konstrukce estetické hodnoty. Jde o koncept, který prý umožňuje vyhnout se redukcionistické sociologii umění a kultury.

Wolff má za praktické doplnit diskurzivní teorii možnostmi přístupů psychoanalýzy; postrádá totiž ve Foucaultově přístupu odpověď na otázku estetické slasti (*pleasure*). Svoji revizi, rekapitulaci psychoanalytické teorie nakonec uzavírá skepticky: psychoanalýza má problematický sklon posouvat se k filozofické antropologii, univerzalizovat mechanismy lidské psychiky. Jasně také není jak vykládat mnohá (empirickému ověření se vzpírající)

tvrzení psychoanalýzy (metaforicky?). Ziskem je ale vhléd do konstrukce subjektu (u Lacana).

Wolff představuje svým „teoretizujícím“ zájmem o specifičnost estetických forem určitý (v marxistické tradici ukotvený) protiproud sociologie umění 70.-80. let, v níž dominujícím přístupem bylo estetickou formu (kulturní vzorování děl) přehlížet (Tanner 2003), anebo pokládat za pouhé „racionalizace alokací hodnotových zdrojů“ (Becker 1982). Beckerův estetický „agnosticismus“ se může ovšem opírat o problematizování „estetičnosti jako specifika“ umění, jež se odehrávalo v samotné estetice.

### Estetičnost jako specifikum umění

Do šedesátých let 20. století panoval téměř všeobecný náhled, že umění má *estetickou povahu*, což se odráželo ve všech konceptech a definicích (hodnot, funkcí, prožitků apod.). Zdánlivě logické, očividné, vytčení „estetičnosti“ jako dominantní funkce či specifického rysu umění však rozvrátila umělecká praxe, a to jak první vlny avantgard z počátku století, tak druhé vlny, tzv. neo-avantgardy ze šedesátých let, jež potvrdila a zviditelnila problematičnost někdejšího axiomu estetiky. Estetičnost umění se stala nepřehlédnutelným problémem *esteticky fundované* teorie. „Znepokojivá otázka estetické povahy umění“ (Dzemidok 2002), vytvořila „divergence mezi estetikou a uměním“ (Perniola 2000). „Estetická zkušenost“ se stává problematickou (Iser 1992), když díla oscilují mezi pouhou *idejí* umění na jedné straně a pouhým *objektem* se všední podobou na straně druhé.<sup>59</sup> Anebo jak říká Belting (2000: 29): „Když se dílo změní v teorii, nebo, když naopak popírá estetickou fyziognomii, která umění vždy vydělovala z fyzického světa, pak se klasické teorii umění rychle podkopává půda pod nohama“.

Problém odhalil, co bylo přehlíženo: estetika je historicky konstituovanou disciplínou a koncepty, jí předkládané jako univerzální a nadčasové, jsou historicky podmíněné. Do koncepci krásného umění, (harmonie a krásy, jednoty v mnohosti atd.) se promítal vkus panující v zakladatelském období. Jakkoli pak cítění a projevy romantismu vedly k jistým korekcím estetiky (doplnění o kategorie vznešenosti, výrazu aj.), estetická koncepce umění zůstala. Důraz se přesunul z *krásy* na „estetické kvality“ a „hodnoty“, místo *libosti* zaujal „estetický prožitek“. Estetika se tím distancovala od jednostranného hedonismu, estetickou funkci však nadále hájila, ostatně i proto, aby držela autonomii umění ohrožovanou větší

---

<sup>58</sup> V tom Wolff rezonuje nejen s představami citovaného R. Williamse a S. Halla, ale i s Bourdieuem a jeho představou „lomu“ vnějších podnětů specifickým indexem uměleckého pole.

<sup>59</sup> srv. s polaritou „fluxového“ a „objektového“ umění u Böhringera (in Dahme – Rammstedt 1984, str. 178-182)

akcentací funkcí „vně-estetických“ (kognitivní, morální, edukativní, ideologické aj.). Zpochybnění estetické funkce umění v estetické teorii přišlo v polovině 20. stol. od generace Wittgensteinem inspirovaných antiesencialistů (W. B. Galie, M. Weitz, P. Ziff, W. Kennick). Jim na pomoc přišly aktuální projevy avantgardního umění: projevy konceptuálního a minimalistického umění, happening, body-art, land-art apod. Neoavantgarda (1955-1980) zpochybnila estetickou koncepci umění, pro její vyvrácení udělala vše nejen svou praxí, ale i teorií. Zaútočila na celé estetické paradigma umění, to je na kategorie uměleckého předmětu, řemeslnou dokonalost, tvůrčí výraz, subjektivitu autora i na estetický prožitek. Podle Lipského (2001) šlo o *globální uměleckou revoluci*, která zpochybnila předchozí figurativní paradigma umění, jediné v němž byla estetičnost jako specifický rys umění myslitelná.

Musíme se ale vzdát všech představ o specifčnosti, zavrhneme-li její situování do *estetické dimenze* (jež zkoumala Wolff, 1983)? Tanner (2003) odpovídá na tuto otázku citacemi Latoura, podle nichž by měla sociologie napravit svůj dluh a věnovat se studiu „technik vizualizace“ v nejširším spektru oblastí; z *rozdílů* mezi transformačními mechanismy sloužícím vizualizaci ve vědě a v umění, z odlišných konceptů věrnosti bychom snad mohli porozumět, říká Tanner, specifčnosti vizuální reprezentace v umění. Je to směr, jímž se vydalo zkoumání vizuality v různě se vymezujících oborech vizuálních studií, či filozofie umění, jakož i kulturních studií.

Určité řešení lze nacházet i Nicolase Bourriauda. Jeho *Relational Aesthetics* (2002) se zaměřuje na partikulární formu uměleckého projevu (jakkoli velmi široce rozpoznávanou a aktuální). Nicméně, zdá se nesporné, že intencí jeho analýz je přesáhnout dílčí, časově vymezený fenomén a formulovat obecnější rysy; podobně se onen dílčí fenomén zdá přerůstat svoji partikularitu. Pokud bychom na tento Bourriaudův podnět přistoupili, přesunuli bychom specifčnost umění z estetické sféry do sociální. Teoretické řešení by to bylo dozajista elegantní. Podle Bourriauda je tou *specifickou kvalitou* „jež staví umělecké dílo zcela stranou jiných věcí, lidskou aktivitou vyprodukovaných [...] jeho (relativní) sociální průhlednost (*social transparency*)“ (2002: 41). Touto *sociální průhledností* míní něco velmi blízkého kantovské „bezzájmové zaujatosti“; umění, které samo nemá žádný vlastní účel, se nabízí jako médium komunikace, poddává se řetězci nekonečné sociální směny.

## 2. 6. Souvislosti krize umění

Současná situace uměleckého provozu je nsnadno uchopitelná pro teorie, jež usilují konzistentně systematizovat představy o umění. Mnozí teoretici proto mluví o *krizi umění*. Podívejme se nyní na to, co se za takovým označením může skrývat.

Lipski (2001) shromáždil tucet *diagnóz* „krize umění“ (jež vybral z „estetických“ textů) a roztrřídil je do dvou kategorií podle toho, zda umění pojednávají spíše jako:

- 1) *svět idejí*, anebo
- 2) *společenskou instituci*.

Lipski tyto rozdílné přístupy traktuje jako rozdíl mezi *estetickým* a *sociologickým* viděním situace. Z perspektivy každodennosti, či „provozu umění“, bychom mohli představitele těchto kategorií označovat jako *idealisty* a *pragmatiky*. Obraz umění, o němž mluví ti první, charakterizuje *subjektivní* (podle Lipského arbitrární) negativní *hodnocení*; druhá skupina předkládá svoje vidění jako *neutrální popis* rysů *kulturní změny*, či nastalého stavu nerovnováhy systému (díličích dysfunkcí apod.). Podívejme se tedy, jak se jeví problémy současného umění z odlišných perspektiv.

Lipského „idealisté“ vytýkají umění *ztrátu transcendence* (jdoucí ruku v ruce s poplatností scientismu), pokles estetických hodnot, komercializaci (ústící do hedonismu). Nelibě nesou opuštění tradic, (ovšem stejně jako jejich slepé následování), naturalismus (neméně i všechen avantgardismus), eklekticismus a některé další (detailnější) prohřešky. Problém vidí v *desakralizaci umění* (ve smyslu opuštění religiozní orientace) - to pokládají často za *ústřední příčinu* všech problémů umění. Evidentní idealizace, říká Lipski, činí jejich argumentaci sociologicky nepoužitelnou.

Druhá skupina, „pragmatici“, vidí problémy (i příčiny) „krize umění“ pestřeji; vidí je například v *rušení hranic*, jež držely umění (jakožto poslání) z dosahu širokých vrstev, defektem je tedy *popularizace*, přílišné zpřístupnění umění, stejně tak i muzeifikace umění, a dokonce expanze zřizování uměleckých škol. Pragmatici neidentifikují žádnou ústřední příčinu krize (rozhodně ne v podobě „ideového sejítí z cesty“); jejich diagnózy jsou spíše deskriptivním poukazem na díličí nesnáze provozu umění a lze na ně tedy navazovat sociologickou analýzou. Nemusíme se s Lipským ztotožňovat, jeho popis však dobře ilustruje, co je obecně zřejmé: vědomí problémů, popisy krize umění se různí s odlišnými stanovisky pozorovatelů. Problémem současného umění tak může být paradoxně jak jeho popularizace a zpřístupnění, tak jako jeho esoteričnost a odsunutí do muzejí.

Variující popisy postřehují, tak či onak, co bychom mohli označit za *sociální dysfunkčnost*. Umění, dezintegrované svojí autonomií, se na jedné straně ocitlo v rezervaci „estetického“ (Eagleton 1990), zbaveno přímého vlivu na společnost. Na druhé straně se ale propůjčilo „nezdravému“ (totiž manipulativnímu) působení na společnost ve zprůmyslněných a zmasovělých formách. V této *sociální neukotvenosti umění*, můžeme vidět důvod, proč se sociologie ocitá nejčastěji v roli kandidáta porozumění problematice (a proč naopak selhává tradiční estetika a tradiční dějepis umění).

Lipski je sociolog; ptejme se také, jak vidí nesnáze se současným uměním estetikové. Dzemiok (2002) shrnul hlavní okruhy potíží následovně: vedle základního problému, jímž jsou 1) *projevy avantgardního umění* s nefigurativním paradigmatem, komplikuje řešení estetické problematiky 2) *populární kultura* (resp. kulturní průmysl), jako protiklad esoterního umění 3) nové technologie, *digitální média*, či *virtualizace* (rušící hranice *producent/recipient, umění/informace* atd.).

Zuska (2002), obdobně uvádí jako problémy, které dnes komplikují řešení estetických otázek: 1) ztráta schopnosti *přímého prožitku*, „tedy předistancování“, vícenásobně reflektujícího „kritického diváka“, <sup>60</sup> s tím spojenou 2) *panestetizací a anestetičností* (viz Welsch), 3) reflektování jiné, *virtuální reality*.

Krizové faktory, jež Dzemiok a Zuska jmenují, jsou zčásti průvodními jevy širších modernizačních a diferenciačních procesů, tedy procesů, jímž se sociologie pokouší porozumět v řadě souvislostí. Máme za to, že to činí sociologii umění kvalifikovanou k hlubšímu porozumění těmto problémům, pokud bude schopna porozumět jejich estetické artikulaci.

### Problém kulturního průmyslu

Současné západní společnosti rozhodně nejsou „nekulturní“, co do širšího přístupu k uměleckým produktům. Přes sporadicitu navštěvování výstav a galerií (2% obyvatelstva)<sup>61</sup> je každodenní realitou spíše přemíra setkání se s kulturními formami, ať již jde o obrazy (images), hudbu, či komplexnější narativní formy<sup>62</sup>. Některá díla, formy a typy převažují (samozřejmě, již jejich selekce a cirkulace je signifikantní); obecně platí, že *většinově*

<sup>60</sup> S touto diagnózou „předistancování“ kontrastuje Bellova (1999) charakteristika moderny, v níž mluví kriticky o „zániku distance“ (úsilí o bezprostřednost vytlačuje nezaujatou reflexivitu). Možná je to projev divergence v hodnocení stavu umění podmíněné stanoviskem pozorovatele (srv. Lipski 2001). Bell se označuje (v přístupu ke kultuře) za „konzervativce“ a zřejmě pokládá za základní modus přístupu k umění kontemplativní postoj (tedy distancující reflexi). Soudobému umění vytyká přispůsobení „tempu doby“.

<sup>61</sup> Údaj z přednášky dr. Petra Nedomy, ředitele galerie Rudolfinum v Praze.

konzumované kulturní produkty jsou kompletovány průmyslově, ve velkém, podle marketingových pravidel, zatímco „individuálně“ produkované „náročné“ umění je konzumováno *menšinou*. Taková (zjednodušující) dichotomizace je ve výchozím náčrtu snad omluvitelná; budeme směřovat k subtilnějším konkretizacím<sup>63</sup>. Sociologické zkoumání (především Bourdieu, na něhož se zaměříme) poukazuje na *odlišné* (primárně i *odlišující*) sociální funkce kulturní spotřeby. Jedno z prvních rozlišení by však mělo vyvstat již z této připomínky industrializace kultury: *estetické potřeby* současného (západního) člověka již *neuspokojuje umění* (srv. Dzemiđok 2002), nýbrž průmyslově produkovaná kultura (od oddechové pop-kultury, až po design).<sup>64</sup> Umění se možná přeskupilo do jiných funkcionálních vazeb (k jejichž pochopení je kompetentní právě sociologické myšlení, byť promlouvající v jiných oborech). Možná to ale vyznačuje konec, *smrt umění* (Jameson in Aronovitz 1994) jakožto definitivní vítězství degradované masové kultury).

Expanze kulturního průmyslu a forem populárního umění neznamena separaci, je pro ni charakteristické stejně tak ovlivňování. Thomas Crow<sup>65</sup> popisuje vzájemnou směnu mezi vysokým uměním a populární kulturou jako *koloběh*, v němž nejprve „vysoké umění“ objeví subverzivní projevy kultury „dolních vrstev“, transformuje je do avantgardních „objevů“, jež se po čase stanou respektovanou součástí vysokého umění, aby je pak zase pohltit kulturní průmysl, a vrátil (zbavené původní síly a integrity) do masové kultury. Transfery a parafráze, jimiž se kdysi zformoval neo-avantgardní *pop-art*, jsou dnes hojně popisovány v pojmech recyklování, rekontextualizace, či „postprodukce“ (Bourriaud 2004). Či kriticky jako projev apetitu všežravého kulturního průmyslu (Aronovitz 1994). K nejednoznačnosti v soužití vysoké a nízké kultury přidala *postmoderní situace* svoji lhostejnost k originalitě či kompetenci a jednoznačnosti (Zolberg 1997, Dzemiđok 2002).

Otázkou, jež bychom si tu měli klást, je, zda *koexistence umění a populární kultury* nese *pro umění* nějaký problém, případně jaký. Dvojí odpověď (dvojí vidění krize), přinášel kritický přístup Adorna a Horkheimera (1972). Tržně orientovaná populární kultura v něm představuje takovou negaci kvality (estetické hodnoty), že nelze mluvit o umění; je to

---

<sup>62</sup> Navštěvování galerií a muzejí se (místo aby bylo cílem samo o sobě) stalo součástí turistické, cestovní aktivity; návštěva Louvru patří k zájezdu do Paříže, návštěvníci Benátek, proběhnou také částí Biennále.

<sup>63</sup> Otázkou je již to, zda případnější, než dichotomizace není „trichotomizace“, která se ostatně v literatuře objevuje: vysoké umění, průmyslově masově vytvářená kultura a *populární kultura*. Tou jsou míněny „zezdola“ kreativně recyklované projevy předchozích úrovní, sloužící jak ke konstrukci identity, tak k subverzi, destrukci dominantní kultury a jejich diskurzů.

<sup>64</sup> Dzemiđok ovšem dál naopak argumentuje, že postmoderní kultura tyto potřeby vůbec neignoruje. Máme za to, že se to týká žánrů, které vykročily směrem k charakteristikám masové kultury; tím ale „vsadily“ do hry svoji legitimitu „vysokého umění“. Dominantní představou vysokého umění zůstává ale „laikům nepřístupné umění“.

<sup>65</sup> Crow, T.: *Modernism and Mass Culture in Visual Arts*, in: Pollock and After, Francis Frascina, Harper and Row, New York 1985 s 257.



náhražka, jejíž „zábavnost“ má odvádět pozornost od sociálního útlu (být únikem i před myšlenkami na odpor). Případná fúze s vysokým uměním je perverzitou; masová média depravují i „vážná“ vysoká díla, jak vysvětluje slavné pojednání o *fetišovém charakteru* (Adorno 1964). Má-li se vážné avantgardní umění, (prosto vši komerčnosti) ubránit manipulaci (vtažení kulturním průmyslem), nezbyvá mu, než trvat na absolutní izolaci (Bek). Tou se ale v esoterické uzavřenosti, sebespoutávající askezi, vyděluje ze sociálního celku. Problém představuje tedy jak hodnoty rozměňující, otupující, kulturní průmysl (téměř vše a všechny zasahující), tak i „vlivu se vzdávající“ náročné vysoké umění. Je to (již klasický) dualismus *elitismu* a *demokratizace* (v případě Adorna mnohokrát podrobený kritice a revidovaný i členy Frankfurtské školy Habermasem a Welmerem). V anglosaském prostředí s tradičním smyslem pro konzervativní myšlení, je elitistická obhajoba transcendentního smyslu vysoké (jediné skutečné) kultury asociována se jmény Coleridge, M. Arnolda, E. A. Leavise, T. S. Eliota, či R. Scrutona.

V společensko-vědních přístupech frekventovaná polarizace kultury (vysoká/nízká) zastiňuje jinou dichotomizaci, neméně problematickou: staré (klasické) umění versus tvorba současníků. Výhradní orientace na umění minulých století sociálně funguje jako preference vysoké kultury, současně však skrývá jiné motivy a souvislosti.

Angažované stanovisko (Adornovo) nám připomnělo metodologický problém divergence mezi popisem situace (problém umění) a hodnocením situace jako problému umění, dilemata (možné) neutrality a (vědecky přijatelné) angažovanosti teoretika. Také ovšem ústřední roli otázek *hodnoty* v umění. Přináší skutečně současné umění nové (umělecké, estetické i mimo estetické) hodnoty (jak je o tom nepochybně přesvědčeno)? Nebo jenom snižuje platnost někdejších hodnot, destruuje (boří tabu) aniž by dokázalo vdechnout nově proklamovaným hodnotám život? Kde je problém? Na straně recipientů, kteří nestačí sledovat *změny smyslu umění* (a smysl změn umění), anebo producentů, jejichž činnost se vymkla jakékoli smysluplnosti, nebo aspoň zřetele na recipienta.

### Šíření nových technologií

V této souvislosti je asi nejvýraznější nástup masově šířené kultury, daný rozvojem *reprodukčních technologií*. Demokratizace (homogenizace) společnosti je spojována právě s rozšířením kulturních produktů do všech vrstev společnosti v důsledku edukačně - demokratizačních trendů (především západních) společností, poté rozvojem informačních technologií. Umění, které je těmito prostředky nejprve „reprodukováno“, je posléze produkováno jako nová specifická úroveň kultury. Novou otázkou se tak stává, zda a jak, vést

hranici mezi uměním a masovou kulturou, populární kulturou či kulturním průmyslem. Řešení problému se ukázalo být mnohem komplikovanější než původní kritické reflexe postřehovaly.<sup>66</sup> Navíc do hry nevstoupily jenom nové technologie, nýbrž také nové segmenty publika. Obohacení spektra kulturních produktů přineslo nové funkce. Ukázalo se, že hranice vysokého a nízkého neleží ani tak ve strukturách produktu, jako v intencích recepce, či aspoň v interakci obou složek. Volání producentů po zrušení hranic mezi vysokým uměním a nízkou populární kulturou, které zaznělo na počátku 70. let bylo ovšem motivováno ideologicky (útok na elitní vkus), jeho důsledkem není ani tak reálně zrušení hranic, jako spíše „korektní“ diskurz splývání sfér.

Moderní demonstrací této rozpornosti je protiklad vysoké a nízké kultury. Postmoderní „rozpouštění hranic“ nezneutralizovalo tuto polaritu – obě sféry nadále stojí proti sobě, pouze objevily výhody možné symbiózy. Tím se umění zproblematizovalo, ale tentokrát spíše pro tábor humanistických přístupů; z hlediska sociologie bylo dosud intencionální produkování kulturních produktů ve velkém, rutinní produkce ve „vysokém umění“ předpokládaným jevem, jen technologicky podmíněným. Jak připomíná Wolf a Zolberg, nejde jen o polaritu *highbrow/lowbrow*, ale také o další polarity jako *avantgardní/populární*, či *tradiční/nové*, nebo *masová/omezená* recepce.

---

<sup>66</sup> Intuitivním řešením je vnímat jako kritérium *míry zapojení artefaktu* do 1) sféry ekonomie (v běžném smyslu), či do 2) neutilitárních strategií (Bourdieuova inverzní ekonomie) *artworlds*. Je přitom zřejmé, že artefakt může být vpuštěn do světa umění a nezávisle na tom do světa ekonomického, může být v obou současně apod. Sociologie umění se zabývá artefakty, (jejich tvůrci či distributory), jakmile artefakty figurují v některém *artworlds*, či na včlenění pretendují, odhlížeje přitom od možnosti paralelního vtažení do kulturního průmyslu.

## 2. 7. Krize umění jako krize teorií?

Shromážděným materiálem a argumentací jsme v předchozích kapitolách usilovali o to, prokázat, že to není sám provoz současného umění či „podivná tvářnost“ jeho produkce, co je hlavním zdrojem nesnází, ale že jde mnohem víc o problémy teorií, jež chtějí aktuální umění adekvátně traktovat.<sup>67</sup> Moderní umění sice roztržilo, některé tradiční teoretické přístupy, nicméně jeho formy se utvářely v reakci na *krizi modernity*, jež působila také na uměnovědné obory a to *přímo*. Problémy teorií pak lze mít za projev krize modernity. Nepřímým dokladem je *lingvistický*, či *kulturní obrat*, z něhož vzešlo obrození všech těchto oborů (či aspoň implementace nových perspektiv). Otázkou pak ovšem je zda toto (postmoderní) *obrození uměnověd* již není řešením předchozích nesnází. Přetrvává ještě nějaká krize, jestliže se aktualizovaly disciplíny a jejich východiska? Nenachází se snad řešení problémů (tradiční) estetiky v širokém spektru (již etablované) *filozofie umění*, či problémů dějin umění v (prosazujících se) přístupech „New Art History“? Proč by měla být sociologie nějak privilegovaná, mít lepší vhled do problému než jiné obory? Jak by se mohla sociologie umění pokládat za lépe vybavenou pro otázky zcela jiných oborů? Neprošla snad (neprochází permanentně) krizí také ona sama, neprochází stejnými přerody?

Shledáváme dva důvody pro onu velmi riskantní domněnku, že má sociologie nějakou lepší pozici v situaci krize teorie umění. Za prvé, řadu zápletek uměleckého provozu lze spíše „rozplést“ či jasněji zahlédnout právě ze sociologické perspektivy. Za druhé, veškeré obrození uměnovědných teorií je, mimo jiné, spojeno se *sociologizací* jejich přístupu.<sup>68</sup> Současně se domníváme, že je stále důvod mluvit o krizi teorií. Myslíme, že je to *nepřehledná situace* pole teorií umění, jež opravňuje mluvit stále o krizi. Možná je lépe přistoupit na představu permanentní krize, jako „normální“ situace. Myslíme si, že *reflexivita sociologie* je (má být) zaměřená i na kontext (pole), v němž se nachází, že má s předmětem svého zkoumání pozorovat, vnímat i relace k bádáním druhých a jejich zjištěním. Sociologie umění by měla být, soudíme, vždy také *sociologií vědění*, či přímo *sociologií vědy*. Domníváme se, že nejde o žádný „sociologický imperialismus“, protože toto určení plyne z rozvrhu sociologie samotné a nadto, není spojeno s jiným, než-li akademickým (tj. intradisciplinárním) zájmem. Pokusíme

---

<sup>67</sup> Pokládáme za výchozí představu to stanovisko, jež zastává např. polský estetik Stefan Morawski (in Dziedzic 2002) totiž, že krize estetiky (teorií umění) odráží krizi umění (údajně upadajícího ve významu i prestiži).

<sup>68</sup> Troufale by snad bylo možné na proběhnuvší sociologizaci oborů poukazovat jako na doklad možností sociologického přístupu k umění a kultuře. Neměli bychom přehlédnout, že to indikuje i pravý opak: možná již teď sociologie umění nemá co nabídnout, protože vše, co mohla, si již druhé obory vzaly samy.

se v této kapitole poukázat na nejnápadnější otázky teorií umění a naznačit jejich sociologickou tematizaci a to, v čem by mohl být přínosem vstup sociologie.

### Příčiny krize v umění : Kulturní změna –globální umělecká revoluce?

Zdá se, že bychom mohli lépe porozumět charakteru krize, pochopíme-li správně podobu vývoje, který ji přinášel. Kulturní změna, kterou umění procházelo na rozhraní tradiční a moderní společnosti měla jak charakter evoluční, postihnutečný konceptem *diferenciace* (Parsons 1952), tak charakter revoluční, přelomový zapadající do konceptu *změn paradigmatu* (Kuhn 1997, Clignet 1985). Proces diferenciace, uvolňující subsystém umění z provázanosti s jinými systémy společnosti (Eagleton 1990) je nahlížen jako společenská emancipace umění (individualizovala volbu témat, forem i traktování artefaktů), jako autonomizace uměleckého stavu (Bürger 1974). Revoluční předěl je pokládán za vnitřní změnu rámce (Lipski 2001). Zodpovědnost za paradigmatický zvrát je připisována avantgardám a z jejich protagonistů zejména Duchampovi. Existuje ovšem i „materialistická“ varianta výkladu, poukazující na technologické inovace jako možný agens změny (viz Benjamin, k diskusi obou teorií viz Bürger). Ve vizuálním umění sesadily avantgardy *vizualitu* jako relevantní, definiční kvalitu (Lipski). Tím padla hegemonie figurativního paradigmatu. Umění „retinální“ (to jest sítnicové, Duchamp) se stalo inferiorním ve vztahu k umění novému, cerebrálnímu. Pretendantem *dominance* je napříště *nefigurativní paradigma* (o jeho schopnosti být hegemonek píše Wolff, odkazy na avantgardní akademismus viz Dziamski). Podobně jako jiné sféry praxe charakterizuje i estetickou sféru multiparadigmatičnost; pluralitu uměleckých světů je možné dokonce pokládat za prekurzor postmoderní plurality (Welsch).

Do těchto „konců“ umění přivedla (sociálně motivovaná) touha představitelů avantgard po zrušení hranic mezi uměním a ne-uměním (Lipski). Volání po „revizi“ autonomizačního procesu (estetická sféra by měla být opět přivedena k recipientům, napojena na žitou praxi), ovšem nevycházelo z nostalgie po někdejší heteronomii (vládě reprezentační či kultické funkce); avantgardní umění chtělo realizovat utopický potenciál estetického a novou jednotu projektovat samo (projekty racionální, sociální a esteticko-libidinální emancipace člověka). Avantgardy dosáhly svého cíle v podobě, o jaké se jim nesnilo a o jakou patrně nestály. Tedy, pokud ve směru jejich usilování vnímáme fenomén označovaný za *estetizaci* (všepronikající vláda módy, reklamy, designu, spolu s pokračujícím zpřístupňováním a demokratizací kreativity). Pendant tohoto procesu pak tvoří

komplementární procesy de-estetizace umění, odstartované rovněž avantgardním ikonoklasmem.

Pokud chtěly avantgardy dekonstruovat esoterní umění pro elity, pak se jim to částečně podařilo. Aspoň tak lze nahlížet postmoderní mísení forem vysokého umění a populárních žánrů (hybridizaci kódů), smývání hranic mezi vysokým a nízkým umění. Pravděpodobnějším vysvětlením situace je ale, že esoterismus přetrval, zproblematizována byla pouze legitimita „vysokého umění“ jako nadřazeného arbitra hodnoty (v populaci, jež se podílí na konzumpci vysokých žánrů, stejně jako v majoritě); současně se nebývale rozšířila produkce „nízkého umění“, na jehož nízkou kvalitu lze sice svobodně poukazovat, ale nikoho takové poukazy neodradí ani od produkce, ani od recepce.

Kossuth se patrně mylí, pokud předpokládá, že uměním je to, *co tak označí umělec*. To je jen *podnět* ke zkoumání nároku na takové označení (za předpokladu minimálního autorského renomé), ale to rozhodující – ratifikace takového ocenění, je na autoritách uměleckého světa, (artworld) na teoreticích, kritikách, ředitelích muzejí, či galeristech. Teprve oni distribuují objekt do jednoznačného kontextu uměleckých děl. A mimochodem je omyl, argumentovat zde Duchampem. To, co dělal, své ready-mades, označoval Duchamp za vědecký experiment, bránil se představě, že jde o umění, dané objekty označoval *non-art* (respektive a-umění?). Patřilo k dadaistické *kritice instituce umění*, provokativně předkládat nejnemožnější předměty jako umění (a obecně k intencím avantgard, rušit hranici mezi uměním a životní praxí), ale vtažení těchto objektů do umění není nijak jednoznačně „konstruktivní intencí“ autorů dadaistického okruhu, jak ukazuje případ Kurt Schwitese (in: Michelli de 1964).

Jak říká Lipski (2001) „krize umění“ není jenom opisem skutečného stavu, je spíše (negativním) posudkem (kritikou). To, že skutečný „konec umění“ nehrozí, dokládá Lipski trojí argumentací.

Některé koncepce autonomizace vyzdvihují prohlubující se kritiku jednotlivých vrstev, jednotlivých aspektů uměleckého díla (Paz 1989) spojenou s kritickou vášní pro nové formy, *tradition of new* (Rosenberg 1959), s tím že (v dadaistické vlně) nakonec dochází ke *kritice instituce umění*, od níž nebylo daleko k nové formě, k projektům antiumění. V jeho intencích může být uměním cokoliv, na druhé straně nic uměleckého samo o sobě nemusí být uměním (Dziamski 1996).

### Charakter krize

Pojem krize je samozřejmě dvojnásobný; ambiguita významu „krize“ je skryta za primárním označením *momentu* vrcholících komplikací a maximálního rizika. Jako bod zvratu však v sobě skrývá šance na nápravu či změnu stavu. Krizi lze vnímat jako úskalí *přechodu z jednoho stavu do jiného*, jako labilní stav bez platné identity. Kdysi důvěrně známý svět skončil; nové, nepoznané situace vyvolávají obavy. Krize postihuje systém i reflektující vědomí: vyjít z ní proto znamená získat nové dimenze rozumění světu. V tomto pojetí krize neznamena ohrožení, rozpad, nebo konec. Poukazuje spíše na situaci, v níž se rodí příliš mnoho nového, na chaotickou a nepřehlednou dobu, jež je velmi plodná, ale nemožňuje posoudit, co z jejích plodů má budoucnost. V tomto smyslu se umění po období zdánlivě jasného směřování ocitlo na rozcestí. Možná současné umění jen odráží „přechodovou dobu,“ v níž je celá společnost.

Krize je obdobím *nejistoty*. Již samotné diagnostikování stavu krize provází nejistota. Symptomy krize mohou být spatřovány v odlišných jevech. Co jedni vnímají jako pozitivní proměnu situace, pokládají druzí za úpadek. Vyvázání se umělce ze služebního postavení, je jedněmi pokládáno za osvobození a druhými nahlíženo jako ztráta ideového ukotvení, ztráta středu (Sedlmayer 1955) narcistní zahleděnost (Bell 1999). Výdobytek autonomie je problematizován těmi, kdo jej mají za fetiš, za buržoazní mýtus, stejně jako těmi, kdo jej označují za uklizení kritického potenciálu do rezervace estetického (Eagleton 1990). Současně se zdá, že pole kulturní produkce čím dále více ztrácí svoji autonomnost a jsou skrytě opanovávány ekonomickými zájmy (Bourdieu 1994).

Označení nějaké situace za krizovou nikdy nic neřeší, spíše naopak, problémů a otázek přibývá. Čeho je to vlastně krize: umělecké produkce, teorií nebo, jak přidává Belting (2000) institucí (muzeum) a veřejnosti (jako nositelky konsensu)? Vztah mezi teoriemi a praktikami (jež mají objasňovat) je nejviditelnějším projevem krize. Becker připomíná, že se nové teorie vynořují, jestliže předchozí selhávají v poskytování adekvátního pojednávání účinnosti (kladů, ctností) díla široce akceptovaného erudovanými členy relevantního uměleckého světa. Jestliže existující estetika nelegitimuje dostatek přesvědčivě, někdo zkonstruuje teorii, která legitimaci poskytne. Podle Beckera v dosavadních teoriích převažovaly varianty *mimetické výklady umění*, pokládající tak, či onak vizuální umění za imitaci přírody. V některých momentech pozbývaly tyto racionalizace mimetické teorie na přesvědčivosti (např. Monet byl interpretován jako „experimentátor“ zkoumajícího relace mezi světlem a barvou). Expresivistické teorie umění, které spatřovaly klady díla v komunikování autorových prožitků, musely být zase korigovány, když se objevila geometrická abstrakce, akční malby a jiné formy nedávající v jeho termínech smysl. Teorie, které zde uspěly, zas ale selhávaly jinde

(např. před aleatorní hudbou). Teorie umění, říká Becker (1982), následují vývoj umění, opožděně reagují na změny v něm.

Institucionální teorii takto vyvolala k životu díla, která pohoršovala zdravý rozum laiků, stejně jako sofistikovanou vnímavost znalců. Díla, v nichž se zcela vytratily stopy autora, jeho dovednosti či záměru, jejichž nárok na uměleckost je spojen pouze se jménem autora. Konfrontování s proslulostí (renomé), jež tato díla v uměleckém světě získala i následovnictvím, jež vyvolala, vyvinuli esteticí teorii, která uměleckost a dosahovanou kvalitu situuje mimo fyzický objekt sám. Tyto kvality nacházeli ve vztahu objektů k existujícímu uměleckému světu, organizacím v nichž je umění produkováno, distribováno ohodnocováno a diskutováno. To se zdá korespondovat s Bürgerovou tezí, že dadaistické umění, jímž vrcholí sled dílčích kritik, je *kritikou instituce umění*.

### Krise legitimacy

Mluví-li se o krizi současného (moderního) umění, pak se zdá, že tato krize je *krizí legitimacy*. To znamená, že je krizí normativní platnosti, krizí předpokladů konstrukce umělecké struktury a očekávání prožitkové struktury uměleckého díla (to, že producenti sami vesměs pocit krize nedeklarují, neznamená, že krize nemá tuto povahu).

Sféra umění se stala nepřehlednou změti rozmanitých tendencí a projevů, jež se dále diferencují, kříží a segmentují tak populaci recipientů i kohorty expertů. To, že se (analogicky) rozštěpila teoretická reflexe dokládá Belting (2000) na sborníku *Art in Theory* (s příznačným podtitulem *An Antology of Changing Ideas*), který se (svými, víc jak 1 110 stranami) „barvitostí podobá samotným dějinám umění“ (ibid.).<sup>69</sup> Podobnou výpověď skýtá sborník, uspořádaný Henrichem a Iserem (1982); svědčí o fragmentaci teoretických přístupů i o preferenci pouze dílčích pohledů. Ucelená a integrující teorie umění není podle autorů možná a tak existuje vedle sebe jen „řada teorií s ručením omezeným“ (Belting 2000).

Pluralita teorií s sebou nese škálu odlišných popisů a hodnocení situace. S odlišným teoretickým přístupem jeví se situace současného umění (o úrovních, druzích a žánrech nemluvě) odlišně. Nehodnotící přístup sociologie může být výhodou, pokud bude nesen vědomím, že „uzávorkování hodnot“ je jen metodologický (a nedokonale realizovaný) přístup. Sociologie vědění je přitom nezbytnou výbavou badatele, který se chce v oblasti orientovat. Možnosti porozumění dále rostou spoluprací se sociologií vědy, sociologií náboženství, ale třeba i se sociologií vnímání a cítění. Mezioborovost je přitom samozřejmý

požadavek, interakce s estetikou, cultural a visual studies, psychologíí i klasickou historií umění přímo podmínkou úspěchu.

Překotnými změnami prochází i společnost; zvyšuje-li se zájem, čas a potažmo i odborná disponovanost k oceňování umění u stále většího dílu populace, roste však i díl – a to mnohem větší – populace zcela prosté kompetencí k přijímání.

1) Některé problémy jsou strukturální, dané stávající situací autonomního umění, v něm je postavení umělce ve společnosti otevřené.

2) Hlavní problémy jsou ale spojeny s kulturní změnou –globální umělecké revoluce bezprecedentní úkaz, neustále akcelerující vývoj, pluralita.

### Krize estetiky

Možná k pocitu krize vede to, že se dominance v „poli teorií umění“ přesouvá z dosavadních hegemonů na nové obory (s estetiky na filozofii umění, z dějin umění na nové dějiny umění, ze sociální historie umění na vizuální a kulturní studia). Kesner (1997) krizi „dějin umění“ odmítá jako pouhý rétorický obrat; možná skončila nepružná a zastaralá verze dějin umění, což její stoupenci pociťují jako krizi (možná i ztráta prestiže oboru?). Institucionální znaky disciplíny (uchovávací si svoji identitu) na krizi neukazují. Jednotně definovaná uzavřená disciplína se proměnila v široký proud diskurzů s různými motivy, východisky a cíli. Podobně jako estetikové (Dzemidok 2002) i kunsthistorikové konstatují zásadní vliv prací vzniklých mimo půdu vlastního oboru (Kesner ibid). Ve výčtu se objevují stejná jména (Foucault, Derrida, Deleuze, Danto, Goodman, Wollheim, Kendal Walton, psychologové: Arnheim, umělci: Kossuth, Berger, literární kritici: W. J. T. Mitchell). Je očividné, že monopol na zkoumání umění humanitní obory ztratily a že jsou si toho vědomy; uznávají legitimitu příspěvků i oživení které přinášejí. Hesla krize či konce dějin umění vyjadřují pretenze radikálů (vyjíměčně snad i rezignaci tradicionalistů?). Kesner (1997) má za to, že nutnost řešit epistemologické problémy spojené s uměním může obrozený dějepis umění posunout do role iniciativní avant-gardy humanitních věd a zkoumání kultury (obdobně jako to naznačuje Dzemidok (2002), když mluví o estetice).

### Krize umělecké kritiky

I když se shodneme, že tedy otázkou krize není ani tak její povaha, ale její lokalizování, zůstává ještě naznačit jednu možnost. Deklarace krize, konce, úpadku aj. nacházíme jak v kunsthistorii, tak i v estetice či jiných oborech; možná se ale netýká tolik

---

<sup>69</sup> Poprvé publikován v USA v roce 1992.



teorie samotné, jako jejího vztahu k praxi. Tento vztah k praxi, totiž k uměleckým praktikám je vlastně vymezením oboru *umělecké kritiky*. Možná problém spočívá v „*praktické aplikovatelnosti*“ teorie (vlastně jakéhokoli uměnovědného oboru). Možná problém *legitimity teorií umění* leží v tom, že vlastně nejsou k ničemu potřebné.

Podle Dzmidoka se ostatně stále se vracející *výtka normativity* týká spíše kritiky, než estetiky; ta naopak je ochromená bez normativního základu (Dzmidok). V. Burgin (1986) píše v souvislosti s postmoderním relativismem přímo o konci kritiky. Dějepis umění se prý v akcentech *New Art Theory* otvírá hodnotícím přístupům (Kesner 1997); tím se ale přesouvá problém fundovaného hodnocení (krize legitimacy) i do těchto „nových dějin umění“. Nebo jde jen o vkládání „stop subjektivitě“ a nikoliv o plné axiologické uchopení? Subjekt psaní totiž má být podle tohoto (epistemologického?) důrazu přítomen v textu – místo toho, aby byl potlačován vlastní hodnotící přístup pisatele, má jej text jasně vyjadřovat.

Jak Bourriaud (2002) připomíná, úkolem kritika je studovat současné umělecké aktivity (text kritizuje neochotu teoretiků potýkat se s neuchopitelnými aktuálními projevy umění).

Teorie umění jsou pěstovány víc, než kdy dřív, nejsou však již pokusem vysvětlovat umělecká díla, či vybudovat podklady pro jejich hodnocení; jsou paralelou k práci umělců, tvořivou činností spřízněného segmentu esoterního světa umění. Pociťují-li krizi teoretici, tak patrně stejnou jako jiní akademici: literatura, kterou by bylo dobré prostudovat narůstá geometrickou řadou, stejně jako počty konkurentů. Nápad, který je třeba generovat pro jakoukoli činnost (kurátorskou, stejně jako badatelskou) a bez nichž nelze přitáhnout pozornost, je čím dál těžší vybalancovat mezi neuvěřitelným, provokativním na jedné straně a věcně doložitelným na straně druhé. Teorie umění se (na svém vrcholu) poddala stejným pravidlům jako provoz umění.

### **3. 1. Sociální produkce umění**

Analytický zájem empirické sociologie rozvrhuje komplexní problematiku umění do „komunikačního a interakčního řetězce umělec-dílo-odběratel“ (Petrušek 1990 :31), čili do schématu „*produkce – distribuce – recepce*“. K renomé této trojčlenky asi přispěla rezonance se schématy komunikačních studií: *vysílač/ kódování /sdělení/ dekódování/ příjemce*. Jakkoli jde o členění praktická v empirickém kontextu (a stejně tak přehledná v textu), je třeba mít na

mysli jejich teoretickou nereflektovanost a používat je s výhradou.<sup>70</sup> Skrytě sugerují *jednosměrný tok* komunikace. Nevyhovuje podsouvaná *lineárnost*; umění je možné pojímat jako komunikaci, rozhodně ovšem mnohostrannou, lépe reprezentovanou *osnovou* nežli vláknem. Co je největším praktickým opodstatněním schématu, je také jeho největším teoretickým úskalím – *separace složek*. Oddělovat produkci od recepce se zdá samozřejmě jen nereflektujícímu myšlení; první promyšlení situace odhalí neadekvátnost takového dělení.<sup>71</sup>

Producent sám je prvním příjemcem svého díla; kontrola produkčního procesu na jeho úrovni spočívá v neustálém přepínání role *producenta* a *recipienta*, ve střídání vlastní *vtaženosti* a *distancovanosti*. Na straně druhé, divák, recipient, aktivním zapojením své kompetence musí „oživit“ artefakt a „umělecké dílo“ (v něm nacházenými významy) dotvořit. Vlivný koncept recepční školy (*response theory*) staví na tom, že v umělecké dílo artefakt přetváří až recepce. S tímto akcentem na vnímatele jakoby se vracela antická preference *sensibility* před *kreativitou*; přesněji, lze jí nově porozumět.

Přesto patří tzv. *sociální* produkce umění k základním pojmům v sociologickém přístupu. Používán je tento koncept širěji či spíše abstraktněji než v „triadickém členění“ produkce - distribuce - recepce. Sociální produkcí se myslí všechny sociální okolnosti, jež se podílejí na vzniku komplexní skutečnosti uměleckého díla, jejichž podíl umožňuje mluvit o umění. Jak říká Zolberg (1997: 79) sociologové dílo analyzují spíše „v pojmech jeho vzniku“. Okolnosti *konstituující umělecké dílo* mohou být situovány do tří úrovní:

1) Na úroveň „fylogenetickou“ tj. aktuální teorie umění (i neinstitucionalizované), jež určuje, že něco může či má *být pokládáno* za umění, na základě jakých rysů funguje umění (jako umění), případně instituce uměleckého provozu (kritika, oceňování), jež legitimují selektivní praktiky. Jde v podstatě o systematizované vědomí stanovující distinktivní rysy uměleckého díla;

2) na úroveň „ontogenetickou“ – institucionální konsekrací (prováděnou relevantními aktéry ve strukturách příslušných „artworlds“), jež rozhoduje o akceptování díla (konkrétní produkce) jako legitimního umění. Decizní akty, procesy vyjednávání významu v institucích k tomu pověřených „proměňuje“ materiální objekt v symbolickou entitu (umělecká tvorba je na této úrovni vlastně *relativně arbitrární inkluzí*, jež, podle Beckera, podléhá stále redefinici);

---

<sup>70</sup>Budeme-li na schéma produkce/distribuce/recepce v omezeném rozsahu navazovat, pak proto, že je srozumitelné a s uvedenými výhradami praktické. V různých obměnách jej užívá řada autorů (Silbermann, Albrecht, Gerhards). Témata autorů přehledových pojednání o sociologii umění, kteří se tomuto schématu spíše vyhýbají (Wolff, Becker, Lipski) lze vždy k uvedené „triádě“ vztáhnout.

3) na úroveň individuální recepce, v níž se produkce završuje, neboť až v ní recipient aktualizuje prožitkový potenciál artefaktu. Nekonzumovaný objekt je jen *latentně* uměleckým dílem.<sup>72</sup>

Základem těchto tezí je analytické rozlišení materiálního *předmětu* od (sociálně produkovaných a distribuovaných) *představ*, jež jsou s ním spojovány. Jestliže pouhé sestrojení (*manufacture*) předmětu lze pozorovat, popsat (např. fyzikálně-chemicky) a připsat konkrétní osobě jako původci představy; významy umění jsou empiricky nevypozorovatelné, jen nepřímo popisovatelné a stěží plně a přesně připsatelné konkrétním osobám. Sociologie umění se (podle Wolff, Tannera, Bourdieua a dalších) zabývá vlastně pouze (anebo zcela dominantně) onou *úrovní představ*, které poskytují jednotlivým předmětům (či dějům) *význam umění*. Tento posun v pojmání umění (byť zde zvnějšňovaný externalistickou linií bádání) lze vnímat i jako ekvivalent posunu těžiště z řemeslného výkonu v nápodobě k intelektuální práci se symboly.

Umělecká díla jsou nositeli významu připomíná Bourdieu (1996) v obojím smyslu: *významu* jako informace (obsahu, smyslu) i *významnosti* jako signifikance; samozřejmě, aniž by tyto roviny šlo oddělit. Pojednávat o skutečnostech, k nimž jsou vztažena hodnotová očekávání, znamená potýkat se se sociální realitou *par excellence*, s vírou a očekáváním. Proto se zdánlivě neproblematický úkol, zkoumat uměleckou produkci, stává složitým odhalováním spolupodílejících se složek a faktorů, omezení i očekávání, interakcí aktérů a sociálních struktur, přítomných i minulých. Bourdieu dokonce mluví o „produkcí víry“, jako rozhodující komponentě umělecké produkce, resp. o produkci *symbolických statků*.

V tomto spojení zaznívá akcentované rozlišování produkce objektu a produkce statusu. Pokud se produkce děl zdá jasně vyplývat z materiální a (sociální) činnosti individuálního autora, umělecký statut produktu je (vcelku jednoznačně) situován mimo jeho kompetenci. Větší váha padá ovšem na symbolickou dimenzi –ta je distribuována, ta cirkuluje ve společnosti a rozhoduje o významech individuálně shledávaných v dílech umění. Proto sociologický přístup mluví o „sociální produkci“ umění.

### Implicitní kritika individua

---

<sup>71</sup> Separování produkce a recepce neodpovídá skutečnosti již kvůli *rolové komplementaritě*, která k sobě váže očekávání obou stran, tzn. modeluje „oba póly“ současně: jak pól produkce, tak pól recepce.

<sup>72</sup> Do paradoxní situace se tak dostávají autoři, kteří chtějí znemožnit komercializaci či odcizující institucionalizaci konkrétního díla; jedinou důslednou možností je dílo zcela ukrýt před veřejností (autor zůstane jediným konzumentem); je ale potom objekt uměleckým dílem?

Ke zcela zásadním úkolům sociologie umění náleží kritika představy *tvůřivého individua* jako centra produkce umění (Wolff 1993).<sup>73</sup> Materiál shromážděný sociálně-vědním bádáním upozorňuje na *kolektivnější povahu umělecké produkce*, než odpovídá romantické představě izolovaného génia, jímž proudí božská inspirace. Míra kolektivnosti či naopak individuálnosti, v různých médiích variuje (maxima, zřejmě, dosahuje u filmu a televize, <sup>74</sup>mimima při psaní poezie či malbě obrazů) -vliv a podíl „druhých“ lze doložit všude.<sup>75</sup> I zdánlivě tak zřetelně izolovaní umělci jako současní „štětcoví“ malíři jsou hluboce ukotveni v systému sociálních vztahů (Tanner 2003:69). Sama kunsthistorie ukazuje relativnost představ o „individuální“ tvorbě. Jak zmiňuje Nodl (in: Bártlová 2004), v klasických pojednáních dějepisu umění byl za autora středověkých (renesančních) děl pokládán *patron*, přicházející *s ideovou koncepcí*. On stanovil obsahové, formální a technologické parametry díla; umělec byl jen „vyhotovovatelem“ díla. To se neliší od dnešních praktik kdy umělci na dálku instruuji techniky a pak signují dílo. Stejně tak to konverguje s estetizační praxí, v níž se rozšiřují možnosti estetického formování prostředí z instantních forem (individuálně uspořádaných).

### Otázky dělby práce v kulturní produkci

V moderní společnosti existuje řada oborů kulturní produkce, které již ze své povahy technologicky náročných, intermediálních oborů předpokládají zapojení velké kolektivity aktérů v nejrůznějších aspektech produkce. Ale již divadlo, zejména opera, projektovaná jako *Gesamtkunstwerk* (film tento koncept vlastně završuje) je kolektivně produkovaným uměním. Méně lze nalézat v moderních společnostech kolektivní utváření ideového projektu. Tyká se však nejen specifických období (socialistický realismus o němž referuje Pospiszyl 2005), ale čím dál více umění reflektujícího svoji institucionální situaci a usilujícího o aktivní vtažení diváka (interaktivita).

Mnohem zřetelnější, než „skutečná povaha“ produktivních procesů, je inklinace expertů k určitým typům popisů. Odborníci (a participanti uměleckých světů) idealistického zaměření zdůrazňují, že produkce umění se vymyká, resp. unikla, dělbě práce (a tržně

---

<sup>73</sup> Jak připomíná Tanner (2003:69), idea kreativního umělce je „jedním vláknem“ individualistického vysvětlení lidské existence, jehož kritika je obecně úkolem, tématem klasické sociologické teorie.

<sup>74</sup> Zolberg (1990: 86) uvádí řadu případů týkajících se právě sochařů, u nichž si materiálová náročnost práce žádá nejvíc zapojení asistentů; Henri Moore měl prý v pozdním období na čtyřicet pomocníků, kteří z jeho maket vytvářeli díla velkých rozměrů. Díla sochařů „minimalistů“ vznikají často v ocelárnách.

<sup>75</sup> Kolektivní povaha filmové tvorby se podle Zolberg (1997) zdála být jasným důvodem k exkluzi z kategorie umění; když se to nezdařilo a film byl včleněn do umění, začala praxe připisování individuálního autorství (někdy dosti arbitrární).

prostředkované směně vůbec)<sup>76</sup>. „Materialistické“ zaměření trvá na shodě s dobovými formami produkce. Jednoznačná odpověď ovšem není, některé rysy (a v některých konkrétních podmínkách) svědčí o tom, že produkce umění skutečně neodpovídá zcela produktivním praktikám kapitalistické, tržní společnosti; jiné rysy ale naopak činí zcela odůvodněným vedení paralely.

### Sociální produkce kultury jako paradigma

Koncept sociální produkce umění je současně označením paradigmatického směru, který od 70. let dominuje anglo-americké sociologii. Jakkoli bývá „škola sociální produkce“ spojována výhradně s marxistickou teorií (marxistickou estetikou zejména), představuje paradigmaticky širší směr. Společný mu je důraz na zkoumání *mechanismů a agens* kulturní produkce. Velmi důležitým aspektem přístupu „sociální produkce umění“ je jeho inherentní nárok pracovat s produkcí umění *analogicky* všem jiným druhům produkce ve společnosti nebo ještě radikálněji řečeno: v *souvislosti* se vší materiální produkcí společnosti. Jak argumentuje Terry Eagleton „literární modus produkce“ musí být analyzován ve vztahu ke generálnímu modu produkce společnosti, stejně jako ke generální (tzn. ne –specificky literární) ideologii společnosti (in Wolff 1993). V rámci tohoto širokého paradigmatu lze rozlišit dvě užší zaměření.

Mikroanalytický akcent odhaluje *kooperaci řady aktérů*; interakcionista Becker (1982) proto tenduje k tomu popisovat produkci jako *kolektivní*<sup>77</sup>, zatímco Zolberg (1990) a Clignet (1985) svými formulacemi akcentují systém *podpůrných sítí* stojících za viditelným *primárním producentem*.<sup>78</sup> Podobný postoj zastává Ingles (2004), který proti sobě staví „primárního producenta“ a *kulturní průmysl*; má totiž za to, že v industriální společnosti se produkce umění stala záležitostí celého odvětvového komplexu. Také R. Moulin (1967, in: Tanner 2003: 106) argumentuje proti iluzi, že se role malíře nějak vymyká *industrializaci*; ve vztahu k obchodníkům s uměním jsou v situaci proletářů vůči průmyslníkům. Pojem *kulturní průmysl* užívá i Hirsch (in: Becker 1982: 122) k označení „firem usilujících o zisk, jež produkují kulturní produkty pro národní (mezinárodní) distribuci“, a mluví i o „systému kulturního průmyslu“. Termín *produkce* se zde nejvýrazněji kryje s konkrétní konotací

<sup>76</sup> Toho názoru je i G. Simmel (in Zolberg 1997: 79)

<sup>77</sup> Beckerovo výchozí stanovisko je ještě markantnější v článku „Art as Collective Action“ (*American Sociological Review* 39 (1974), než v knize *Art Worlds* (1982), kde je rozpracován do první kapitoly.

moderní mechanizované velkovýroby. Také Marcia Bystrin (1978) popisuje poválečný trh avantgardním uměním v New Yorku záměrně v pojmech „průmyslového odvětví“.

Přínosem tohoto „mikroanalytického akcentu“ je odhalování zcela konkrétních determinantů individuální tvorby, uplatněných selektivních mechanismů a zapojených sítí kooperace. Zdánlivě izolovaný tvůrce navazuje na skryté sociální předpoklady své kompetence; *plné* rozumění dílu je bez poukazu na ně nemožné.

Makroanalytický akcent se zaměřuje na „symbolický topus produkce“ v sítích, či konfiguracích *produkcijících významy*. Akt materiální konstituce artefaktu v něm nemá onu sociologickou relevanci. Určující složkou produktu je „symbolická dimenze“: význam či ocenění, jehož se „předmětu“ dostává v jakémsi procesu uznání. Bourdieu (1992, 1993, 1998) mluví o produkci *symbolických statků*; přidělení významu označuje religionisticky za *konsekraci* (proměňování či posvěcování). Některé přístupy činí za produkci odpovědnou strukturu celku společnosti a participující aktéry vnímají jako „médium“ produkce. Také může být produkce vnímána jako specifická komunikace „subsystému společnosti“, zaměřeného na generování specifického smyslu (Luhmann 1995). Lingvistické a poststrukturalistické vlivy vedou k zaměření na diskurzivní praktiky a symbolická univerza.

Oba akcenty v perspektivě „kulturní produkce“ relativizují význam individuálního „tvůrce“; sociologické zadání je pak postihnout konfigurace kooperace, propojení institucí, zájmů a věr, jež za vznikem díla stojí. Lokalizace takových „konfigurací“ je primárně analytickou záležitostí; rámce, do nichž je produkce umění situována, jsou častěji abstrakcí, či přesněji weberovským *ideálním typem*. Tak se mluví zejména o *uměleckých světech* - artworlds, (Danto 1992, Dickie 1964) a o *uměleckých polích* (Bourdieu 1992, 1993, 1998), řidčeji o *uměleckých scénách* (Schulze 1992, Görgy 2002), nebo vcelku vágně o *situacích* nebo *kontextech*<sup>78</sup>. V těchto rámcích je tedy produkce umění rozebírána a v dílčích aspektech popisována. V obecně paradigmatických souvislostech lze nacházet kulturně produkční perspektivu v marxistickém přístupu, v symbolickém interakcionismu, v různých podobách strukturalismu, k němuž lze přiřadit i Bourdieuho teorii praxe. O jejich rozdílech pojednává Tanner (2003).

---

<sup>78</sup> Že Zolberg nesdílí Beckerovu představu kolektivní produkce je zřejmé z jiných míst (např. 1997: 146), kde rozlišuje „vážnou“ hudbu, jež je *vytvářena*, od populární hudby, která je *produkována* (dělbou práce mezi segmentovaně úkolovanými interprety).

<sup>79</sup> Bourdieu (1993) odmítá pojmy kontextu nebo situace, neboť tyto „neutrální“ pojmy, podle něj, zastírají konfliktní povahu dějů jež mají „rámovat“ –zatímco v pojem pole (herního, bojového) ji ve svém kontextu nese.

Nejrozšířenější koncept k popisování sociální produkce umění, pojem „uměleckých světů“ je spojen se jménem Howarda S. Beckera a tedy se symbolickým interakcionismem. Umělecký svět jak jej definuje Becker (1982: 41):

„se sestává ze všech těch lidí a organizací, jejichž aktivity jsou nezbytné k produkci určitého druhu událostí a objektů, které umělecký svět charakteristicky produkuje.“

Z hlediska kunsthistorického lze „perspektivu sociální produkce kultury“ vnímat jako protažení přístupu, nedávno zdomácnělého v dějepisu umění; pokládat ji za možné navázání na linii jdoucí od Pevsnera po Haskella či Baxandalla a další představitele „New art history“. Jak ale Tanner (2003:71) vcelku přesvědčivě dokazuje, sociologické zkoumání v „produkční perspektivě“ *může projevit* větší explanační sílu než „kontextuálně senzitivní dějepis umění“ a to v několika ohledech:

1) Primárním zájmem mnoha sociologických badatelů je totiž *sociální organizace* či *stratifikace*; konkrétní produkce umění představuje pouze materiál, v němž se zkoumání realizuje. Tímto svým „mimoběžným“ zaměřením se badatelé vymaňují z kunsthistorického kánonu a zjištění, k nimž dospívají, nejsou deformována selekcí „estetickým prizmatem“. Tanner (2003) uvádí jako příklady studii McCalla (1977) zkoumající „levné obrázky pro trh“, a Halleovu (1989) analýzu *obrazů v domácnostech* napříč sociálními vrstvami (což jsou soubory velmi odlišné od produkce reprezentované „salonní“ přehlídkou, či sběratelskou kolekcí).

2) Zaměření na *komparaci produkčních systémů*, proměňujících se v čase a prostoru umožňuje vidět tyto systémy ne jako pozadí, ne jako pouhý *kontext*, zrekonstruovaný k „obohacení interpretativního porozumění konkrétním dílům umění“ (Tanner 2003:72), nýbrž zkoumat je z hlediska jejich *vlivu* na výstupy produkce. Přínos komparativních prací tkví v rozmanitosti vytčeného záběru. Tak například Rosenblum (1978, in: Tanner) srovnává různé produkční systémy uplatňující se v jednom médiu. Heirich (1976, podobně Crane 1976 a Zolberg 1990) srovnává produkci kulturní, náboženskou a vědeckou. Crane (1976) srovnává druhy odměňovacích systémů. Becker typizuje rolové vzorce kulturních producentů napříč různými organizacemi.

To dokládá výhodu zobecnitelnosti konceptuálních rámců v perspektivě „kulturní produkce“ (jakož i nároky na relativně abstraktní vypracování těchto rámců), jež mohou být snadno přeneseny na jiné strukturální a funkcionální domény.

Perspektivě kulturní produkce se dostalo kritiky pro údajný redukcionismus (Tanner 2003) příp. byla zpochybňována její perspektivnost. Má-li takto koncipovaná sociologie umění obstát v měření sil s „novou historií umění“, musí usilovat o interdisciplinární podobu. Lze-li „obrození“ dějepisu umění označovat (mimo jiné) za její sociologizaci, pak požadavek interdisciplinaritivy přivádí sociologii umění k otevřenosti kunsthistorickému myšlení. Jak shodně poukazuje Tanner (2003) a Wolff (1983), sociologickému přístupu snadno hrozí selhání inverzní či komplementární, ke kunsthistorickému nad-hodnocení díla; totiž jeho „faktická eliminace“, přehlížení jeho povahy.



### 3. 2. Institucionální struktura provozu umění

#### Pojem instituce

Jestliže jsme v předchozí kapitole vymezili převažující záběr sociologie umění jako komplex „sociální produkce umění“, pak tento komplex lze opisovat v pojmech organizační struktury, dělby práce, rolí a čekávání apod.. K nejužitečnějším konceptům, jež se nabízejí, patří nesporně pojem *instituce*.<sup>80</sup> Instituce je v podstatě zavedený způsob jednání, koncept významný v perspektivě funkcionálního zkoumání; instituce je „sociální zarámování“ nějaké praktiky (jež z ní činí reprodukováný vzor, podepřený systémem sankcí). Přes výhrady, které lze vůči pojmu vznášet (týkají se nepřesnosti a kolísání významu, viz Wick-Kmoch 1979), pojem je stále hojně užívaný a analyticky přínosný. Při studiu umění se instituce (vedle jiných pojmů jako zejména sociální jednání, diskurzy nebo praktiky) jeví být konceptuálním jádrem sociologického zkoumání (Wolff 1993, Albrecht 1970). Zaměření na instituce je signaturou „teorií středního dosahu“.

Empirická sociologie umění spatřovala instituce zejména v *distribuční síti*, prostředkující mezi producenty a recipienty. Koncept institucionálních struktur, vložených mezi producenta a diváka, jakoby legitimoval sociologický zájem o „nepodstatné“, s uměním ne příliš související prvky uměleckého provozu. Konstrukcionistické tendence dnešní sociologie rozšířily institucionální vidění i na zbývající dvě úrovně. Také autor je institucí. Stejně tak publikum. Jde ovšem o složky jen analyticky vyjmuté, izolované, ze zkoumaného celku. Primární jednotkou sociologické analýzy, není totiž ani jednotlivý umělec nebo objekt, ale umělecký svět (Tanner 2003).<sup>81</sup> Jen skrze „analýzu totální struktury uměleckého pole“ (Bourdieu in: Tanner 2003) lze porozumět individuálnímu umělci anebo konkrétnímu dílu. Sociologie umění je *studiem praktik a institucí* umělecké produkce (Wolff 1993), tato produkce nemůže být ale oddělována od recepce, hodnocení či mediování obsahů a významů.

Jestliže je pojem instituce tak široký, naskýtá se otázka, proč by mělo být výhodné jej používat v analýzách. V souvislosti s předmětem sociologie umění se jeví důležité zejména tři důvody: 1) koncept instituce zdůrazňuje oproti *přirozenosti* (nějakého uspořádání), nebo *spontánnosti* (nějakého jednání) *sociální konstruovanost* a *strukturovanost*; 2) přitom evokuje

---

<sup>80</sup> Petrušek vymezuje sociální instituci jako „soustavy činností a vzorce sociálního chování, jež se řídí ustálenými pravidly a jež jsou nezřídka rutinizovány a vždycky vázány na soubor odměn a trestů, tedy pozitivních a negativních sankcí (1990: 23).

Podle Kellerovy definice „za instituci považujeme každý obecně praktikovaný způsob jednání, sloužící naplnění určité reálné nebo fiktivní potřeby. Schopnost člověka institucionalizovat své jednání je základem kultury, neboť institucionalizované jednání je náhradou pudového jednání zvířat. (Keller 1994: 56)

<sup>81</sup> Samozřejmě je také celý „provoz umění“, resp. celý „svět umění“ institucí. To ovšem ukazuje výše zmíněné problémy s pojmem, který lze používat na celek, stejně jako na jeho části.

*funkcionální* provázanost a zabudování *regulačních* mechanismů; 3) na rozdíl od pouhého zvyku nepostrádá institucionalizované konání *racionální reflexi* a obhajobu. S výše uvedeným souvisí jak důraz na *repetitivnost* (protože vzorovanost) institucionalizovaného jednání, tak i na *kooperativní* (sociální) povahu institucionalizované činnosti: „kulturní instituce představují gramatická pravidla jednání“ (Keller 1994: 56). Institucionalizované jednání lze potom zkoumat jako jazykovou strukturu (se všemi implikacemi, aspekty syntaktickými, lexikálními atd.).

Praktickým využitím konceptu instituce je rozlišit *funkcionální segmenty* uměleckého světa a tyto analyzovat z hlediska jejich *institucionální* struktury. Nejdůležitějším párem institucí uměleckého světa jsou a) *instituce kvalifikující objekty* jako umění, b) *podpůrné instituce*. Lze je ovšem také členit konkrétnějším způsobem, úžeji na *instituce generování hodnoty*, což jsou většinou *instituce prezentační*, konkrétně *muzea a galerie*. Charakter instituce podpůrné má jak *trh uměním, sběratelství* tak i *kulturní a nadační politika státu*. Dalšími významnými institucemi v detailnějším záběru jsou *instituce edukativní* (zejména akademie) a *instituce kritické reflexe a tvorby teorie*.

### Instituce kvalifikující objekty jako umění

Předmět vzešlý z rukou autora není sám o sobě uměleckým dílem. To by mělo být výchozím axiomem sociologie umění, pokud nechceme připustit existenci významů ve světě přírody, resp. přiklonit se k metafyzickým, realistickým koncepcím. Významu se dostane předmětu teprve v nějakém (sociálním) aktu majícím svého (inteligibilního) činitele.

„Nominativní definice umění“ (Kossuth, Reihardt, Binkley) deklarují, že je to umělec (a pouze umělec), kdo rozhoduje o tom, co bude dílem umění; neprokazují v tom dostatečný smysl pro realitu; zárodek konstruktivistického cítění spojují s naivním individualismem, popřípadě s bojovnou deklarativností manifestů.

„Institucionální teorie“ (Dickie 1964, 1973), klade odpovědnost za produkci na umělecký svět (art world), což je *institucionální konfigurace zájmových okruhů, tvořených z expertů*, kteří v *decizních a negociačních procesech* určují, co bude označeno za umění.

Dominantní koncepty *internalisticky* pojímané uměnovědy a estetiky trvají na tom, že kvalifikace objektu jako umění je funkcí jeho estetické kvality a „sociální provoz“ nějakého uměleckého světa lze spojovat jen s objevováním této kvality, její diskusí či zkoumáním. Rozhodování expertů nemá podle tohoto přístupu zásadní vliv na kvalitu (jež je „objektivní“ vlastností díla).

Mezi krajnostmi (nesporně vzájemně korespondujícími), jež vidí „uměleckost“ buď zcela *autorově intencí*, nebo zas plně inherentní *inherentní předmětu* by měl ležet „operační prostor sociologie umění“. Při vší rozmanitosti jsou sociologická stanoviska logicky nejbližší teorii institucionální (Dickie 1963), již lze ostatně pokládat za „sociologizaci estetické teorie“, vycházející z Beckerova konceptu labellingu. Podle Beckera (1982:39) „umělecké světy produkují díla a také jim dávají estetickou hodnotu“. Pojem „uměleckého světa“ budeme tedy pokládat za zavedené označení institucionalizovaného provozu umění.

V tomto prostoru bezzbytku platí, že objekt se stává uměleckým dílem setká-li se s příznivým kulturním kontextem, který mu umožní prezentaci a rozšiřování *jakožto* umění. Jde o určitou sociální hru; komplementarita rolí, které ji konstituují, neumožňuje aby ji hrál člověk sám (a už vůbec ji nemohou hrát předměty samy). Soubor všech rolí, které se podílejí na této hře a jsou zodpovědné za vytváření umění bývá označován za „svět umění“. Je to svět institucí, a samozřejmě aktérů, kteří tyto instituce vytvářejí, animují. To, že existují posuzovatelé uměleckých předmětů, kompetentnější, než jiní k tomu, aby objekt uznali za umělecké dílo, to patří v sociologii umění k tradičním tezím (konečně o „strážcích bran umělecké slávy“ píše již L. Schücking v roce 1923). Radikalizace této představy je spojena s ideou „artworlds“ A. Danta, s institucionální teorií G. Dickiho a rozpracováním koncepce „uměleckých světů“ Howarda Beckera. Přes nedostatky Dickieho koncepce budeme se držet jejích obrysů. V základním členění paradigmat představuje hlavní verzi *institucionální teorie*.

## Muzeum

Kulturní kontext, prostředí v němž dochází k popularizaci objektu umění zasahuje všechny formy prezentace objektu institucemi uznanými, kvalifikovanými za hodné statutu kandidáta ocenění, jestliže toliko v důsledku té prezentace nastupuje jejich popularizace, totiž sledování, percipování těch objektů jako děl umění. Na okraji tohoto kontextu se nacházejí také prostředky masové komunikace, nakladatelství zaměřená na umění jakož i prezentace všeho druhu, bez podílu výše jmenovaných instrumentů (také bez přesnější lokalizace prostoru), jestliž jsou jejich autory osoby, jejichž pozice či druh vykonávané práce (umělec, kritik, teoretik umění atd.) jim poskytuje v očích recipientů status odborníka (Lipski 2001).

Muzeum představuje jakousi extenzi, institucionalizaci *rámu*, jehož funkci postřehl G. Simmel.<sup>82</sup> umělecké dílo se údajně liší od jiných objektů právě vydělením, jež konstituuje

---

<sup>82</sup> Georg Simmel, *Zur Philosophie der Kunst*. Philosophische und Kunstphilosophische Aufsätze. Postupim, 1922 (srv. též K.P. Liessmann 2000: 75).

nový, uzavřený celek. Objekt uchopený jako zarámovaný výsek se stává *výspou* (refugium) jiného světa. Rámování (framing) metaforicky odkazuje k formám nobilitace uměleckého objektu, povýšení, prostřednictvím ohraničení, vydělení z každodenního provozu, z běžného významového kontextu (srv. Tanner 2003).

Aby nastoupilo završující konstituování díla umění jako společenského fenoménu, musí být objekt konzumován recipientem, který jej plně konstituuje jako estetický objekt. Muzeum je pak „pořadajícím rámcem“, který recepci vlivně usměrňuje. Belting (2000) z luhmannovské ambiguité akcentuje napětí „muzeálního“ a „producentského“ konstituování umění. Zatímco první přístup usiluje o univerzalizaci díla vřazeného do souvislosti (univerzální dějiny umění jsou dějinami „muzealizovaných“ děl), druhý přístup bojuje o jedinečnost autorského počínu, o jeho právo vzepřít se muzeu, dějinám, či univerzalitě (srv. autorské deklarace „úniku z galerií“).

### Struktury podpory

Institucionální rámeček, který předkládá ve své práci Vera Zolberg (1997: 136), mluví o *podpůrných strukturách* (supporting structure), jež, zahrnujíc širokou „škálu mechanismů, procesů, institucí nebo činitelů“, tvoří nezbytnou (jakkoli snad skrytou) podmínku produkce. Jejich významnou (ač ne výhradní) komponentou je *publikum*; podle Zolberg struktury podpory působí tak, že sankcionují (pozitivně i negativně) producenty, čímž podporují a usměrňují produkci. Howard Becker (1982) mluví o *zdrojích* (materiálních i personálních), jejichž rezervoár zabezpečuje produkci, případně o *zdrojích podpory* či dokonce o *mobilizaci podpory*, jež zaštiťují změny v uměleckém světě.

Zolberg (1997: 136) metaforicky vidí podpůrné struktury jako „zdvojený trychtýř“ (*two-way funneling device*), jímž proudí v jednom směru díla, v druhém kompenzace. Toto proudění není jen *prostá směna* (materiální a symbolická); jde o střety, vyjednávání a volby, v nichž aktéři (nejsou pasivními) získávají i ztrácejí; publikum svými volbami konzumpce vsází do hry prestiž (srv. Bourdieu vsázky, *investment*). Zdá se, že z této metafory by šlo extrahovat pól produkce a recepce a mezi ně situovat dění uměleckého provozu. Pro Zolberg je ale zřejmě důležitá „materialita“ pláště nálevky – podpůrné struktury „obalují“, chrání, či usměrňují „proudění“. Přitom se jí poněkud vytrácí zlověstný podtext „ochrany“; je nástrojem prosazování (mimo-estetických) zájmů moci; svými sankcemi podpůrné struktury dirigují producenty, svádějí je oceňováním a trestají je vynětím z přízně.

Podpůrné struktury produkují škálu odměn,<sup>83</sup> i omezení; povaha konkrétních *restrikcí* variuje podle typu struktur (podobně Bourdieu 1993); tak například uplatnění na (svobodném) trhu s uměním je závislé na zisku (ten závisí na dominujících preferencích konzumentů). Určující formy podpůrných struktur, jež se na západě vystřídaly, vyznačovaly: církev, král a vysoká šlechta, měšťtí a soukromí patroni, státní byrokratická administrativa a komerční trh (Zolberg 1997:138). Řada analýz se pokusila vysledovat jaký dopad má charakter podpůrné struktury na umělecké formy a styly (Hauser 1951, Pevsner 1940, White and White 1965). Ten se zdá spočívat spíše v tradici, jež přetrvala a ovlivňuje představy o hodnotě děl (či roli producenta?).

Eliasův příspěvek (1978) koriguje „vnějškovost“ podpůrných struktur; internalizovaná sebekontrola autonomního producenta je „vtahuje dovnitř“. Místo patronského donucování realizuje dohled nad formami sám producent, při listování časopisy či katalogy i při návštěvách výstavních přehlídek.

Becker (1982) popisuje jak studie forem pop-kultury (konkrétně country music) dokládají proměny „stylu, obsahu a formátu zaznamenávaných písní“ stejně tak „měnící se úroveň hudebních inovací v čase podle variujících zájmů a postojů v řetězci *decision-makerů* a *gate-keeperů* jak uvnitř i vně záznamových společností (Hirsch, Peterson a Berger, Ryan a Peterson). Podobně byla zkoumána produkce výtvarného umění.

Becker (1982) popisuje, jak byla zprvu odmítnuta díla „zemního umění“, protože ohrožovala konvenční způsoby přivlastňování umění a připisování mu estetické hodnoty (vystavováním v muzeích a galeriích nebo fungováním na trhu s uměním). Důvodem nepřijetí nebyla estetická kritéria, nýbrž podkopávání role obchodníků, galeristů a sběratelů v připisování hodnoty; vzpoura skončila tím, že byly nové formy spojeny s etablovanými způsoby evaluace a apropriace (vlastnoručně podepsované fotografie či náčrty zemních děl).

### Moc institucí

Téma primární důležitosti by mělo být rozložení moci v uměleckých světech. Kanály moci jsou spojeny zejména s těmi, kdo rozhodují o „udělování statusu kandidáta umění“, jak říká Dickie. Samozřejmě může kterýkoliv návštěvník odmítnout představu, že pás cihel na zemi je uměleckým dílem a stát si zcela legitimně za svým názorem. Sotva však jeho názor změní (jakkoli bude třeba i pravdivý!) něco na rozhodnutí galerie vyplatit autorovi velkou částku za dílo (poskytnout mu prostředky na živobytí), nebo na vlivu, který se bude reálně

---

<sup>83</sup> Typologii odměňovacích systémů předkládá D.Crane (1979, in: Peterson, str. 57-72). Zkoumá vztah mezi inovacemi a odměňovacími systémy a to komparativně v umění, vědě a náboženství.

demonstrovat ve frekvenci zastoupení v učebnicích, periodikách, v pozváních na prestižní přehlídky nebo třeba v přístupu autora k celebritám veřejného života, oceněním a požitkům. Základním ziskem je ovšem prestiž –vliv, který se včlení do *diskurzu* teorie umění a bude nadále distribuován i bez přímého podílu instituce.

Kritické zkoumání institucí uměleckého světa, či provozu umění je nezbytností stejně jako demaskování „sakrálních“ diskurzů samotných. Poučit se lze i z analýz akademického světa; podobně jako univerzity formují diskurzy, tak muzea umění, galerie, velké přehlídky jako Bienále či Dokumenta (a teoretici, kurátoři kolem nich) „určují vývoj“ umění. I ony kombinují konzervativní zájmy s inovativními strategiemi boje. Porozumět současnému umění znamená mimo jiné i odhalit strukturu vlivů, která je za jeho proměnami.

### 3. 3. Tvorba jako regulované praktiky sociálního jednání

#### „Tajemství“ tvorby

Pokud humanistické přístupy přiznávají svým sférám zájmu „právo na tajemství“, sociální vědy nikoliv. Netlačí je k tomu ani tak „pozitivistická gnozeologie“, jako spíše vědomí, že každé „mysterium“ se zaplétá do sociálních her, propůjčuje strategii moci jako její účinný nástroj. Zkoumání umění, „útočiště mnohých tajemství“, samozřejmě ponechává nejasnosti a vyvolává nové otázky. Bílá místa na „mapě poznání“ vždy budou. Co je zájmem každé vědy, jež se cítí povolána demaskovat moc, je *jak se zachází s „neznámým“, s čím je tajemství spojováno a kým a jak je hájeno*. Artistická mysteria se točí, zdá se, kolem dvou (o pozornost soupeřících) os: jednou je *tvořivý génius* a druhou *věčná hodnota díla*. V této kapitole se budeme věnovat různým sociologickým popisům kreativity a pokusům nalézt vychodisko v řešení jejich hádanek. Kapitola následující se analogicky zaměří na autora.

#### Problém tvorby: svoboda nebo determinace?

Pokud je „umělecká tvorba“ pokládána za „konstituování nového bytí“ (v ontologickém smyslu), za jakési „utváření formy z ničeho“ (jen z tvůrceva génia), pak to nelze akceptovat. Sociologie předpokládá, že všechno *sociální jednání* lze pojímat obdobně jako víceméně *pravidelné* (k rutině tendující) naplňování sociálních *vzorů*. Tvořivá činnost se zdá zdravému rozumu být s něčím takovým jasně v rozporu. Předpokládá, že tvorba nejen spočívá v „utváření nového“, ale dokonce shledává její podstatu v *porušování* stávajících vzorů a představ. Jak ukážeme dál, není těžké odhalit mylnost takových předpokladů. K omylům ovšem patří i (kritiky podsouvané) ztotožňování „vzoru“ s matricí, *bezezbytku* determinující formy.

Jestliže sociologické konceptualizace podtrhují pravidelnosti (když už ne zákonitost), determinace, rutinu zdá se pak, že nemohou popisovat „tvořivé jednání umělce“. Může vůbec postihnout tvořivé jednání, jehož rysem je inovativnost, tedy nepravidelnost? Sociologie akcentuje spíše pravidla, kolektivní zábrany (Zolberg 1990), než spontaneitu a svobodu. Bourdieu (s jistým odestupem) pojmenoval svůj ústřední text „Rules of Art“. Přestože se pravidla sama stávají obsahem umění a jejich překračování základním pravidlem. Tento problém, který musí sociologie umění řešit, je v obecném smyslu metodologickým problémem, otázkou svobody (volnosti) v jednání aktérů oproti představě determinace jednání.<sup>84</sup>

---

<sup>84</sup> Možná je sociologie umění více než jiná úseková sociologie zaměstnána řešením takového obecného problému, snad je to demonstrací jejího možného přínosu pro obecnou teorii.

Wolff (1993) označuje toto dilema mezi determinismem a voluntarismem za zbytečné; pojetí autora jako producenta znamená konstatovat *vzájemnou provázanost* (mutual interdependency) struktur a jednání. Autora nelze redukovat na efekt struktury, není robotem realizujícím dějinné úkoly; stejně tak ale není svobodný aktér, racionálně ovládající své jednání (jeho veškeré okolnosti).

Podobně i Bourdieu (1993). Jeho přístup je variací rozvíjející schillerovský model hry, propojující oba mody. Bourdieu mluví o svobodě hráče ovládajícího pravidla, která jej ovládají. K dokonalému hráčství patří schopnost číst potenciální volby v nastalých situacích, volit pravděpodobnější (jistota kalkulu), či neobvyklé (moment překvapení), představit si rozhodování konkurence, předvídat směr hry (číst možnosti, které jsou „ve vzduchu“).

Tvorba je pro Bourdieua „pozorování v poli možností“ (1993). Aktéři jsou „omezeni i „zmocnění“ tou samou kulturou která je vně nich (stejně jako je současně uvnitř nich), některé formy nejsou možné a proto dochází k nasměrování k jiným možnostem –jejich rozvíjení „kultura“ formuje ale selektivně, za účasti, podílu těch, kdo jsou v ní aktuálně pozorováni jako činitelé. Kompetence producenta je dána (dílčí) znalostí dějin umění.

Tvorba bývá popisována jako „řešení či konstrukce rébusů“ či problémů (Zolberg 1990), jehož jádrem je „re/konstrukce pointy“ vztahující se k legitimační teorii (modely umění). Tato „pointa“ se vztahuje k aktuální teorii umění, zejména kunsthistorii a filozofii umění. Bourdieuovsky by mělo být připomenuto, že se taková představa nesmí přijímat ahistoricky jako nadčasové postižení úkolu umění. Jde o aktuální pojetí, korespondující s podobou velké části produkce.

Zembylas (1997:182) připomíná, že pojetí (v dějinách umění frekventované), podle nějž velké umělecké dílo řeší „rozpoznané relevantní umělecké problémy své doby“ stojí na předpokladu existence vývojové logiky umění. Ta bývá ale spatřována v časově omezeném vývoji (novověkého, či moderního umění) a to ve zpětné rekonstrukci, která určitou tendenci abstrahuje z konkrétních (a spíše heterogenních)

intencí a počínů jednotlivých autorů. To nelze identifikovat s nějakou „hegelovskou“ logikou dějin; „modernismus“, říká Zembylas (ibid), „nemá žádný cíl“. Tvorbu nelze vykládat jako (z hlediska subjektu nevědomou) rezonanci s nějakou evoluční tendencí.

## Kreativita

Koncept *tvořivosti* se stal před půl stoletím módním pojmem. Expanzivní strategie individuálního výkonu si pojem tvořivosti vzaly z psychologie osobnosti. Kreativitou tam bylo míněno jednání, schopné vyhnout se šabloně a řešit úkoly novými způsoby. Popularizaci



tvořivosti odstartovala liberalizace šedesátých let, krédo kreativity vyznačovalo rozchod se vzorci tradiční společnosti. Uvolnění sociální kontroly (změny jejích mechanismů) dovolilo propagovat hodnotu, korelující s odporem k institucionalizovaným vzorům, k socializaci a adaptaci, ne-li přímo s deviací. Hodnotu, jež souvisí nejen s konceptem individuální seberealizace, ale i s vydělováním mladé generace jako samostatné sociální vrstvy, s nárůstem volného času (a pozorností věnovanou jeho obsahu), se statusovým vzestupem role umělce. Tvořivost není nadčasově a univerzálně platná hodnota ani není spojena výlučně s uměním.

Klasická sociologická tématizace tvořivosti spojuje weberovskou kategorii „jednání“ s durkheimovským zkoumáním „anomie“. Mertonovo (2000) zpracování „typologie způsobů individuální adaptace“ předkládá jako jednu ze čtyř alternativ *inovační chování*. To koriguje vzory jednání neumožňující dosažení cíle, situačně, často intuitivně vytváří nové cesty, aniž by se opíralo o staré vzory, případně ignoruje jakékoli vzory vůbec. To je ovšem zasazení tvořivosti do jednoho kontextu a zodpovídá jenom malou část problematiky, jakkoli inspirativně.

Značnou pozornost konceptu tvoření (*creativity*) věnuje Wolff (1993: 118), jež usiluje demystifikovat jej, je-li v kontextu umění užíván protikladně k „sociálnímu produkování“. Brání se obvinění, že by to snad redukovalo umění na „vnější koordináty“ či ignorovalo jeho svébytnost. Koncept lze dobře subsumovat pod produktivní činnost, dále jej pak specifikovat zkoumáním „strukturálních podmínek“, a „institucí“ umělecké praxe, které „tvorbu“ *umožňují a limitují*.<sup>85</sup> Tanner (2003:69) rezonuje s Wolff, když zdůrazňuje, že inovativní práci podmiňuje sociální formovaná *příležitost* k ní. Motivace producenta jsou modelovány sociálním sankcionováním (kritické ohodnocení a materiální odměny). V tomto smyslu jsou umělecké styly funkcí sociálního zájmu; pokud vyjadřují zájem o individuální, *originální sebevýraz*, pak proto, že je tento zájem „sociálně indukován“.

Přínos Pierra Bourdieu k této otázce spočívá v kritice artistních koncepcí tvořivosti, a zavádění pojmu *habitus* jako konceptu, umožňujícímu skloubit pravidelnost, vzorovanost s inovací, produkcí v nových formách. Tento koncept přirovnává ke generativní gramatice Chomského, uplatňuje jej pro pojednávání kreativní, aktivní a vynalézavé kapacity lidského činitele. Na rozdíl od Chomského nepřipisuje interním strukturám žádné univerzální (archetypální) kvality. Konceptem „habitusu“ se Bourdieu vyhne úskalím filozofie vědomí, ale ponechá přitom činitele s jeho praktickým, vědomým nasazením v realizaci

---

<sup>85</sup> Jako příklad takové sociální determinace uvádí Wolff (1993) minimální zastoupení žen mezi umělci; argumentuje, že nelze předpokládat pohlavně diferenciovanou distribuci kreativity.

habitualizovaných dispozicí (Johnson 1993). Důležitá zde je komplementarita s pojmem pole, jako vnějšího prostředí, z něhož se habituální struktury sytí, aby se pak naopak do něj obracely a v něm uplatňovaly. Tak se podařilo Bourdieumu popsat *kontinuitu*, postihnout tendenci k pravidelnosti, aniž by kolidovala s představou inovativní, kreativní činnosti. Determinace takového jednání nejsou zrušeny, ale skryty ve vštípených vzorcích jednání, považovaných často za spontánní rozhodování. Jestliže se tlak na kreativní obměňování forem u avantgardních producentů dá označit jako „tradice inovace“, je to jen opis právě toho mechanismu, který zde Bourdieu analyzuje.

Co lidé označují za tvorbu je konjunkce určité pozice (status) a *sociálně konstituovaného habitu*, buď již reálně konstituovaného, anebo alespoň možného, v rámci dělby kulturně produktivní práce (a co více, v druhém stupni) v dělbě práce dominace (Bourdieu 1980). V termínech tohoto rámce produkce ideologických hodnot umělec produkuje estetické hodnoty jako to dělají jiní v paralelní říši hodnot jako je například náboženství.

### Konvence a inovace

Zatímco kunsthistorici zkoumají *konvence* jako „kulturně významový systém“, Becker akcentuje význam konvencí pro usnadnění kooperace (Becker 1982), tedy funkční význam pro interakce v uměleckých světech. Konvence jsou tím, co propojuje producenty s distributory a odběrateli nebo konzumenty děl; kolem konvencí (jakéhosi jádra produkce) se utvářejí formy práce, kooperace či vzájemné směny. Konvence propojují materiální a sociální sféru, jsou jak zdrojem rezistence vůči přímým sociálním tlakům, tak i formou meliorující změny. Osvojování konvencí, říká Becker souvisí se socializací; čím více jsme socializováni, tím lépe ovládáme konvence, resp. tím lépe nás ony ovládají. Je-li inovace hlavním pravidlem, patrně roste tolerance k jiným formám, příznakům nedostatečné socializace (malaadaptace).

### Forma a inovace (transgrese)

S moderním uměním je spojen kult originality a inovace. O nástupu takové mentality a substrátu, z něž vyrůstá (vášeň kritiky) píše O. Paz (1989), o institucionalizaci všeho vzepření se tradicí píše H. Rosenberg (1959). Antropologická (stejně jako historická) vnímavost vidí v tradici *vynález modernismu*, konstruovaný těmi, kdo se (a když se) vůči ní

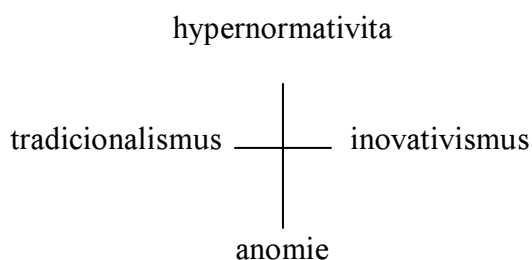
vymezují. Omezující, rigidní „tradice“ je ale spíše produktem revoluce (i umělecké). Formalistická argumentace spojená se jménem G. Kublera zpochybňuje (z nesociologického pohledu) možnost a význam originality. Podle Kublera (1962, in: Perniola 2000) se děje skutečný vývoj formy spíše jako malé změny přejímaného. Proměny jsou nesené repeticí. Zdroj inovace je v *opakování identického* a v malých odchylkách, jež při něm vznikají. Podobně argumentuje i Bourriaud (2002: 19), který si vypůjčuje „atomistickou“ metaforu od Epikura a Lucretia: „forma přichází na svět z odchylky (deviation) a náhodného setkání mezi dvěma doposud paralelními elementy. Nicméně takové setkání musí doznat trvání, aby mohlo být formou.“ Naopak z vědomého hledání nové formy může vzejít jen nová tradice, akademismus modernity.

Zolberg (1997: 130) zpracovala přehledně typologie umělců „podle stylu a obsahu díla“, již ovšem kategorizuje „tvůrčí činnost“ z hlediska jež nás zde právě zajímá:

Tabulka 1. Umělci podle stylu a obsahu práce:

		Inovátoři	Tradicionalisté
Umělci podle přístupu k tvorbě	Objevitelé problémů	Tvorba nového umění (krásné umění, design, hudba, literatura, film)	Kreativní znovuoobjevení (s nově vytvořenými významy)
	Řešitelé problémů	Tradice vytváření nového (varianty prototypů, krásné umění či komerční)	Následovníci tradice (staré, akademické umění, stará hudba, nostalgie)

Toto členění lze ještě zobecnit do následujícího schématu:



S odvoláním na Webera proponuje Zolberg povinnost sociologie zabývat se stejně tak vzácným jako rutinním, zjevy inovativními jako tradicionalistickými.

### Motivace k tvorbě

Sociologicky snad nejuniverzálnějším popudem sociálního jednání je *motiv prestiže* a sociální úcty (a z ní odvozené sebeúcty). Umělecká činnost patří k lidským aktivitám skýtajícím (adekvátně jejím rizikům) snad největší možnosti zisku prestiže. Z puzení po získání uznání (ocenění) lze vyvozovat i *hodnoty* a způsoby, jimiž jsou ustanovovány, byť v praxi jsou vztahy hodnot k motivu „sociálního uznání“ neprůhledné, inverzně propletené. Hodnota sociálně konvertovaná na (oběživo) *reputaci*, se stává směnnou hodnotou, (sociálním kapitálem), jež spojuje recepční a produkční komponenty (póly) uměleckého světa. Z takto redukované perspektivy je tvorba *činností zaměřenou na produkování renomé*. Produkčně zaměření sociologové (například Becker 1982) řeší otázkou hodnoty převodem na téma *reputace* (věhlasu). V něm spatřuje *objektivizaci* (Berger, Luckmann) těžko uchopitelného konceptu hodnoty. Sociologie neřeší izomorfii (spolehlivost ekvivalence) *hodnocení a kvality* uměleckého objektu. Primárním hodnocením je již sama klasifikace „umělecké dílo“. Sekundárním hodnocením je další rozlišení mezi velkým a malým, mimořádným a běžným atd. Součástí sociologicky transformovaného indikátoru hodnoty (kvality) je však *trvání reputace* (její schopnost reprodukovat se).

Také dialogické koncepce „estetiky činu“ (Perniola, 2000: 111), jakou představuje dílo Michaila Bachtina, naznačují, že potřeba uznání je tím, co vede autora k jeho tvůrčí činnosti. Podle Bachtina (1980) je estetická zkušenost dialogická, protikladně k teoriím vcítění mluví o promítnutí sebe ven do věcí, navrhuje pro to termín „exotopie“. Je-li umění komunikací, pak je absurdní představa autora tvořícího pro své uspokojení (bez ohledu na diváka); uspokojení dojde právě tím, že je poslouchán, viděn.

Zcela „do koutku“ sociologických zkoumání je zahrnuta představa, že by prestiž neměla být pro jejího aktéra výhradním důvodem produktivní činnosti. Náznak možnosti osobního důvodu k tvorbě (vlastní potěšení) u Zolberg (1997) patří k vyjímecným zmínkám.

### Umění jako produkce rizik

Podle Tannera (2003) řada studií zkoumajících „umělecké inovace“ současně odhalovala to, jak se aktéři v uměleckých světech pokoušejí kontrolovat nepředvídanost svého prostředí, aby měli výhodu v zájmech, jež jsou stejně tak materiální a politické jako estetické.

Inovativnost produkují kulturní instituce. Moderní umění je někdy charakterizováno jako „řešení nebo vytváření problémů“, zejména producenty odmítajícími přiznat umění úlohu

*reprezentace* vnějšího světa (přírody).<sup>86</sup> Zolberg (1997) zdůrazňuje, že míra inovativnosti souvisí organizačními strukturami produkčních institucí. Ty se odlišují (ve vývojových formách) v různých druzích umění. Moderní výtvarné umění s muzeji a systémy distribuce, říká Zolberg, vede k větší inovativnosti, než jinými organizačními strukturami a zájmy determinovaný svět orchestrů (v zásadě konzervativní).

Jak naznačuje Gerhards (1997) k rysům inherentním struktuře uměleckých světů patří *produkce nejistoty*. Dalo by se zde uvažovat o katartické funkci moderního umění (Morin 1965, in: Dzemiđok 2002), o určitém výcviku na zvládnání napětí a nejistot. Na druhé straně je to určitě součástí herních strategií pole umění, jež mají udržovat v nejistotě adepty, žáky, konkurenty. Nejistota zvýhodňuje všechny etablovanější.

---

<sup>86</sup> V obecném pohledu to lze dávat do souvislosti s lingvistickými hypotézami (Saphir- Whorf), podle nichž jsme v konstrukci světa determinováni jazykem, přinášejícím nám rysy světa. Takto, každý „umělecký jazyk“ některé stávající problémy *řeší*, stejně jako jiné *vytváří*.

### 3.4. Autor jako sociální produkt

Jak laické, tak tradiční humanistické představy přisuzují ústřední význam v produkci umění individuálnímu tvůrci děl -umělci. Díky mimořádné schopnosti, božskému daru, či přirozenému géniu, vytváří -jako *alter deus*, díla, do nichž vtiskuje svoji vyjimečnost. „Mýtus tvůrce“ je ovšem historicky a kulturně specifickým fenoménem (Wolff 1993). Rozvíjí se jen v kontextu mentality zaujaté jedinečností individua. Odráží proto rysy myšlení raně křesťanské i klasické řecké éry (Tanner 2003). Rozkvět zaznamenaly příběhy líčící povahu umělce, jeho „typické rysy“ v renesanci (Vasari 1976, 1977)<sup>87</sup>. Ta navázala na Pliniovy antické anekdoty a svým způsobem i na hagiografickou senzibilitu středověku. Vrcholu došel mýtus v romantismu silně zahleděném do subjektivity vyjimečného zjevu a osudové předurčenosti, aby se ještě udržoval v kultu „zneuznaného umělce“ (*poet maudite*) ve 20. století.

Zcela protikladně přistupují k producentům ty koncepty, jež - *primárně* zaměřeny na proměny *stylu*, či *forem*, jako sféře umění imanentní vývoj (Zeitgeist), potlačují význam autora, protože jej pokládají pouze za *místo* či „médiu“, v němž se tento vývoj zvnějšňuje, nikoliv však za jednající agens. Za určitý průnik obou přístupů lze mít (kantovský) koncept *génia*, jímž proudí duch „přírody“; bez kterého ovšem, tedy bez jeho senzibility k „latentnímu“, nemůže žádné vyjádření ducha doby být vyvoláno.

Kriticky se proti *idealistickému* a *esencialistickému* zdůrazňování umělce postavili asi nejdřív kunsthistorici *formalistického* zaměření.<sup>88</sup> Riegl a Wölflin obhajovali už na konci 19. století „historii umění bez jmen“, v níž by byl *historický vývoj stylů* nahlížen jako proces, v němž individuální umělci nehrají větší roli.

Také Hauserova (1975) materialisticky koncipovaná *sociální historie umění* kladla důraz na proměny *stylu* místo na jednotlivé autory. I jiní autoři, marxisticky orientovaní, akcentovali spíše proměny slohových forem (jako projev dějinného směřování) než výkony individuí (a vývoj pokládali za prolnutí trendů/faktorů, jež jedinci ztělesňují).

Nejradikálnější odmítnutí autora ale přináší *lingvistická argumentace* strukturalismu a post-strukturalismu, jež pokládá za *subjekt produkující díla* například „sdílený jazyk vizuální

---

<sup>87</sup> Podle Zolberg (1997: 123) citovaných psychologických výzkumů (Getzels a Csikszentmihaly 1976) se ovšem závěry těchto studií příliš neliší od renesanční stereotypizace osobnosti umělce .

<sup>88</sup> Připomeňme, že Riegla a Wölflina bývá zvykem zařazovat v rámci formalistické estetiky do tzv. „školy čistého vidění“; pojem čistého vidění (pure gaze) je diskutovaným konceptem jak u Bourdieua, tak i u autorů New Art History.

reprezentace“. Význam děl odmítnul strukturalismus dávat do souvislosti s *intencemi* autora, „neboť jeho individualita sama je poddána jazyku, v němž je artikulována“ (Tanner 2003: 106).

Kritiku „tvořícího umělce“ obvykle nese přesvědčení, že jde o *ideologii* resp. *kult.* Hauser (1951) vysvětluje, že koncept génia reflektoval „růst tržní hodnoty umělce“ v kontextu soutěže o jejich služby. Současně byl ale umělec v prostředí raného kapitalismu marginalizován (Wolff 1981), odcizen společnosti a vystaven tvrdě soutěživému prostředí. Ideologie génia racionalizovala neřešitelnou rozpornost, do níž se dostával.

Podle Adlera (1975) je koncept umělce „jako autonomního tvůrce“ ideologickým reliktem 18. a 19. století. Relativně solitérský způsob umělecké práce (údajně výjmutý z dělby práce, z disciplinačních praktik soudobé produkce) byl snadno reprezentován jako „svobodná, neomezovaná forma života“, radikálně protikladná odcizené práci. Odrážela se v tom spíše *specifická situace* umělce již úspěšně unikajícího systému aristokratické patronáže, ale *ještě neintegrovaného* do tržního systému vynořující se kapitalistické produkce (Tanner 2003).

Na mýtus „svobodného života tvůrce“ má údajně vliv „komodifikace Self“, stylizování produkce do tržně atraktivní podoby. Oč skrytěji, o to silněji, drží ekonomický zájem zbožnění individuálního výkonu; privilegovaný status autora posiluje pozice komodity na trhu, autorské právo (*droit moral*) umožňuje adresně určovat hmotné závazky.

Heinich (in Tanner 2003: 107) studii o „Van Goghově efektu“ připomíná, že diskurz „individuálního tvůrce“ není zlovolným dílem intrikující skupiny, jež z něj teď těží, ale že jej spoluvytváříme; námi užívané *kulturní a sociální praktiky* konstruuji „auru vyvolenosti“ Postrádá tedy smysl označovat jej za ideologii, neautentické vědomí apod., shrnuje Heinich svoje analýzy kultických praktik uměleckého světa. Svým historicky zaměřeným výzkumem to potvrzuje Kempers (1992, in Tanner 2003: 109), který ukazuje, jak byla idea tvůrce zabudována do sociálně a kulturně konstruované role na sklonku středověku.

### Desakralizace individuálního tvůrce

Sociologické přístupy ve své většině chtějí *decentralizovat* a *desakralizovat* personu tvůrce (Tanner 2003). Při vši rozmanitosti přístupů převládá shoda, že „umělec“ je jen jedním z řady činitelů, podílejících se na produkci umění. Nadsazovat jeho úlohu znamená automaticky uzavírat cestu k porozumění dalším (skrytým, minulým, vedlejšími) vlivům a činitelům. Otázkou je ale konkrétní formulace přístupu k subjektu produkce a vybalancování *voluntarismu a determinismu* v popisech. V koncepci „sociální produkce umění“ figuruje jako *agens*, generující umělecké artefakty „institucionalizovaný umělecký svět“. Podobně u

Bourdieu není subjektem produkce umění izolovaný umělec, ani sociální skupina, nýbrž „pole umělecké produkce ve svém celku“ (in Tanner 2003).

Wolff (1993) postačuje k desakralizaci, aby sociologický přístup pracoval s konceptem *umělce jako producenta*, místo představy *umělce jako tvůrce*. Tuto představu odmítá z následujících důvodů:

1) ignoruje řadu dalších lidí zapojených do produkce každého díla a odvádí pozornost od sociálních podmínek a determinací,

2) tkví v neprověřované představě subjektu, přehlížející jeho konstruovanost. Tím je subjekt simplifikovaně pojímán jako „koherentní, racionální entita“, jakkoli za svou (umělou) jednotu vděčí arbitrárnímu výběru biografických a charakterových rysů.

Přínosnější je uvažovat o umělci jako o *momentu* v průběhu minulého (současného) utváření. Pojmy „tvorba“, „umělec“, „umělecké dílo“, je třeba nahradit výrazy *kulturní resp. umělecká produkce*, (*manufacture* –Majakovskij, in: Wolff 1993), mluvit o *producentu, sesazovateli fabrikátů* jako to navrhuje Barthes, či Macherey (ibid).<sup>89</sup> Nejde, brání se Wolff, o „svatokrádežné stržení estetického do profánního“; jde jen o potvrzení neakceptovatelnosti všech mystických, idealistických a totálně nerealistických představ o povaze této oblasti.

### Smrt autora

Ideová bipolarita francouzského intelektuálního světa dala po ústupu existencialismu vzejít nejradikálnějšímu pokusu o zavržení individua jako centra dění. Po éře vyhlášující etiku absolutní svrchovaností individua (Bataille, 2000), osvobození autora od všech závazků (Sartre, in: Wolff, 1993), nastoupily teorie smrti autora. Důsledně strukturalistické myšlení umožnilo nahlédnout na uměleckou tvorbu a její aktéry v jiné perspektivě. Její radikalismus konvenoval makro-sociologickým přístupům zejména marxisticky orientovaným (Althusser, in: Wolff, 1993). Jiní však, ač sympatizanti radikální kritiky, s detronizací tvůrce nesouhlasí (Wolff). „Smrt autora“ měla otřást mýtem. Situování autora do centra sítě významů je podle Barthes (in: Wolff, 1993) výtvar moderní společnosti, tedy konstrukt „buržoazní ideologie“. Koncept individuality a svět produkce umění si podle něj poskytují vzájemnou ideologickou podporu.<sup>90</sup> Chceme-li však skutečně porozumět problému autorství musíme se obrátit k „novým“ teoriím subjektu.

---

<sup>89</sup> Na druhé straně existuje v sociologii také „zaangažovaný“ postoj Adornův, který využívá právě rozlišujících označení *vytváření* a *produkování* pro odlišení skutečně kvalitního umění od pouhého průmyslového vyrábění (Zolberg 1997: 146).

<sup>90</sup> K tomu viz například také umění jako *synoptikum* –protiklad panoptika (Mathiesen in Bauman 1999:65).



Smrt autora není ale negativním konceptem; když Barthes mluví o desakralizaci „obrazu autorství“ (Wolff 1993: 117), posouvá důraz k divákovi, resp. přesouvá zodpovědnost za text na čtenáře: „jednota textu leží v místě jeho určení, nikoli v místě vzniku [...] idea, že jediným původcem, zdroje textu, je autor je *mylná*... text není lineární sdělení (vzkaz od Boha-a autora), ale multidimensionální prostor [...] v němž se rozmanitá psaní (žádné není originálem) mísí a srázejí“.

Zobecňujícím přístupům, usilujícím přehlédnout velkou plochu, většinou nečiní potíže abstrahovat od jedince. Příliš snadné a spekulativní *ignorování subjektu* v nich může naopak vyvolávat kritiku. Bourdieuho rozchod se strukturalismem bývá dáván právě do souvislosti (Zolberg 1990, Robins 1991) s pasivní rolí, již strukturalismus připsal „aktérům“. Problematickou je ale jak představa *jedince-média* (skrže něž jednají síly či společnosti), tak *univerzální povaha* těchto nad-individuálních sil.

### Hledání rovnováhy

Bourdieu odmítl strukturalistické „rušení“ aktivního subjektu, stejně jako funkcionalistické „zpřevodování“ jednajících aktérů. Podobně Becker, který sice mluví o kolektivní produkci umění, ale myslí tím kolektivitu sebe (a svoji činnost) reflektujících subjektů; je zaujat jak kooperativností, tak obsahy vědomí, jež se v ní (a pro ní) na úrovni subjektů generují. Výrazně se podmínkami a možnostmi obou protikladných přístupů zabývá Wolff, která (podobně jako Bourdieu) pokládá za úlohu sociologie umění „vybalancovat“ oba pohledy.

Wolff (1993: 137) nepokládá de-konstruktivistický náhled přínosný v porozumění partikulárním situacím: „Sociologie nám umožňuje vidět, uměleckou praxi jako situovanou praxi, jako praxi mediace estetických kódů, ideologických, sociálních a materiálních procesů a institucí. Nemůžeme ale ztrácet ze zřetele umělce jako centrum (*locus*) této mediace a napomahatele (*facilitator*) vyjádření, výrazu“. Wolff (1993: 146) se přimlouvá za střední cestu mezi „neteoretickými biografiemi a absentujícím subjektem“, je přesvědčena, že: „je v sociologii umění místo pro *biografii* a *kreativitu*, (nicméně situovanou, determinovanou, asistovanou a kompromisní, operující jako kategorie uvnitř diskursu)“.

Je to samozřejmě obecnější metodologická problematika, na kterou otázka pojetí autora naráží. Situaci agens každého jednání charakterizuje poměr vnějších omezení k míře vnitřní svobody v rozhodování. Toto napětí nachází svoje vyjádření v *teoriích strukturních* na jedné straně a *teoriích jednání* na straně druhé, resp. v *determinismu* a *voluntarismu*. Berger a

Luckmann, Bourdieu, Giddens a další (ibid) poukázali na nutnost operovat s modelem, který místo preference té či oné předeště vzájemnou provázanost struktur a jednání. Producent se pak nemůže jevit ani jako svobodný racionální aktér, ani nemůže být redukován na pouhý efekt *incentivů struktury*.

Podle Wolff je proto potřeba odmítnout představu, že by se měla sociologie umění obejít bez autora. Představa autora jako média, skrze nějž promlouvá duch doby, více zatemňuje než objasňuje. Požadavek vyvážení akcentů struktura/jednání vyžaduje, aby byl koncept autora podroben kritice (ze strukturního hlediska), zbaven mýtů, ale zachován. Také Bourdieu nechce ztratit ze zřetele umělce jako centrum estetické mediace, místo v němž se estetickými kódy prostředkuje to, čemu říká „kulturní nevědomí“ a ideologické, sociální a materiální procesy a instituce.

Neblahý dopad pojetí „bezmocného individua“ kritizuje ve svém článku věnovaném „smrti autora“ Wuggenig (2004). Podle něj toto pojetí, ať již v sociologii, cultural studies (Willis), či mediálních studiích (Fiske), tím, že situuje tvorbu k recipientskému pólu, přesouvá aktivitu a odpovědnost na konzumenta (kreativně si volícího, co bude konzumovat). Podle Wuggeniga je to ale právě toto pojetí, co ze všeho nejvíce konvenuje ideologií kulturního průmyslu. To Adornova poloha, vzdor vši esoternosti, ponechávala prostor pro vzepření se reklamním strategiím (operujícím se slogany: „vy si vybíráte, my dodáváme“).

### „Temporalita“ umělce

Je-li umělec *sociálně konstruován*, pak to znamená, že se nerodí (jako umělec), ale je vytvářen sociálním prostředím. Bourdieu (1993) vyvrací představu nestvořeného tvůrce jako esencialistické resp. substancialistické pojetí. Odmítá romantické autorské hagiografie (koncept genia, koncept autora podrobuje dekonstrukci, jakožto partikulární diskurzivní konstrukt. Jakýmsi kompromisem je pojímat umělce jako intelektuála; umožňuje to trochu jej „odkouzlit“ a přesto mu ponechat něco mysterióznosti (Zolberg 1990).

Z požadavku citlivosti vůči procesualitě sociálního světa plyne, že umělec sám existuje jako „praktika“ *stávání se umělcem*, a to v dvojím smyslu: 1) v poukazu na psychosociální „nestabilitu“ kreativity<sup>91</sup>, 2) v připomínce sociální konstruovanosti, (nelze být umělcem „sám pro sebe“, bez vzorů, bez pretenze na uznání, bez posvěcujících instancí, bez diváků).

---

<sup>91</sup> Otázkou ovšem je (naznačuje to Zolberg), zda se u této „nestability“ nejedná spíše o součást mýtu génia.

Zolberg (1991) postřehuje, že Bourdieu, ale ani Becker nevěnují větší pozornost procesům jimiž se individua „stávají umělci“, jak si umění vybírají jako dráhu protikladnou jiným.

### Status a role - proměny

Sociologii umění nezbytně studuje „sociálně definované místo umělce v té které době“ (Wolff 1993: 139). Základními nástroji uchopení partikulární situovanosti umělce do struktur své doby jsou koncepty *statusu* a *role* (Tanner 2003). První z těchto dvou (vzájemně komplementárních konceptů) popisuje *pozici aktéra v sociální struktuře*, (zejména je-li superiorní či inferiorní vůči jiným), druhý popisuje *vzory v očekáváních*, vztažených ke skupinovým interakcím. Status i role umělce procházejí v čase zásadními proměnami. Ty korespondují s transformacemi funkce a významu produkce konkrétního umění (významné rozdíly jsou zejména mezi výtvarným uměním a hudbou či literaturou), stejně jako s proměnami ideového klimatu, či ekonomických a sociálních struktur. Status ani roli umělce tedy nelze zobecnit s nadčasovou platností. Generalizace znemožňuje též existující variabilita rolí, segmentovanost produkce umění, kterou Becker popisuje jako pluralitu uměleckých světů.

#### a) Status

Proměny statusu producenta výtvarného umění začaly v období renesance, kdy intelektualizace umělcovy práce (konstrukce perspektivního prostoru) posunula producenty blíže k humanistickým literátům (jejichž status byl vysoký). Producenti se usilovali vymanit z nízkého statusu řemeslníků (despekt k materiální činnosti přetrvával od antiky) a intelektualizovat svoji profesi (zakládání akademií). Přesto, jak zaznamenává např. Vasari (1976, 1977), Hauser (1975) nebo Burke (1986), ještě dlouho přetrvává *statusová inkonzistence* (z níž se, ostatně, nikdy producenti umění zcela nevymaní).

#### b) Role

Koncept role umožňuje zvýraznit spektrum rozmanitých poloh, v nichž se odehrává produkce umění. Tak, jako existují varianty divadelní realizace rolí, tak se nabízejí odstínění podob individuálního přístupu k produkci. Hlavní polaritou je míra distance nebo angažovanosti a zasazení (vlastní) role producenta do světonázorového rámce. To je i hlavním obsahem typologií (koncept rolí ale umožňuje rozlišit ústřední roli, „nedodržitelnou“ od jedné ze sady mnohých; to je rozdíl mezi rolí profesionála a amatéra –nespočívá v kvalitě výkonu).

Role jsou proměnlivé –nejen historicky. Skrytým režisérem rolí je dnes kánon kunsthistorie, jeho „rating“ určuje, jak se aktuálně hraje, jak se které pojetí role hodnotí (žádoucí je žánrová konvergence). Nicméně se zdá být efektivnějším nástrojem analýz Bourdieuv pojem habitus, jakkoli je abstraktnější. Pojem role ovšem umožňuje vztahnout habituální dispozice producenta k celku, a to jak osobnostního rozvrhu aktéra, tak kontextu sociálních relací.

### Stereotypy a typizace producenta

Od počátků zájmu o osobu umělce se projevuje i tendence ke stereotypizaci představ, jež jsou pak projikovány i do odlehlých kontextů, kde k jejich krystalizaci nebyly podmínky. Požadavek demaskování mýtické dimenze přivádí sociology k rekonstruování zdrojů i podob stereotypů. Takových pokusů se podujali například Kris and Kurz (1934), Witkower and Witkower (1963), nacházíme je v díle Burkea (1996) a dalších. Obecným zjištěním studií je ambiguitní a inkonzistentní status umělce; líčen je jako „skrbník i marnotratník, celibátník stejně jako sodomita“ (Tanner 2003: 105). Idealistický a mytizující přístup se projevuje akcentováním mysteriozních rysů, opisovaných religiozní terminologií. Umělec je knězem, kouzelníkem, šamanem či mágem apod. Jak se ukazuje, i při úsilí o desakralizaci role umělce lze využít náboženských pojmů, zejména těch jež rozpracoval Max Weber ve své Sociologii náboženství (1998), charakterizovat s jejich pomocí mody reálně uplatňovaných začlenění umělce do společnosti.<sup>92</sup>

Praktické využití „typologické procedury“ (Lamser 1966) předvedl Becker (zabýval se typologií i teoreticky) v knize „Art Worlds“ (1982). Beckerova typologie obsahuje čtyři typy „uměleckých rolí v moderním světě“ (Tanner 2003: 107), k nimž přiřazuje popisy korespondujících artworlds. Becker rozlišil tyto „ideální typy“ v uměleckých světech:

- 1) Integrovaný profesionál, vyškolený uměleckým světem, akceptuje očekávání a hodnocení profesionálního uměleckého světa.
- 2) Maverick (solitér jdoucí vzdorně nevyšlapanou cestou, u Beckera např. Charles Ives ), ač má profesionální výcvik umělce, odmítá očekávání uměleckého světa, omezení i odměny s nimi spojované.
- 3) Lidový umělec (např. tvůrce *quiltů*) je normálně jen jedna sub-rolé v souboru rolí komunity jež není kolektivem specifického uměleckého světa. Hodnocen je podle implicitních, lokálních a sociálních kritérií, spíše než podle výslovných kritérií a posuzování publikem.

---

<sup>92</sup> Bourdieu používá náboženskou terminologii velmi často; operuje s pojmy víra, konsekrace, apod. Weberovu typologii ale nepoužil.

4) Naivní umělec zcela vně všech očekávání a hodnocení uměleckých světů (nanejvýše objeven, stává se *objektem* v uměleckém světě, bez výcviku a profesního využívaní svých, někdy obtížně zařaditelných aktivit.

Tanner (2003) podotýká, že tato diferenciacie do segmentů (uměleckých světů) s odlišně vymezenou produkci a jinak definovanou rolí producenta, nesmí zakrývat *definiční hegemonii* profesionálního uměleckého světa, opírající se o *diskurz dějin umění*, jenž kontroluje klasifikace producentů. Kanonickým tvůrčím umělcem je vždy představitel prvního typu (například malíř, sochař); převedení producenta druhého nebo čtvrtého typu do první kategorie je plně v kompetencích institučních struktur a aktérů „profesionálních uměleckých světů“.

Koncept rolí završuje axiom sociální produkce umění; umělci nejednají izolovaně, nýbrž v interakcích v sociálních relacích. Každá typologie producentů postihuje jen polovinu skutečnosti – druhou formují očekávání publika (rolovým komplementem je ale i dvojice patron/klient). Typologie, jež shrnují rozmanitost publika jsou zpravidla chudší, omezené preferovaným žánrem, či druhem umění (často jen dichotomicky: vysoké/nízké umění). Empirická šetření návštěvnosti galerií by rozvrstvenost publika neměla přehlížet.

### Profesionalita producenta

Zvláštnost skupiny „umělci“ spočívá v kombinaci marginalizace a elitnosti, napínající do krajnosti obecnou ambivalenci pozice intelektuálů- elitou mezi dominovanými. Kulturní kapitál resp. „kapitál pozornosti“ (citační index) jim umožňuje „exkludovat“ se ze „středostavovské“ společnosti, jakkoliv ale celkový svazek kapitálu (kulturního, sociálního a ekonomického) je staví (na počátku profesní trajektorie pak zejména) na okraj sociální stratifikace. Zdá se, že producenti umění napomáhají reprodukci (a naturalizaci) nerovnosti, že držet a budovat distinkce patří k intencím produkce.

Samozřejmostí je zde přesah role; být umělcem je „povoláním“ ve smyslu Weberova *Berufung*, přesto jsou profesní rysy zřejmé (připomeňme: profesionalita není fixní a nadčasová kategorie). Toto zaměření na umělce jako profesní kategorii charakterizuje zejména empiricky zaměřenou sociologii jak německou (Silbermann, König, Thurn), tak americkou (Griff, Strauss). Přínos orientace na profesní rysy a souvislosti spočívá v odhalení komplexu rysů profánní povahy, (trajektorie kariéry, obsahem a povahou profesního tréninku, vztahů k institučním a organizačním rámcům), stejně jako v prozkoumání psycho-sociální zátěže (odcizení), jež taková „profese“ nese.

V sociologii „organizačně zaměřené“ převládají poukazy na zaměstnaneckou roli (Moulin 1979) a struktury a vztahy dominance a konkurence (byrokracie a trh). Vypjatě soutěživé prostředí propůjčuje umělci i rysy podnikatele, neubírají však na jeho poddanosti trhu a jeho prostředkovatelům (kontrakty si pojišťují dispoziční práva). Nutnost obstát v soutěži posiluje prvky soutěživé ideologie (*rat races*), samozřejmostí je budovaný mýtus. Inovativní diskurz „vnucuje uměleckým dělníkům mimořádně nakažlivé formy zaměstnaneckého hazardu a odcizujících zkušeností“ (Tanner 2003). Burke (1994, in: Tanner 2003) připomíná, že umělec se tržnímu rámci vymyká, pokud ne fakticky, pak svým postojem, protestem, odmítáním jeho platnosti.

K psychické zátěži patří zejména zvládnutí nejistoty. Jestliže má být produkované dílo *autentickým výrazem jedinečné osobnosti*, (protikladně všemu sociálnímu a konvenčnímu) pak to před producenta staví nelehký úkol nalézt formu, v níž nebude zpochybnitelné „specifické vyjádření osobnosti“ a současně bude akceptovatelná a atraktivní pro institucionální provoz (tržního) uměleckého světa.

### Spiritualita producenta

K dvojznačnosti „povolání“ patří samozřejmě i religiozní konotace. Golka (1995, 1996) aplikuje na problematiku umělce Weberovy koncepty z analýz sociologie náboženství (1998). Mody panství (sociální organizace vztahů) rámuje (jako ideální typy) mody producenta a skýtají vodítka deskripci vývoje i schémat aktuální škály rolí. Inspirativní jsou Golkovy úvahy v kombinaci se schématem „vědeckých revolucí“ T. S. Kuhna (1997). Golkovou typologií prosvítají také modelová prostředí socializace: *klášter* mnišského umělce, *učňovská dílna* cechovního řemeslníka, *aristokratický dvůr* laureáta státních cen.

Samostatná otázka vyvstává u představy umělce produkujícího „pro vlastní potěšení“; tedy mimo sociální zapojení do rolových konceptů a podpůrných struktur; je to otázka po funkci produkce z hlediska individuální satisfakce.

### Identita producenta

Z proměn statusu a role plyne problém identity producenta umění. Jakkoli v Golkově typologii je i „snadno uchopitelná“ role *umělce-dekoratéra*, je zřejmé, že nejvyšší legitimita je připsána roli *umělce jako umělce*, která se principiálně brání uchopení a přitom má ústřední význam. Takto *otevřeně definovaná role*, jež se vymezuje vůči konvenci i řemeslu, představuje značnou zátěž. Strauss (in: Albrecht, Barnett, 1970) ukazuje, jak odmítnutí konvencí zkomplikovalo na úrovni profesního výcviku „předávání dovedností“ a s ním

související formování identity.<sup>93</sup> Schopnost vykonávat roli předpokládá přinejmenším trénink v technických aspektech oné role a socializaci do *motivačních závazků role*. „Tradice nového“ ale neposkytuje žádný spolehlivý soubor teorie, kritérií či standardů praxe, nexistuje žádný konsensus ohledně řemeslných dovedností, jež dříve charakterizovaly dílenský výcvik (podle Tannera 2003). Podobně není jasná motivační struktura spojená s rolí. Studenti umění tak chtějí po svých pedagogích vlastně *terapeutické ujišťování*, že to, co dělají, je umění, přestože takovému ujištění mohou málo důvěřovat (základ učitelovy autority je, jak dobře vědí, stejně prchavý jako veřejný úspěch obecně; nadto „velká osobnost“ působí ambiguitně –stejně jako přitahuje, tak vede i k úsilí uniknout jejímu vlivu, potlačit jej).

Z toho je zřejmé, že sociologické zkoumání producenta umění chápané jako „sociologie profese“ má výrazná specifika. Na jedné straně je aplikace rutinních kritérií s poukazy na konkrétní aspekty, specifika „této profese“, na druhé straně přínos obecných zjištění k představě o světě umění.

Büchler (2002: 29) řeší dilema umělcovy identity „dialekticky“: „umělci ve společnosti fungují jako experimentátoři s konvencemi kultury“ -již sama jejich existence představuje *sociální experiment*; být umělcem prý znamená „odporovat identitě producenta“.<sup>94</sup> Na druhé straně ale „umělci a jejich praktiky sdílejí v očích veřejnosti určité společné vnějškově identifikovatelné charakteristiky a rysy“ (ibid.). Tedy „v kultuře“ (obrazu jaký má společnost sama o sobě), se jeví být umění *reprezentativní* (zobecnitelné), jakkoli v činnosti a intencích jednotlivých producentů je umění *ne-reprezentativní* (nezobecnitelnou) činností. Je to poukaz na ambiguitu reference umění ke kultuře.

## Bourdieu

Bourdieu (1993a) svoji kritiku ideologie „tvůrce“ zaměřil především proti (této představě implicitní) *nestvořenosti* tvůrce. Subjekty jsou utvářeny sociálními (a ideologickými) procesy, tedy institucionálně a diskurzivně. Již samo pojetí *subjektivity* je sociálně determinované. Wolff (1983) se shoduje s Bourdieuem v odmítání (převládajícího) traktování subjektu jako „koherentní racionální entity“ – této koheze je docilováno biografickými naracemi konvergentními s ideologickou koncepcí subjektivity.

---

<sup>93</sup> Anselm Strauss (spolu s Massonem Griffem a Leonardem Schatzmanem) vedl a zpracovával rozhovory se zhruba 50 studenty prestižní školy Art Institut of Chicago.

<sup>94</sup> Komplementem tohoto „subjektivistického“ popisu je „objektivistický“, který říká, že „umělec je sociálně konstruován“ (Zolberg 1990:115); nemůže tedy než reagovat na očekávání svého prostředí, jež kombinují logiku známého a nečekaného.

Bourdieu kritiku individuálního tvůrce spojuje s pojetím díla jako *fetiš*. Religiozní vztah k dílu vrhá odlesk sakrálního i na autora.

### Exkluze/inkluze autorů

Rozlišení mezi hlavními, skutečnými umělci a podpůrným personálem je nezbytným tématem sociologických prací. Becker zdůrazňuje, že umělecké světy jsou *vyjednané řády*, v nichž „privilegovaný statut umělce není přirozeně dán, nýbrž je sociálně konstruován a podléhající neustálému vyjednávání“. Dělicí linie mezi umělci (kreditovanými jako autory) a podpůrným personálem je jenom *arbitrární*, je sociálně konstruovaná a podléhá vyjednávání. Proč, ptá se Becker (ibidem) nemusejí architekti postavit co navrhli, zatímco je zpochybňován status moderních sochařů, kteří pošlou do kovolijny náčrtek.



### 3. 5. Umělecké dílo jako sociální proces

Externalizací (materializací) „sociální produkce umění“ je *artefakt* -produkt intencí lidské činnosti. Analogicky k *autorovi*, však ani *dílo*, (ekvivalent autora), většinou nestojí v centru sociologického zkoumání. Přesněji, zajímá-li se sociologie umění o *produkt*, generovaný procesy „světa umění“, –má na mysli spíše „autora“. Ten, či jeho *reputace*, je nejvlastnějším „výrobkem“ uměleckého světa. Důležitější, než „vytváření umění“ je pro sociology sociální proces „vytváření statusu“ či vůbec „sociálně symbolické užití umění“ (Zolberg, 1997: 55). Obecně vzato, zaměřuje se pozornost sociologů spíše k *jednání*, než k jakémukoli *objektu*; umění je pro sociologa dění, proces či relace; v hledáčku jeho divergentní pozornosti by ale mělo být *celé pole umění*, soubor relací a procesů, v nichž jsou autor a dílo situováni. „Sociologie kulturních děl“, říká Bourdieu: „musí brát za svůj předmět totalitu vztahů ...“ (Bourdieu in Zolberg 1997: 125).

Nevýrazný zájem sociologů o díla (který ovšem může mít různé důvody, připomíná Zolberg 1990), ostatně dobře koresponduje s běžnou představou, podle níž zaobírání se uměleckými díly je výsadou kunsthistorie, možná i filozofie umění; jeví se však neadekvátní jakémukoli zaměření sociologie (tu konečně, jakoby –donedávna– svět věcí uváděl do rozpaků). Objekt umění ovšem, jakkoli *materiální* (resp. smyslově přístupná) entita, je protkán sítí *symbolických relací*, opředen vírou a představami. Jestliže platí obecně o všech kulturních objektech, že jsou vtaženy do komplexu (významových) asociací, pak umělecké dílo představuje přímo *ideální typ* jakožto výtvar, „který nemá jiné užití mimo svoji výrazovou hodnotu (*expressive significance*)“.<sup>95</sup>

Sociologie umění nemůže konkurovat znaleckým rozborům děl, nemá proč zkoumat atribuce, popisovat stylové souvislosti; přesto se může zabývat svébytně a nezastupitelně dílem. Symbolické relace a sociální procesy, v nichž se signifikance díla utvářejí, čtou a reprodukují, jsou jejím svrchovaným polem zájmu. Zolberg (1997) zdůrazňuje *proměnlivost a křehkost* tohoto symbolického „rozhraní“; nicméně, právě sociologické zkoumání objektů umění má poukazovat na *vznikání a zanikání představ*, jež nám objekt prostředkují jakožto konkrétní dílo umění. Pokud se tyto představy váží k *materiální* a *formové* stránce předmětu, a zejména k relacím *zobrazování* (reprezentaci), pak se tím přirozeně rozšiřuje záběr sociologického zkoumání na tyto dimenze objektů.

#### Představa unikátního díla

---

<sup>95</sup> Parsons: The Social System, 1951 (in Tanner 2003: 236)

Jedním z hlavních důvodů, proč bývá sociologii upírána kompetence zabývat se dílem, tedy uměním samotným, je nimbus (aura) tajemnosti a nepostižitelnosti „velkého díla“. Obecným zdrojem nobilitace předmětu je jeho *jedinečnost* (originál), *nedostupnost*, nebo aspoň *vzácnost* (Moulin 1979). Jakkoli *ekonomická* „idea vzácnosti“ uměleckého díla zvláště výrazně ční na kontrastním pozadí průmyslové produkce zboží, její původ je starší. Je spojen s mimořádností zjevu génia (epifanie), stejně jako na *úctyhodnosti všech projevů* jeho charismatu. Původním kontextem je *defacto náboženská* představa *posvátnosti*, odvozovaná z *doteku Mistrovy ruky*; nelze se ubránit připomínce *magického působení* doteku ruky, který uzdravuje duši i tělo (což není tak nepřipadné v mnohém pojetí katarze). V souvislosti s *aurou* umění (derivátem posvátného doteku) bývá připomínána (Zolberg 1997, Gell 2004) převratná práce J. Frazera *Zlatá ratolest* (1915) rozpracovávající koncept „magické nákazy“ (*contagion*); ta je prý o to účinnější, oč těsnější kontakt s předmětem nositel charismatu měl. Je jen přirozené, že ničitelem takové aury je, jak rozpoznal W. Benjamin (1979), mechanicky reprodukováné umění (fotografie a film), jež takový kontakt neguje. To, že byly fotografie a film kooptovány do produkce umění, zdá se souviset, spíše než s *přirozenou* schopností nést uměleckého sdělení, s argumentační strategií obhájců „nových médií“, kteří poukazovali na využívání optických pomůcek (nástrojů technické reprodukce) velkými mistry malby (Zolberg 1997).

Signum magického doteku představuje podpis, resp. *askribce díla*. Zolberg (1997) připomíná množství energie vynakládané na odhalení správného připsání díla autorovi,<sup>96</sup> a formuli, jež za ní stojí: *unikátní umělec = unikátní dílo*. Becker (1982) tuto reciprocitu ve své „teorii reputace“, popisuje jako „spirálu pozitivní vazby“, v níž jedno hodnocení posiluje druhé; na dílo se tak přenáší „hodnotící kontext“ jiných (předchozích) děl téhož autora. Lipski (2001), který se rovněž opírá o formu „labelling theory“, to označuje za „efekt prestiže“ zdůrazňuje, že hodnocení není projevem „imanentní hodnoty díla, ale odrazem momentální pozice autora v pozičních systémech světa umění“.

*Sociologický přístup* chce dílo umění zbavit této „povahy transcendentálního faktu“, jehož významnost (*greatness*), „mysteriozně“ vázaná k materiálnímu objektu, by měla unikat jakékoli analýze (Wolff 1993). Činí tak i problematizováním představy individuálního (geniálního) tvůrce. Zvláště pregnantně atakuje z tohoto úhlu „jedinečnosti díla“ Becker: kolektivně konstruovaný předmět *dělá* uměleckým dílem až sociální konsensus (ani kolektiv,

---

<sup>96</sup> Zolberg jinde (1990) připomíná, jak je z hlediska tržní hodnoty důležité bezchybné připsání – omyl se může v obchodu prodat i o podvodu ani nemluvě (nepřipomíná snad „diskurz falza“ váhu, již tradiční společnost přikládá panenství nevěsty – včetně společenského zostuzení a tedy práva „reklamovat zboží“, domáhat se náhrady škody, pokud byla rodina ženicha podvedena).

ani výsledek ujednání jistě není v žádném smyslu „unikum“). Není divu, je-li sociologický přístup uměnímilovnými laiky i experty pokládán za *svatokrádežný* (Bourdieu, Zolberg). Přinejmenším se jeví -očím jeho kritiků- jako neschopný uchopit dílo v jeho nejhlubší podstatě, v plnosti. Místo toho, aby uctivě obdivovali mistrovskou excelentnost, dokonalost do díla vtělenou, sociologové na dílo hledí jako na *produkt* historických, sociálních, ekonomických a ideologických faktorů. Zkoumají jej jako výrobek, jenž za svoji existenci vděčí toliko konkrétní praxi v materialitě situovaných jedinců (svým odpůrcům tak potvrzují neschopnost „povznést se kontemplací díla do výšin ducha“ -jenže právě to má být kvalifikací a přínosem sociologie umění: schopnost ubránit se pohodlnému nezávaznému, protože nepravdivému „povznášení ducha“ nad terén reality).

### Filozofie jedinečného: ontologické aspekty v díle umění

Objekt umění vede dvojí život. Spojuje v sobě materiální a symbolickou povahu. Je tzv. „heteronomním objektem“ (Zuska 2001); k plné existenci vyžaduje ještě „jiný svět“, než je svět smyslově uchopitelných faktů. Je *znakem*, šipkou, ukazující do tohoto dalšího světa. Ke vstupu do něj, to jest k operacím s objektem umění (produkce/recepce) musíme (přinejmenším) znát *znakový systém*, v němž předmět nabývá *smysl* a *význam*. Myslitelné jsou sice i takové „operace“ s objekty umění, v nichž se významová rovina neuplatňuje (třeba hod soškou), ale pokud mluvíme o *uměleckém díle*, předpokládáme již rozvinutí významové, estetické (resp. umělecké) roviny. Analýzy této roviny existence díla jsou v kompetenci sémantiky.

Duální povaha díla se ovšem nevyčerpává znakovostí, resp. tato povaha má další praktické dopady. Dílo není rozdvojeno jen na materiální *podnět* (vehiculum, čili nosič) a estetickou resp. uměleckou *odezvu* (v mysli kompetentního recipineta). Lze je také chápat jako *předpis* (návod) a *provedení* (realizaci), přičemž provedení může být ještě *autorizované* (originál) anebo *neautorizované* (kopie, resp. padělek). Autorizovaná provedení mohou být také technologickou *reprodukcí* (stejně jako neautorizovaná) původního „živého“ provedení (stejně jako bez něho; film není záznamem divadelního představení).

Tento „nárůst dimenzí“ samozřejmě komplikuje pojmání díla umění. Složitost vztahů snad nejlépe ilustruje příklad z hudebního umění. „Notová partitura“ je hmotný, smyslově registrovatelný artefakt (tedy hmotný znak); „skladba“ (expertovi známé ideové schéma) je jakousi „formou ideální existence“ (významovou strukturou znaku). Ale pro recipienta je artefaktem, na nějž on reaguje, až samotné „koncertní provedení“ (tedy v čase probíhající zvuková struktura). Recipovat může ovšem také dílo ze záznamu na nosiči (CD), což nemusí

být záznam z koncertu, ale přímá studiová nahrávka. Co je tedy uměleckým dílem: skladba (formově-ideová struktura), její provedení (smyslově přístupná, znějící struktura) – a potom které provedení? Jedna složka stačí nebo musí být celý „řetězec vztahů“? Přikláníme se k Zuskově (2001) představě, že „uměleckým dílem“ (v kontextu jeho práce „estetickým objektem“), je vlastně až *komplexní prožitková struktura*, „probíhající a ustavující se“ jako odezva na podnět artefaktu – a to *ve strukturách myslí recipienta*. Jinak řečeno, není možné, že by cokoli mohlo být uměleckým dílem bez „připočtení“ vkladu kompetentního recipienta, čili „dříve“, před momentem recepcce.

Samozřejmě je otázkou, zda má tento „ryze estetický“ problém nějaký význam pro řešení „sociologických“ otázek. Uvádíme jej zejména jako připomínku „vrstevnatosti“ uměleckého objektu, jež by mohla unikat pozornosti empirické sociologie. Pokládáme za žádoucí ilustrovat tyto otázky v hudbě, tedy v kategorii tzv. „časového umění“, protože (odhlížeje zde od problému uměleckých druhů) je nanejvýš žádoucí uplatnit podobné rozlišování i u tzv. „prostorového“, výtvarného umění, jež je oblastí našeho zájmu. Problematika uměleckého objektu ostatně ukazuje možnosti spolupráce s estetikou. V otázce vztahu dimenzí uměleckého díla může estetika sociální teorii přispět (sociologicky se jej pokouší řešit např. Wolff 1983).

Filozofické (estetické) otázky se zde týkají *ontologického statutu ideje* uměleckého díla. Řešení se zaměřuje na relaci jednotlivin (komponent) a prováděného (objektivovaného) celku. Zolberg 1990 s poukazem ke Clignet (1985: 10) užívanému biologickému pojmu *fenotyp* zdůrazňuje, že teprve v reálném kontextu uskutečněný, „zveřejněný organismus“ může být pokládán za ontologickou entitu (k níž je tedy vztahována představa unikátnosti). Jednotlivé (stavební) prvky však jsou jen „kategoriemi objektů“, jak to v estetice vyjadřuje Pirceova distinkce *token/ typ* (Niederle 2004: 27). Souhrn užitých prvků (typů) je genotyp, celek jeho uspořádání představuje fenotyp (tokeny), jimž odpovídá Gellův pojem prototypu.

Praktické uplatnění těchto analytických kategorií míří na originalitu, novost (či přímo revolučnost) díla. Nejen sociologie připomíná, že originalita uměleckého díla je „složenou kvalitou“, tedy danou relacemi. Neplatí ve všech druzích umění stejně.

Ontologická se zdá být i otázka vztahu mimetického díla k jeho předloze. Platonovo řešení pokládá umění za třetířádu kvalitu existence, jakožto pouhou nápodobu materiálních realizací (nápodob) idejí. Aristotelovská linie naznačuje opačnou možnost. Gadamer má za to, že dílo je novou ontologickou skutečností.

### Mýtus originality

Podobně neadekvátní se zdá být rozlišování mezi kopií a originálem. Originál je dílo vzácné (zřídka se vyskytující to jest výše ceněné), které je původní, tedy jež svým dotekem „posvětila“ ruka autora (uctívání reliktu). Rozlišování se vrací k Platónské polaritě *ideje* a konkrétní (fenomenální?) *realizace*. Někdy je tato polarita tématizována jako vztah materiálního díla v realitě a jeho obrazu ve vědomí. Vztah nosiče, resp. materiálního substrátu a mentálního objektu esteticky recipovaného (na nějž je zaměřeno vědomí). Uměleckým dílem je to, co se odehrává v procesu interakce; sociologie „dematerializuje“ dílo umění. Činí jej procesem, a to jak synchronně (existuje jako rozvíjející se interakce podnětu a myslí), tak diachronně (interpretace je proměňují v čase i prostoru –dílo je sledem interpretací, sekvencí v interpretacích).

Není žádná univerzální ostrá (zřetelná) hranice mezi uměním a ne-uměním, mezi uměním a kýčem, mezi vysokými a nízkými žánry, přesněji, není žádná *přirozená* hranice, není hranice mezi formou a obsahem (forma se stává obsahem), dílo *se stává* uměním. Rozlišování mezi formou a obsahem díla, jež je projevem spíše poučeného laického přístupu je skutečnosti neodpovídajícím dualismem. Rozlišování mezi vnějším (formou) a vnitřním (obsahem) se stává neadekvátním při použití analytického pojmu *habitus*, který je neoddělitelnou součástí pojmové dvojice *habitus/pole*.

### Materialita díla

Sociální analýze je podrobováno spíše mluvení a myšlení *o díle*, než-li dílo samo; pod drobnohled sociologického zkoumání se dostávají *popisy a představy* k dílu vztahované. Jistě v tom lze spatřovat nepřímé vyjádření vědomí omezených kompetencí; současně však to, že sociologové rezignují na „čtení“, nebo pozorování materiálního díla, signalizuje to, že jsou si dobře vědomí sociální prostředkovanosti všeho vědění; ani sociolog nevidí „čistým“ zrakem (to jest ani jeho „čtení“ nestojí vně diskurzů umění).<sup>97</sup> Má-li být dílo analyzováno v relacích ke specifickým ideologickým podmínkám a sociálním institucím, pak je třeba zkoumat, co o něm vypovídají cirkulující představy, analýzy či popisy; zkoumat, kdo jsou (a kde jsou) producenti těchto představ, věr, koncepcí. Také „velikost“ či „významnost“ díla může (a má) být analyzována přes *diskursy a praktiky* jak umělecké teorie a kritiky, tak laických názorů a domněnek „zdravého rozumu“.

---

<sup>97</sup> Zvláštním případem jsou *obsahové analýzy* (kvantitativní i kvalitativní), analýzy diskurzů. Výtvarné umění představuje riskantní terén pro verbální analýzy. Sociolog by musel překládat „vizuální jazyk“ do „řeči pojmů“, a to v situaci plurality vizuálních i konceptuálních jazyků. Nebezpečí kontaminace subjektivním rozuměním asi převažuje nad možným ziskem. Oproti tomu *sekundární analýza* vlivného (třeba kunsthistorického) textu pracuje jak s vizualitou v „kvalifikovaném překladu“, tak s obíhajícím „diskurzem“.

Materialita díla, jak už bylo naznačeno, je většinou sociologicky zaměřených přístupů ignorována; důraz a těžiště sociologie je spatřováno v symbolických relacích, na dílo navázaných. To přesto nevylučuje možnost *sociologického* analyzování způsobů, jak se určité signifikance váží na konkrétní rysy, materiálové či formové kvality díla. Přirozeně, prostor pro sociologické zkoumání konkrétních kvalit díla se rozkládá *mezi* historií umění a vlastní sociologií, tedy v průniku „sociální historie umění“. V tomto „mezioboru“ se zviditelňovaly donedávna hlavně „velké“ pokusy korelovat *stylové formy epoch* se sociálně-strukturními rysy společností a na jejich okraji se vskrty odehrávaly (a zejména aktuálně provozují) mnohem „střídmější“ pokusy vztáhnout specifické formy *jednotlivých děl* k sociálnímu kontextu jejich původu. Zde je nejpřípadnější, očekávatelné, místo sociologických zkoumání „materiality díla“.

Jak Tanner (2003: 213) konstatuje, je ale taková orientace v defenzivě, vytlačována jednak „lingvistickým imperialismem strukturalismu“, jednak „textově orientovanou ikonografií“ (přecházející v traktování umění jako filozofické reflexe světa). Neblahým údělem sociologického díla analyzující konkrétní materiál umění bývá pak to, „že není čteno ani historiky umění, ani sociology“. Traduje se to alespoň o knize Pierra Francastela *Malířství a společnost* (2003), jež je klasickou demonstrací tohoto přístupu. Pokud se situace mění, pak je to zřejmě pod vlivem kulturních studií (resp. zdrojů, z nichž kulturní studia rozpracovávají svoje analýzy obrazového). Nové etablované vizuální studia se zaměřují právě na tyto aspekty „čtení materiálního“.

### Temporalita díla

V tradičním členění, jež se traduje od antiky jsou umělecké druhy děleny na umění prostorová (objektová) a časová (performativní). Již Lessing, který se v polovině 18. století pokoušel vyřešit otázku rozdílu mezi poezií a výtvarným uměním (sochařství) však zproblematizoval takové dělení. Další vývoj teorie i avantgardní experimentální formy jednoduché dělení znemožnily. Estetikové 20. století poukázali na trvání a sekvenčnost vnímání výtvarného díla. Časová dimenze uměleckého díla se uplatňuje v dalších ohledech.

Jeden z nejpřesvědčivějších přístupů k temporalitě umění představují Gadamerovy fenomenologické úvahy o umění jako o hře, resp. slavnosti. Gadamerovo zkoumání

temporality hry poukazuje vlastně na *specifičnost estetického*, na jeho vynětí z proudu každodenního vědomí.<sup>98</sup>

Z protidualistického zaměření sociologie umění vyplývá, že nelze vést žádnou ostrou hranici mezi dílem jako *výsledkem* a jako *procesem*, že nelze oddělovat činnost a objekt. Přesněji snad, mělo by sociologické myšlení vidět vždy dílo jako proces, jako dění, jehož je kterýkoliv objekt momentem.

Zolberg líčí na příkladu studie Madeleine Akrich (in Zolberg 1990:92), jak je třeba ke konkrétnímu dílu „připočíst všechny momenty jeho procesuální existence“, neboť není objektivního stanoviska, z něhož by se měly hierarchizovat, jedny zvýznamnit a jiné potlačit.

Bourdieu ukazuje, jak se boj v poli umění opírá o časové dimenze; základní strategií jak se nově vstupující aktéři pokoušejí zlepšit svoje pozice, je díla a autory v dominantním postavení přeznačit na stará a sebe prezentovat jako nová. Boj, který posílá dílo do minulosti, je ale rovněž tím, co mu zaručuje přežití. Z procesu stárnutí se stává posunutí do dimenze „klasického“ (Bourdieu in Zolberg 1997).

K časovosti lze připomenout *přetrvání díla v povědomí* (expertním/laickém) jako součást i projev dosažené „reputace“ (Becker) a zejména pak stále diskutovanou kontroverzní otázku proměnlivosti či setrvalosti významu.

### Aktivita díla

Sociologické zkoumání má sklon traktovat dílo, nebo stylové formy produkce umění, jako reflexi, nejasný a složitý odraz socioekonomických podmínek. I když „jedním dechem“ sociologové připojují, že jde i o opačný směr, tedy o vlivy umělecké produkce na vědomí společnosti, analýz tohoto druhu je velmi málo. Za určité prolomení tohoto je možné považovat jak tendence v kunsthistorickém myšlení (Freedberg 1989) tak i sociologickém (Brown 1986, Latour 1997).

V společensko-vědním přístupu je to kromě sociologie umění také antropologie (Gell 2004), která poukazuje na to, že umělecké dílo se svým vlivem stává *původcem sociálního jednání*. Důležité je v té souvislosti rozlišení, která *složka* díla je „aktantem“, čili neživým aktérem. K tomu přiberme „mimetické“ pojetí umění, tento zdánlivě překonaný, metafyzický, koncept. Divák přece nevnímá *objekt umění* jen v dimenzích jeho umělecké či estetické hodnoty. A tento objekt je pořád často, (nebo v nějakém smyslu) také *zobrazením*

---

<sup>98</sup> Sociologicky je to jeden pól ambiguity (*vyňatost/poddanost* z) plynutí času ve vědomí, je v tomto smyslu analogií či dílčím projevem Adornem vyzdvihované ambiguity umění: *autonomní/fait social*. Stejně tak vyjmutí hry z plynutí běžného času rezonuje s kantovskou představou nazaujatého zalíbení.

(reprezentaci) reality. Pozornost běžného pozorovatele většinou ani nemůže „přeskočit“ ony, k realitě poukazující prvky díla, jako to umí vědomí trénovaného profesionála (jehož zajímá něco jiného). Dnes dominující zaměření na uměleckost objektů, tzv. „kunstismus“ (artismus), by nám nemělo tuto skutečnost zastírat. Mluvíme-li o potenciálu díla umění jednat jako *non-human actor*, pak mluvíme spíše o zobrazení. Nemusí jít o realistické zobrazení, stejně jako nemusí jít (z hlediska autorovy intence) o „relevantní rovinu díla“. Divák se vztahuje k fikci, k líčení, jež je v jeho čtení prvním obsahem díla. To, nicméně, funguje. Jak říká Freedberg (in Kessner 1997: 28): „Zobrazení a nikoliv umění pracuje“. Umění je potom spíše *neutralizací* moci zobrazení, omezuje pestrou polyfunkčnost díla na estetickou dimenzi. Institucionálně je tímto neutralizačním médiem muzeum; ono tvoří rám, který vyděluje předměty ze světa skutečného působení (ale i tento rám předpokládá „naučenou“, osvojenou schopnost kontextualizace).

Od základních schémat analýzy kulturní produkce a úvah o povaze produktu samotného se v následujících kapitolách přesuneme k problematice působení uměleckého díla, přesněji různých aspektů možného působení. Příští kapitola by měla podtrhnout základní představu *aktivního* přijímání díla; měla by připomenout, že vliv díla není nijak jednoznačný a univerzální, ale je diferencován podle povahy aktivní odpovědi (responze) recipienta. Měla by poukázat i na plausibilitu takového pojetí, podle něhož není možné (plně a jednoznačně) určit povahu (působnost) díla, neboť ta se odvíjí od reakcí, responzí příjemců.

### Dva mody sociologického zkoumání díla

Dílo existuje jako souhrn (a souhra) řady faktorů, které musí být současně naplněny: obraz (jakožto umění) existuje jen v obratu k divákovi, v divákově aktivní odpovědi, responzi na toto „obracení se díla“ k němu. Do setkání vstupuje minulost recipienta přes zkušenost (jeho poučenost teorií, znalost kódů) a společnost v konkrétních prvcích jeho socializace.

„Ze sociologického hlediska je umělecké dílo momentem v procesu zahrnujícím spolupráci více než jednoho autora, pracujícího skrze určité sociální instituce a sledujícího historicky rozpoznatelné trendy“.

(Zolberg 1997: 9)

Analýza díla je rekonstrukcí uměleckého pole (v daném okamžiku) s přihlédnutím k socio-historické genezi vztahů a hodnot v poli (Bourdieu 1993), -to je radikální kontextualizace.



Zolberg (1997) nastiňuje dva typické přístupy k analýze díla, v nichž sociologie uplatňuje svoji vnímavost k fluidní povaze díla. V obou přístupech je dílo *indikátorem* relevantních sociálních skutečností.

V prvním modu zkoumání jsou předmětem analýz *procesy*, jimiž se stává nějaká skutečnost uměleckým dílem a proměny vidění, chápání a užívání konkrétního díla. Zolberg odkazuje na Beckerovu (1982) představu umění jako *sociální konstrukce* vycházející z aktivit a interakcí řady aktérů, zejména těch, jimž „sociální moc dovoluje připojit hodnotu k objektu“. Tento přístup, *dekonstrukce díla*, odhaluje okolnosti vzniku díla, koriguje zažité představy týkající se autora, jednotlivého díla, dobových praktik, či uměleckého žánru. Jde vlastně o *institucionální* paradigma sociologie umění (Petrušek 1990); dílo v něm poukazuje na sociální praktiky uměleckého světa (ačkoliv ty lze někdy zkoumat i přímo).

Druhý modus pojímá umělecké dílo *synekdochicky*, zástupně, jako „nevtíravé měřítko sociálních, historických a politických [...] procesů“ (Zolberg 1997: 80), reprezentace totální sociální existence (sociologické chápání zde není daleko od některých estetických přístupů). Cílem této analýzy není ovšem porozumět dílu samému, nýbrž „sociální“, jde tedy o *střídmou variantu* určení sociologie umění. Je pochopitelné, že v sociologii toto zaměření převládá. Jak píše Zolberg (1997): „pokud se některým zdrojům (vypovídajícím o sociální struktuře, pozn. autora) přihodí, že jsou uměleckými díly, mají stejnou šanci na uplatnění jako kterékoli jiné indikátory“.

### 3.6. Responzní teorie významů

Umění bývá popisováno jako komunikace významů. Myslí se tím sdělování nějakých obsahů autorem, jakožto *odesílatelem* divákovi, jako *příjemci*. Taková „telegrafní“ představa skrývá řadu otázek. Budeme se jím věnovat v této kapitole; její obsah bude vymezen dvěma aspekty: na jedné straně se soustředíme na teorie akcentující *aktivitu diváka* v utváření konkrétního významu (onoho sdělení), na druhé straně na to, jak *rozumět obsahu* uměleckého díla, *co* se jím myslí (verbální, či ideové versus emoční, smyslové) a jak se „to“ *transformuje* do forem a materiálu díla. Omezíme se samozřejmě na přiblížení pár frekventovaných pojetí, přiklánět se budeme k hermeneutickým přístupům a responzní teorii, jež se zdají být blízké sociologickému zaměření.

#### Recepce umění: těžiště empirické sociologie umění

Recepce umění v empirických výzkumech sociologie umění tradičně dominuje. Dokonce natolik, že výzkumy návštěvnosti divadel galerií koncertů veřejnosti reprezentují často celou sociologii umění. Analýza kulturních spotřebitelů (a procesů spotřeby) se jeví být nejen nejsnazším, ale také *nejlegitimnějším* polem působnosti sociologie umění. Zejména ve srovnání s kulturní produkcí; ta je mnohým sférou obestřenou tajemstvím, kde scientisté nemají co pohledávat (resp. kde stejně nemohou se svými materialistickými a kvantifikujícími přístupy nic pořídit). Bourdieu označuje tento (sociology tiše akceptovaný) rozporný vztah mezi sociologií recepce a sociologií produkce za „dvojitý standard“. Jak komentuje Fowler (1997) ani jemu se ovšem nepodařilo jeho mantinely překonat (tedy pokud za takové překonání nepokládáme jeho účast na empirickém výzkumu amatérského fotografování).

Jakkoli již dlouhodobě zaměření empirických studií dominují výzkumy stratifikačních a demografických charakteristik návštěvnictva, neznamená to, že by tyto výzkumy nějak precizovaly svoje výchozí teoretické předpoklady. Zejména umělecká díla jsou zpravidla brána (až na výjimky, např. v Bourdieuově okruhu) jako neproblematická část výzkumů, stejně tak instituce produkce, ideologická či estetická povaha díla apod. Obdobně většinu těchto výzkumů charakterizuje neadekvátní, nereflektovaná, koncepce publika (čtenáře). V reakci na proměny teorií (vliv fenomenologických a strukturalistických přístupů) a v důsledku zvyšující se pozornosti ke zkoumání kultury a umění od 70. let minulého století, začaly být pečlivě zkoumány a přehodnocovány právě recepční aspekty díla. Kritické povědomí připomínalo, že nejde jenom o to věnovat větší pozornost kulturní produkci, nýbrž sledovat ve vzájemných vztazích oba procesy.

## Nový přesun pozornosti k recepci

Mnozí autoři přehledových textů (Tanner 2003, Zolberg 1990, Wolff 1981) konstatují „nedávný“ přesun pozornosti sociologů k tématu *recepce a konzumpce kulturních objektů*. Historickou anticipací takového zaměření představuje kritika *okázalé spotřeby* T. Veblena (1999) a zejména pak kritika *masového konzumu* příslušníky „frankfurtské školy“. Jestliže formy konzumpce v tradiční společnosti podtrhovaly oddělení „pasivního“ diváka od „auratického“ díla, nové formy kulturní produkce diváka vtahovaly do spoluvytváření ideových obsahů. Podle kritiků pozdně kapitalistické společnosti (Marcuse 1968) to ale není skutečně aktivní odpověď diváka na estetický podnět, jež by naplňovala kantovský ideál, nýbrž takzvaná *affirmativní kultura*, vtahující do úzce relaxační funkce.

Bez ohledu na diskuse o masové kultuře, stalo se v 60. a 70. letech „vysoké“ umění objektem systematického empirického zkoumání, zřejmě odrážejícího vzestup nadační podpory umění (Tanner 2003: 148). Z předchozího kritického zaměření si uchovala rozpoznání divergence kulturní produkce a tedy segmentace recipující populace. Pozadím zkoumání kulturní produkce se stala polarita demokratické /elitářské ideje kultury.

Nutno připomenout, že je to tradiční záběr empirické sociologie (v očích veřejnosti dokonce legitimnější, než zkoumání produkce). Změna je tedy spíše v „holistickém“ důrazu na propojení empirického výzkumu se sofistikovanou konceptualizací či v intenci sledovat *proměny recepce* v souvislostech komplexu *proměn produkce*.

Akcelerace změn (a vstup technologické inovace) činí takový důraz opodstatněným. „Jsou-li kulturní díla produkována v objektivní historické situaci a institucionálních rámcích činiteli, používajícími rozmanité strategie a sledujícími rozmanité trajektorie v poli, pak i recepce těchto děl, a to bez ohledu na její úroveň, se odehrává ve specifických, historicky konstituovaných situacích“ píše Johnson (in Bourdieu 1993 :20).

Základní zvrát představuje rozpoznání, že je mylné pokládat konzumenta za pasivního příjemce sdělení textu či díla. Zde je na místě kritika nereflektovaně užívaného schématu komunikace, podle něhož je sdělení přenášeno transparentním způsobem k příjemci. Andrew Tudor (1999) v kritice podobné simplifikace užívá metaforu „hypodermického“ přenosu, který „injektuje“ sdělení publiku (např. v kině) pod kůži. Ve skutečnosti význam, který publikum „čte“ v kulturních produktech jsou zčásti jeho vlastní konstrukty. V každém čtení je akt vlastní interpretace. Kulturní kódy včetně jazyka jsou komplexní a husté systémy významů prosycené sadami konotací a signifikancí. To znamená, že mohou být čteny mnoha

způsoby, s různou mírou kritičnosti, odestupu nebo zapojení. Sociologie kulturní recepce musí být tedy doplněna a integrována do sociologie kulturní produkce.

### Otázka intence díla

Dosavadní argumentace odsouvala do pozadí otázku, kdo je odpovědný za *správný význam* díla, resp. zda je možné o něm uvažovat, a kdo je jeho původcem. V estetické teorii se rozlišuje recipientem odhalovaný (konstruovaný) smysl díla (*intentio lectoris*) a záměr autora (*intentio auctoris*). Za základní pokládáme finální recipientovo rozumění dílu, neboť odmítáme domněnku, že by se autorova intence dala pokládat za nějak „přítomnou v díle“, a tedy odhalitelnou a rekonstruovatelnou. Jednotlivá díla se mimo jiné liší mírou, v jaké je jejich záměr (*intentio auctoris*) identifikovatelný. Je stejně pravděpodobné, že kompetentní recipient (kritik například) dokáže přesněji a bohatěji rekonstruovat možné dimenze rozumění dílu, stejně jako to, že autor záměrně akceptuje otevřené, víceznačné rozumění dílu. Zejména moderní (avantgardní) produkce přesouvá odpovědnost za odhalování významů na diváka. Současně, bez ohledu na rozmanité přístupy k interpretaci díla je zřejmé, že recipient (až na skutečné výjimky) nemá k dispozici autorskou interpretaci významu díla (autorovi ostatně stejně zůstává možnost dezinterpretovat učitý, jednoznačný, smysl díla). Trvat na jediné správné interpretaci (identické s autorovou intencí) by znamenalo upírat všem nezasvěceným recipientům možnost rozumění dílu. Je to nejen absurdní, ale i málo pravděpodobné. Jak zdůrazňuje Wolff (1993), jsou původní interpretace děl minulosti „definitivně mrtvé“. Jakékoli „špatné“ čtení významu je čtením realizovaným, konajícím a tedy platným, nejednou sociálně akceptovaným a distribuovaným. Jákýkoli objekt, který již jednou opustil ruce svého producenta, nemůže vzdorovat použití jinému, než zamýšlenému. Sociologie nemá hledat správné použití předmětů (podle autorizovaného návodu), navádět k němu (edukativně, normativně), nýbrž má věcně popisovat ona „skutečně probíhající“ používání a analyzovat jejich souvislosti.

V kunsthistorickém bádání (v akademické teorii) má zajisté svoji relevanci odhalování původního záměru; je tam smysluplné obracet se k autorovi, pátrat po jeho intenci. Tato „archeologie záměru“ se ovšem odehrává v poli vlastní praxe, jež není rozhodně identické s praxí dominantně recipientskou.

Divák a dílo v těchto prostředích nestojí proti sobě; objekt a subjekt jsou zavádějící kategorie analýzy. „Umělecké dílo“ není izolovaný materiální objekt představený před vnímající subjekt. Dílo je spíše „mentálním produktem konstituovaným řadou interakcí“,

aktualizuje se ve vědomí recipienta, který jej takto (re)konstruuje. Recipient je proto významnou podmínkou dovršení a vyznění uměleckého díla<sup>99</sup>.

### Proměnlivost významu

Statické trvání, nehybnost významu je abstrakce. Neexistuje ani definitivně kompletní text, ani jeho správný význam, ani adekvátní modus rozumění. Umění se neustále proměňuje, mluví-li se o tom, že díla (hodnoty) přetrvávají, znamená to naopak, že jsou s to se neustále proměňovat (k onomu Marxem tématizovanému přetrvávání hodnot): neměnnost hodnoty *Mony Lisy* je v tom, že její vnímání je v neustále *se aktualizujícím* pojmání (dnes stejně jako v renesanci), to je projev konstantního, „stálého“, to že se *stále* odlišuje.

Je třeba si také uvědomit, že již samo pozorování umění (texty, vystoupení, podíl na provozu) je zásahem do „objektivní situace“, čili již ve chvíli popisu je situace trochu jiná, než před sepsáním, umění se sociologizuje také proto, že přitahuje pozornost sociálních vědců (sociologizuje: produkuje co je sociologicky zajímavé, sofistickované, stejně jako unikající sociologické kategorizaci), umělci reagují tak, že se stylizují stejně jako brání, to jsou problémy reflexivity.

Tato propojenost se týká i významu (nejen přímé interakce). Význam je *dyadický* (Fay 2002 : 273) ve dvou smyslech:

- 1) Aktualizuje se až v okamžiku interpretace jako význam (signifikance) *pro někoho*,
- 2) vyjádření významu jako intence aktéra znamená „přeložit“ jej do pojmů vykladače (význam = záměry s nimiž produkuje sdělení).

To ale znamená, že badatel, který se zabývá historickým dílem má na něm aktivní podíl, jakkoli jde o dílo třeba renesanční. Význam se proměňuje dokonce již v průběhu jedné interpretace.

### Recepce jako aktivní příjem, osvojování uměleckého díla jako jeho završení

Čtenář divák nebo publikum je podle této představy aktivně zapojeno do konstrukce uměleckého díla (čtenář tvoří text) a bez tohoto zapojení není dílo kompletní. Konzumpce sice není simultánní s produkcí, ale doplňuje ji a dokončuje. Wolff připomíná, že tuto představu artikuloval již Marx:

„konzumpce produkuje produkci...protože se produkt stává reálným produktem, jen když je konzumován.  
Tak například korzet se stává skutečným korzetem jen v aktu oblékání; dům v kterém nikdo nežije ve

---

<sup>99</sup> Marcel Duchamp není jediný, kdo z umělců deklaroval, že: „Jsou to diváci, kdo dělá obrazy“ (Chalupecký 1998: 320). V přednášce *Tvořivý projev* z roku 1957 Duchamp zdůrazňoval, že „čím více (...) dílo dovoluje, dokonce vyžaduje divákovu intervenci, tím je jeho „umělecký koeficient“ vyšší“.

skutečnosti není reálný dům; tedy jak se ukazuje, na rozdíl od pouze přírodních objektů, produkt je, stává se, produktem jen prostřednictvím konzumace. Jedině spotřebou působený rozklad dokončuje, kompletuje výrobek.  
(Marx in Wolff 1993:95)

Do sociologie se tato idea dostala z filozofického myšlení, ze sémiotiky, hermeneutiky a fenomenologie. Problém v takovém konstruktivistickém přístupu představuje „objektivní význam díla“, respektive význam, který do něj vložil umělec. Otázkou je, zda může být nějaká *správná* interpretace.

### Hermeneutika a textová interpretace

Vedle relativizujících pojetí interpretace jsou rozpracovány i přístupy, které drží objektivní význam díla. Proponentem *jediné platné interpretace* je E. D. Hirsch Jr. (1967). Rozdílné interpretace přičítá na vrub neobeznámenosti čtenářů se žánry, autorskou idiosynkrazií, dobovými prvky díla atd. Úsilí o správnou interpretaci má smysl, i když nikdy spolehlivě nevíme, jestli jsme se jí dobrali, ta možnost tu je a jde o to, zvyšovat její pravděpodobnost. Proto intencionalista Hirsch konstruuje metody jak pravý význam odhalovat. Atakuje „dogmatické relativisty“ (např. Gadamera) či „kognitivní ateisty“, kteří věří, že se význam mění s každým čtenářem, a že není ani předurčené ani odhalitelné autorovo určení významu.

Umírnění relativisté poukazují na to, že *absolutní jistota* správné interpretace není možná; radikální relativisté prohlašují, že správná interpretace *již v principu* není možná (Wolff 1993).

Základní propozice Gadamerova (1960) je, že rozumění je vždy spojeno s pozicí pozorovatele. Vlastní přítomnost (a historicita) vstupuje do interpretace a podbarvuje ji. Z aktu interpretace nelze eliminovat sebe, stejně tak do něj vždy vstupuje přítomnost, vždy jde o re-interpretaci. Protože je to ontologický (nikoliv metodologický) moment, nemá smysl hledat nějaké lepší, objektivnější metody interpretace. Gadamer mluví o „fúzi horizontů“ – vždy se mísí minulý a přítomný, autorův a čtenářův. Vědomí současného čtenáře (historika) je vždy historické (nikoli nadčasové). Gadamer ve svém výkladu rehabilituje pojem *předsudku*; bez předchozích očekávání bychom nevěděli jak primárně přistupovat k dílu (je vkus formou předsudku?). Předsudek představuje podmínky rozumění. Nemusí být nepravdivé, deformující pravdu, jsou pouze projevem naší existenciálně-historické situace. Představa badatele jako hodnotově neutrálního, nadčasového, čistého subjektu je osvícenský mýtus, dědictví racionalistického entuziazmu.

Přesto nesklouzává Gadamer k totálnímu relativismu (z něhož jej viní Hirsch). Na rozdíl od (Marxova) falešného vědomí, předsudky jsou jen výchozí formou přístupu, formou kterou dobrý historik reflektuje a může ji korigovat v zájmu „skutečného obsahu textu“. Interpretace kontinuální interakcí, jíž Gadamer říká „hermeneutický kruh“, v němž nové tázání následuje předchozí provedenou korekce významu. Dojít uspokojivého vysvětlení vyžaduje otevřenost stálého tázání. Ale tímto uspokojivým vysvětlením rozumí Gadamer „přiblížit se jak to jen lze autorovu původnímu významu“. Není to pasivní přiblížení, vnitřní reprodukování, vždy je produktivní postoj. Význam je ale *zakotven jako určité možnosti* v textu, nelze v něm tedy nacházet jakékoli významy.

Wolff (1993) se pokouší kompromisně shrnout obě pozice –je přesvědčena, že v každém čtení probíhá produkce významu. Připouští, že by autorský záměr mohl mít jistou prioritu, může být hledán prostřednictvím biografických a jiných relevantních informací. Sociologie literatury (umění) obecně usiluje zjistit proměny (konstrukce) významu včetně autorových intencí.

Rozchází se ale s Hirschem, pokud jde o možnost stanovit „objektivně“ platnou (správnou) interpretaci. Bez ohledu na šance odhalit autorův záměr, je třeba připustit, že původní význam je (pokud jde o jeho účinnost) mrtev. Má smysl jen, pokud formuje současné „čtení textu“ tradovanou historickou recepcí. Pro sociologii umění je podstatná jen aktuální recepce díla současným čtenářem. V tomto smyslu je rozumění a „čtení díla“ funkcí čtenářovy pozice. Mluvit o (ne)správném či (ne)platném rozumění pak postrádá smysl.

### Sociálně distribuované porozumění - dekodování struktur díla

Připravenost čtenáře díla porozumět strukturám díla je sociálně distribuovaná, není tedy v žádném smyslu přirozenou dispozicí. Bourdieu věnoval problematice vnímání text *Elementy sociologické teorie uměleckého vnímání*.<sup>100</sup> Bourdieu zdůrazňuje, že díla mají signifikanci pro určitá individua a skupiny založené na jejich vlastních objektivních pozicích, kulturních hodnotách a kapacitách pro analýzu symbolického osvojení. Diskutovat recepci uměleckých děl tedy předpokládá zohledňování hodnot a klasifikačních systémů, která ta díla na sebe berou, která nesou v různých momentech. Jak je vždy postřehováno, takové systémy konstituují vsázky symbolického boje v kulturním poli a často ztělesňují nerozeznané vztahy moci.

Bourdieu se ztotožňuje s představou aktivního recipienta, v jehož „čtení“ je dílo kompletováno, završováno. „Skutečnost recepce činí dílo pluralitním útvarem,

pozměňovaným v kontinuálním znovu-čtení“ (in Zolberg 1990: 82). Taktéž Becker přikládá speciální význam publiku, neboť dílo není izolovaný objekt (nebo událost), „nýbrž celý proces, jímž je vytvářeno a znovuvytvářeno, kdykoliv je někdo zakouší, nebo oceňuje. Z tohoto hlediska má dílo „jenom ty charakteristiky, které v něm pozorovatel postřehuje a reaguje na ně“ (Becker 1982: 214).

Podobně jako mluví Becker o „kolektivní akci a editování“, Madelaine Akrich píše o „ustavičné dynamice umělecké redefinice“ (in Zolberg, 1990: 101).

Pokud jde o dispozice k rozumění dílu, pak Becker akcentuje spíše *konvenci*, tedy „dohodnuté rozumění“, což působí jako „měkčí“ ekvivalent Bourdieuova dekodování. Opírá se přitom o „tvarovou psychologii“ (Gestalt), ale otázka distribuce našeho vědění vede spíše k socioanalýze. Konvence rozumění jsou známy všem dobře socializovaným členům, Zolberg vnímá ovšem stejně jako Bourdieu, že „znalost odlišuje příležitostné členy publika od stálých patronů, vážných posluchačů nebo čtenářů“ (Zolberg 1997: 48). Zatímco Bourdieu zkoumá korespondence posluchačské kompetence s sociálními pozicemi, Becker rozebírá charakter (zvýhodňujícího) vědění: jeho přístup se posouvá k etnografickému či etnologickému zájmu.

Jiní autoři mluví o *očekávání* (*Erwartung*) resp. o *horizontech očekávání*, což jsou koncepty a terminologie rozpracovávané kostnickou recepční školou (Jauss 1987, Iser 1970). Sociologicky se jim blíží popisy situací jednání, akcentující *rolové komplety*.

Působení díla není jenom otázka jeho obsahů, jež jsou sdělovány (nebo čteny z jeho struktur); patří k nim otázka hodnoty. Budeme se jí věnovat v příští kapitole.

---

<sup>100</sup> Text byl poprvé zveřejněn v r.1968 v *International Social Science Journal* 20, pp 589-612.



### 3. 7. Teorie hodnot: teorie konvencí a reputace

Za vším děním v „uměleckých světech“ stojí jako jeho „aktiva“ *víra* ve vysokou *specifickou hodnotu* uměleckého díla. Označována za *estetickou*, či *uměleckou*, transformuje se časem do hodnoty *ekonomické*, s níž vstupuje do transakcí (investicí) vně světa umění. Je-li pravdivá představa o povaze středověké praxe, kdy dílo představovalo primárně *hmotnou a symbolickou investici* a teprve realizováno a prezentováno, došlo ocenění a bylo obdivováno či velebeno jako krásné, pak tato *preferance estetického* (a lhostejnost k ekonomickému) dnes téměř banální, představuje revoluční zvrát. Asop (1982, in: Zolberg 1997) shromažďuje doklady toho, jak na příkaz panovníka byly ve středověku drahé materiály *přeměňovány v artefakty*, které měly symbolizovat (zviditelnit) statut vlastníka a přitom akumulovat bohatství. Dnes jsou fyzické rozměry díla a materiál v něm použitý, pokládány za podružné aspekty hodnoty díla. Ale někteří badatelé (Moulin 1967, 1987, Crane 1987) připomínají, že pro umělecký trh jsou stále stabilním východiskem při stanovování ceny (resp. na druhém místě za atribucí významnému autorovi).<sup>101</sup> Sublimace materiálních hodnot do estetických kvalit a novodobý koncept unikátnosti by nám tedy rozhodně neměly zakrývat skutečnost, že díla umění jsou stále také *ceniny*, že i dnes prakticky fungují jako *likvidní aktiva*. Monetární hodnota díla připomíná idealistickému přístupu, že ten není univerzální (neměnnou) podobou zájmu o umění, stejně jako poukazují k některým vnějším podmínkám stanovování hodnoty uměleckých objektů (Zolberg 1997).

Základem dominující koncepce umělecké (a v tom též estetické) hodnoty v moderním světě jsou dva propojené významové předpoklady (Lipski 2001, Zolberg 1997 nebo obsírněji Becker 1982). Podle nich je dílo:

- 1) výtvorem mimořádného jedince, který v něm vyjádřil svého génia
- 2) z podstaty svého bytí uměním, a tedy unikátním objektem

Tyto předpoklady daly vzejít koncepci specifické (estetické) hodnoty objektů umění, stojí za představou *aury* uměleckého díla. Specifičnost uměleckého díla je ovšem velkým, a snad vůbec největším, problémem sociologie umění, je hádankou (Adorno 1997, Zembylas, 1997). Jak Bourdieu (1996: 163) zdůrazňuje, v hodnotě jde o „víru produkovanou uměleckým polem“ a jako taková musí být popisována. Je zřejmé, že pokud sociologie pokládá projevy

---

<sup>101</sup> Faith (1987, in: Zolberg 1997: 85) ovšem tvrdí, že teprve v průběhu posledních sto let ustoupilo vysoké oceňování okázalých a vzácných materiálů (a tedy i uměleckého řemesla vůbec), vyššímu hodnocení „mistrů“ a jejich (pouhých) olejomalb.

kultury za *sociálně podmíněné*, pak nemůže estetickou hodnotu díla situovat *vně společnosti*, vnímat ji transcendentálně. Sociologii jistě nenáleží řešit ontologický problém hodnoty; otázku „jak může být estetická hodnota dílu imanentní kvalitou?“ pokládá za rezultat metafyzického myšlení a jako takovou ji pomíjí.

Estetické fenomény sociologie zkoumá jako fenomény sociální; sociologickým řešením je zaostřit pozornost -místo k (domnělé) *estetické hodnotě*- k (vnějškově doložitelné) *sociální hodnotě*. Ta jako obíhající představa (prvek symbolického světa) je spojena s určitým jednáním, stojí v nějakých vztazích, uspořádáních, vyjevuje se v žebříčcích a hierarchiích. To, zda určité vlastnosti (smyslově postřehnutelné kvality) díla umění často korelují s estetickou hodnotou, (těmto dílům zpravidla přisuzovaným) je možné pak zkoumat a popisovat. Nepřímo tak lze lokalizovat estetickou hodnotu v materiálních kontextech.

Pro estetiku a velkou část humanitně orientované uměnovědy bude téměř každý sociální výklad estetické hodnoty *redukci* „duchovní sféry“ na nižší sféru „sociální“. I tato „redukce“ může být přínosným přístupem, obohacujícím naše rozumění umění.

Většina sociologů umění analyzuje hodnotu v díle jako *sociálně konstruovanou* na podkladě *očekávání*, vztahených k autorům a dílům (kterážto se vzájemně posilují). Přesněji na podkladě očekávání vztahených k *sociálním pozicím* producentů, ke kurzům „akcií“, jimiž jsou jejich jména na burze umění. „Labeling“ produktů se děje s ohledem na aktuální pozice autorů v uměleckém světě, a nikoli na základě dílu (údajně) imanentní hodnoty (Lipski 2001).<sup>102</sup> To ostatně plyne z konsekventně konstrukcionistické perspektivy: sociální realitu *konstruujeme* a nikoliv *odhalujeme*. N. Heinich (2001:74) to shrnuje podobně: „Co formuje hodnotu díla pro sociologa je jeho *valorizace, přidělená mu aktéry*, vyprodukovaná celou sadou estetických akreditací.“ Na jiném místě připomíná, že: „vědec musí brát v potaz vysvětlení, které je poskytováno samotným aktérem nebo laikem, nicméně se od něj (vědce) očekává, že odhalí fenomény, logické struktury, nebo kategorie, které mohou toto vysvětlení objasnit na hlubší, nebo chcete-li sofistikovanější úrovni“(ibid).

Připustíme-li, že hodnota je sociologicky těžko uchopitelným tématem, situovaným vně kompetencí a metodologických rámců sociologie, pak *procesy*, jež vedou k jejímu stanovení, do záběru sociologie určitě patří. Mechanismy *selekce*, decisní instituce a v nich jednající aktéři představují „sociální dimenzi“ estetické hodnoty. Jestliže humanistické koncepce trvají na *vnitřní kvalitě* děl a v posuzování a výběru děl vidí jen „běžné situace“,

---

<sup>102</sup> Lze si představit jak k rozladu málo kompetentního recipienta moderních děl přispívá vzájemné prostupování kapitálu kulturního a symbolického; recipientova nepostačující dispozice dekódovat artefakt je konfrontována se symbolickým kapitálem (jméno), který nelze snižovat.

v nichž se tato kvalita *promítne* do potvrzení *hodnoty*; sociologické koncepcie předpoklad „imanentní kvality“ díla musí „uzávorkovat“ jako neprověřitelný. Jestliže nelze hodnotu „empiricky prokázat“, pak ale stačí fakt *doložitelné* arbitrárnosti selekce a oceňování, to že se do těchto procesů promítají (krom kvality děl snad), zcela nesporně i *zájmy a motivy* konkrétních aktérů, složek a institucí. „Pozemskost“ takových zájmů a motivací (jež rozhodně neznamená nízkou zjištěnost) vylučuje představy „automatického“ prosazení se „ideálních kvalit“, dílu imanentních; případ Pollock je zřetelnou ilustrací.<sup>103</sup>

Samotná kritéria posuzování kvality jsou ale stejně závislá na *sociálně konstruovaných* diskurzích. I v případě, že by všichni estetikové, teoretici, kurátoři a galeristé posuzovali díla naprosto nezištným „čistým zrakem“ dokonalého experta, pak zůstává skutečností používání sociálně podmíněných hledisek, kritérií kvality. O obrovské proměnlivosti kritérií kvality jen v úzkém žánru (třeba dvourozměrných vizuálních děl) není třeba mluvit. Pravděpodobnost, že posuzovatelé nebudou schopni (při maximu kompetentnosti) dekodovat produkt správnou „sadou klíčů“ (a správně jej hodnotit), je stále značná. Jak víme, senzitivní autoři „předbíhají vývoj“ a tvoří podle kritérií, jež se ještě neobjevila, či neprosadila. Jsme přesvědčení že „čas jim dá za pravdu“ (stejně jako věříme, že kánon tvoří „časem prověřená díla“). Důvěra ve správnost definitivní *korekce časem* je ale stejně *iracionální* jako *mylná*. Opravdu zůstává v paměti lidstva jen to „nejlepší“ a odsouvá se do zapomenutí, co je „nevalné kvality“? Pokud bychom připustili, že čas spolehlivě vytřídí „nadčasovou kvalitu“, musíme nalézt a popsat mechanismus, takto (neomylně) působí.

## Reputace

Teorie reputace, jak ji předkládá Howard Becker (1982), se opírá o běžné představy: umělci jsou mimořádně nadanými lidmi, proto jsou jejich díla předměty mimořádné hodnoty, i tak ale vznikají mimořádným procesem (tvorbou). Většina přívrženců této quasi-teorie si ovšem nicméně nemyslí, že ať udělá umělec cokoliv, již je to umění. Moulin a mnozí další tvrdí, že současné výtvarné umění čím dál víc zdůrazňuje umělce a ne dílo, což vede k tomu, že cokoliv umělec dělá, stává se již tím okamžikem uměním. Teorie reputace je ukotvena jak v obecnějším mýtu individualismu, tak v představě „přirozenosti“ (naturalizace ideje). V běžném vědomí je tato teorie hegemonem. Becker (1982:351) její premisy shrnuje následovně:

---

<sup>103</sup> Jak doložili Naifech a Smith (in Belting 2000: 55), „Pollock byl vyhlédnut k tomu, aby se stal ‘americkým Picassem’“. Za jeho prudkým vzestupem, který předešel dlouhodobý konsensus kritiků, stojí zájmy teoretika C. Greenberga (doložit *vlastní* tezi, podle níž budoucnost patří abstrakci) a galeristky P. Guggenheim (zviditelnit *vlastní* novou galerii). To ale nic nemění na Pollockově významu.

- 1) Mimořádně nadaní lidé
- 2) vytvářejí díla vyjímečné krásy a hloubky, která
- 3) vyjadřují hluboce lidské emoce a kulturní hodnoty.
- 4) Zvláštní kvality díly potvrzují vyjímečné nadání jeho tvůrce, stejně jako (již známé) vyjímečné obdarování tvůrce potvrzuje mimořádné kvality díla.
- 5) Pokud díla vyjevují autorovy esenciální kvality a hodnotu, všechny díla, která ta osoba vytváří (ale ne jiná) by měla být začleněna do souboru na němž je jeho reputace založena.

Dílo (autor) získává reputaci v důsledku procesů *evaluace* a posléze „šíření věhlasu“, resp. *popularizace*. Zatímco evaluace probíhá ve „žhavém jádru“ uměleckého světa, prostředí tvrdě zápolícím o uznání několika málo kompetentními, rozšíření je již věcí velkých kruhů nekompetentní, ale také vlivům (kontrola) již nepodléhající široké veřejnosti. Dosáhnout ocenění v tvrdé konkurenci mířící do zužujícího se vstupu do uměleckého světa, je mimořádně těžké. Dosáhnout „necertifikovaného“ uznání od obrovské masy lidí je pouze nepravděpodobné.<sup>104</sup> Je to nicméně alternativa k předpokládaně primárnímu ocenění.

Sláva funguje tak jako *fáma* (Kapferer 1992), jen tak nezaniká a do pozadí ustoupí spíše působením času, než přímými korekcemi. Potvrzuje Mc Luhanovu (1991) tezi „medium is message“; pokud dojde na periferii znalost autorova jména, obsahem této znalosti je „autorova proslulost“. Je to empiricky měřitelný výsledek reputace. Nicméně, jak je zřejmé, tento první *prostorový* indikátor renomé musí být doplněn druhým indikátorem - *časovým*. Tím je časové *trvání* reputace. Navzdory okřídlenému Warholovu výroku „mít svých patnáct minut slávy“, krátkodobost se definičně vymyká pojmu renomé. Renomé není to samé jako sláva.

### Pozitivní vazba reputace

Reputace autora a díla *se vzájemně posilují* (lépe hodnotíme díla více renomovaných autorů, stejně jako přisuzujeme větší renomé autorovi, jehož díla jsme lépe hodnotili) funguje zde *pozitivní zpětná vazba*. Ve chvíli kdy distribuce umění zahrne i peněžní směnu, je reputace *transformována* do *směnné hodnoty*, (případné zpochybnění autorství díla způsobí majiteli okamžitou finanční ztrátu. Beckerova (1982) kritika poukazuje na historicky a

---

<sup>104</sup> Dobré příklady poskytují soutěže, do nichž je zapojena veřejnost. Pokud se část veřejnosti (z definice rozptýlené a nekoordinované) chová jako kompetentní „decision maker“ a pokusí *koordinovaně* jednat v zájmu určitého kandidáta, může se jí podařit zasáhnout do objektivizačního procesu (viz případ ne-zpěváka Rudy Kovandy, z recese protlačeného do užšího výběru Zlatého Slavíka, až organizátory odstraněného).

kulturně podmíněný charakter této teorie. Středověk, či antika, v nichž postrádáme explicitní ztotožnění se s ní, neposkytují mnoho údajů o individuálních umělcích. Až renesancí zviditelněný diferenciativní proces vydělil umělce jako statusového pretendenta, distancujícího se od manuálních branží. Postupnou „intelektualizací“, dosáhl umělecký stav dignity *artes liberales*, vyjimečně stvrzené případnou nobilitací (Burke 1986, Bättschmann 1997, Warnke 1996). Ambiguita postavení (elita - sociální deviance) sice nezmizí, ale tvořivý jedinec je nově tématizován jako *alter deus*, individuum vyvážané z běžných norem; pendantem charismatické reprezentace umělce je obdobně aristokraticky pojímané dílo, jedinečné a nenahraditelné.

Stvrzení teorie reputace přichází s industriální revolucí, na počátku 18. století, v níž je umělecký artefakt definován jako *protiklad* industriálního produktu. Stroj je kladen proti lidským rukám, rozdělená práce proti práci nerozdělené, produkce v sériích (identických objektů) proti produkci individuální jedinečných objektů. Průmyslová realita, která je přeložena v humanistické morální filozofii ústí do alienace montážního pásu, v ekonomickém řádu do negace jedinečnosti, esence vzácnosti. Aby ukázali specifickou svých produktů ve vztahu k produktům řemeslníků a průmyslu, umělci se pokusili zbavit ve vlastních praktikách faktoru společného s těmi zbývajícími dvěma sférami, totiž vědomí utilitárního rozvrhu: filozofická teorie umění, jakožto teorie posledního účelu (bez jakéhokoliv praktického cíle), který by ospravedlňoval jeho přežití (tedy umění). Připsáním si monopolu na produkci sublimní bezúčelovosti a esenciálního rozdílu (v protikladu k podobnosti objektů v industriálních sériích, nebo malých rozdílech, které dovolují rozlišení mezi objekty z téže řemeslné sady, řady) umělec 19. století, ochraňující vzácnost a skrze její možnost poskytování sociální a ekonomické hodnoty symbolickým statkům, které produkuje (Moulin 1978). Ke kontingenci této teorie náleží ovšem i dnešní rozkolísání ideje tvůrce a stvořeného objektu.

Becker svoji perspektivu, v níž jsou aktérem artworlds a nikoli jednotliví umělci, zakládá metodologicky (tedy nikoliv ontologicky). Nejde tedy o to, že by byla správnějším, pravdivějším pohledem, nýbrž heureticky výhodnější: je schopna odhalit některé skryté aspekty.

„Umělecké světy rutinně produkují reputaci, neboť mají zájem na individuu, na tom, co vytvořilo a může ještě vytvořit“ (Becker, 1982: 351). Analýza reputace souvisí také s některými estetickými problémy. Podle svých slov Becker pojednává umění více konvenčním způsobem – nahlíží na něj jako na sociální organizaci lidí, kteří dělají umění a publikum, jež na něj reaguje. Nepokouší se do této perspektivy „usadit“ otázky estetické

hodnoty, ani zhodnotit způsob, jakým se sociální síly a vlivy střetávají s konkrétním uměleckým dílem a ovlivňují ho, protože by to (podle Beckera) měnilo sociologii v jakýsi druh kriticizmu. Takže se zaměřuje na to, co je relevantní pro *trvání díla* (jež pokládá za ustavující reputaci). Naše pojetí estetické hodnoty se mu jeví být funkcí onoho trvání.

V poslední době se v literatuře objevuje koncept *kapitálu pozornosti*, patrně v souvislosti s vlivem komunikačních a mediálních studií anebo jako důsledek specifického zaměření vizuálních studií. K relevanci trvání, Beckerem zdůrazňované, se tak přidává aspekt atraktivity, dispozice objektu generovat recipienta.

### Bourdieu: hodnota uměleckého díla jako fetiš

Bourdieu (1996: 229) vychází z toho, že „producentem *hodnoty uměleckého díla* není umělec, ale pole produkce jakožto univerzum víry, které produkuje hodnotu díla, jako *fetiš* produkováním víry v kreativní moc umělce“. Sociologicky analyzovat umělecké dílo tedy znamená -místo na samotný produkt, se zaměřit na ty, kdo vytvářejí *víru*, že existuje něco takového jako umění. Sociolog má demaskovat konvenční představy, v nichž je umění přirozenou a spontánní činností tvořivého subjektu, nějak schopného produkovat objekty plnit hodnotou. Skutečně vědecké poznání musí ukázat, že „samotné umění je fetišem, institucionálně vyrobeným objektem živé víry“ (Pietz, in: Nelson, Schiff, 2004: 359).

Tento fetišismus je fetišismem „posvátného jména“, hodnotu tedy přisuzuje jménu autora, případně díla. Patří k základním „magickým“ praktikám pole, že produkuje producenta a s jeho produkty zachází jako s fetišem. Bourdieu pro ilustraci sahá k funkci obchodní značky v průmyslu *haute couture* (módní návrhářství), tedy do oblasti, kde je takové tvrzení přijatelnější, snáz představitelné (ibid), než ve volném umění.

Umění je quasi-religiozním fenoménem – „hodnota“ v díle je tak patrná pro ty, kdo v ni *věří*; kdo nevěří, nevnímají uměleckou hodnotu, jakkoli registrují hodnotu vložené práce, cenu materiálu, kvality forem, či náročnost provedení (poměr informace /prostor). Běžnému konzumentu tak může recepce předmětu přinášet „estetickou gratifikaci“, ale hodnota produktu *jakožto umění*, mu bez dosažení konkrétní kompetence není dostupná, neboť leží vně smyslově dostupné formy struktury díla. Zolberg (1997:160) připomíná Bourdieuovu skepsi:

„Pro ty, kdo se pokoušejí překonat svoje výchozí znevýhodnění, jediným nástrojem, který je jim dostupný, je vzdělání. Ale jak se zdá ještě dřív, než obdrží více vzdělání, pravidla se změni a jejich předběžné nárůstky vědění, zisky to spláchne. Jestli se pokoušejí naučit něco o krásném umění, pak musejí –neboť veřejné školy je o tom poučí jen velmi málo, jít do škol

jiných institucí. Ale tyto instituce, (zejména muzea) jsou ještě méně vlídné k nezasvěceným než jsou veřejné školy. [...] A jestliže se dokáží přece jenom něco naučit, pak, když hovoří o záležitostech vysokého umění, to zní snobsky, školometsky“ .

Bourdieu (1998:54) na jiném místě označuje „hodnotu za plod struktury čili dějin pole (umění)“, tvrdí, že je podmíněna „otázkou víry ve hru a v hodnotu toho, co je ve hře“, která tvoří „základ pro všechny alokace významu a hodnoty“ (1996: 172). Jakkoli to ustavení vědy o umělecké produkci komplikuje, „ta musí respektovat, že víra v hodnotu díla je součástí plné reality díla umění“ (Bourdieu 1993:36), a musí tedy být vědou o umění zkoumána.

Této formě víry/kompetence odpovídá ontologický status uměleckého díla umění/artefaktu. Nad sporem, zda jde o záležitost víry či „rozpoznávání reality“, stojí Thomasův teorém: Je-li situace definována jako reálná, pak je reálná ve svých důsledcích.

Bourdieuovy sociologické studie tvorby kulturní hodnoty odkrývají, jak jsou standardy etablovány: „jejich sociální status je odkrýván jako (ryze) přirozený“ (Zolberg 1997: 156). Podobně odhalují konstruovanost kritérií hodnoty Gramsciho ideje *hegemonie* dominantních skupin v západní kapitalistické společnosti.

### 3. 8. Distribuce recipientova gratifikace

Sociologické zkoumání recepce se obvykle pojímá jako věcná, *neutrální deskripce distribučních relací* mezi díly a diváky. Primárním zájmem se jeví vylíčení diferenciačních mechanismů na obou stranách zkoumané situace; jaké typy děl směřují k jakým segmentům populace nebo které složky společnosti preferují které typy kulturní spotřeby. Diskriminačním kritériem se zdá být míra poučenosti či kultivovanosti na straně diváka, resp. (z opačného směru) orientace producentů díla na většinového nebo specializovaného diváka.

Donedávna stál zcela stranou sociologického zájmu *estetický prožitek* (gratifikace) jako téma ryze psychologické či estetické. Až rozvoj (systémově založené) *sociologie citění*, (Luhmann 2002, Flam 2002, Gerhards 1988) či fenomenogicky fundované *sociologie každodennosti* (G. Schulze 1992), vytváří podmínky pro zaměření se na prožitek, který dává smysl recepci. Sociologie by se neměla vyhýbat analýzám „prožitkových struktur“. Souběžně s tím pozměňuje post-strukturalistické poznání konstruovanosti subjektivity, naše představy o mechanismech recepce umění. V této kapitole se zaměříme na subjektivní prožitek z recepce umění, jak se jeví v konceptuální mřížce sociologie umění a může být předmětem zkoumání.

Jak nám připoměl Dziedzic (2002: 148), „do 60. let 20. stol. dominovalo v estetice přesvědčení, že umění má estetickou povahu“, a že tedy to, co prožíváme je „estetická kvalita“ díla. Pak se avantgardní tvorba vzepřela estetické dimenzi díla, a vlivná část soudobé produkce se takřkajíc „odestetizovala“. Po této „globální umělecké revoluci“ se recepce uměleckého díla rozštěpila, píše Lipski (2001); musíme proto, navrhuje (s odkazem na Schütze), rozlišovat mezi *expertní* a *běžnou* formou recepce; „běžnou recepci“ (potoczny odbior) charakterizuje aplikování logiky *každodenní zkušenosti* na objekty uměleckého světa. Expertní recepce, přisuzována *znalcům*, (funkcionářům uměleckého světa) předpokládá schopnost diagnostikovat, co je umění, kdo je umělec, jaká je koncepce hodnot v daném žánru, a jak tedy rozumět smyslu konkrétního díla.

Sociolog se nesmí ztotožnit se s pozicí expertního recipienta a jeho propozicemi (hegemonním diskurzem), nesmí si nechat vsugerovat, že jde o jedinou správnou recepci. Tou je mu přece v té které situaci *reálně probíhající recepce*, toho kterého recipienta -tedy i „chybné“ čtení díla (to, jež je v souladu s každodenní zkušeností). Sociologické stanovisko se zde může opřít o argumentaci kunsthistorika Freedberga (in Kesner 1997), podle níž lidé reagují na *vizuální vlastnosti* a nikoliv na transcendentální estetickou hodnotu díla (či,



dodejme, hodnotu uměleckou).<sup>105</sup> Promyslet bychom zde měli stanovisko Bourdieua o stratifikované distribuci kompetencí recipienta (proti němuž stojí důrazy cultural studies).

Je to připomínka segmentace publika, jehož (in)dispozice k recepci toho kterého žánru, či druhu je údajně *homologická* se znaky sociální pozice (Bourdieu a Darbel 1966, Becker, 1982). „Homologátorem“ je sociálně distribuované vědění; „tak jako je záliba, náklonnost podstatnou součástí vědění, tak je vědění esenciální pro zálibu“ (Pointon 1997: 7).

Přínos sociologického členění může zvýšit propojení s diferenciačním schématem estetické tradice, totiž s rozlišováním *umělecké* a *estetické hodnoty* (Zuska 2001, Henckmann, Lotter 1995). Význam tohoto řešení narůstal (jak výše naznačuje Lipsky) s vytlačováním estetické dimenze v avantgardních projevech. K estetikům zabývajícím se tímto tématem náležel v 30. letech i Jan Mukařovský se svým akcentováním rozlišení mezi významy, funkcemi, či hodnotami *estetickými* a *mimoestetickými* anebo John Dewey s vyzdvižením rozdílu mezi *subjektivní* zaměřeností individua na vlastní estetické prožívání na jedné straně a *objektivizující* schopností zasadit prožitek (formy jeho navození) do kontextu historického vývoje na straně druhé (Dzemidok 2002). Schéma současně naznačuje i chronologickou posloupnost (re)konstrukce odlišných dimenzí hodnoty díla.

Pěknou ukázkou uplatnění takového členění představuje pojednání „problému falza“ estetika T. Kulky (2004).

Využití difference, k němuž Kulka dospěl, lze zřehlednit tabulkou:

	Estetická hodnota	Umělecká hodnota
klasické umění	+	+
(neo-) avantgarda	-	+
estetizace (falsum)	+	-

---

<sup>105</sup> David Freedberg: *Power of Images. Studies in the History and Theory of Response*. Cambridge 1989. Freedberg vysvětluje jak *vizuální zobrazení* a nikoliv *umění* pracuje. Je to pozoruhodnédobrozdání ve prospěch mimetické teorie, od níž se estetika již stihla distancovat. Podobně vyznívá argumentace Beltingova (in: Kesner, 1997: 28) když píše o „historii obrazu před uměním“.

Z tabulky je zřejmé, že v klasickém období, podle Kulky, splývá estetické prožívání s uznáváním „uměleckosti“, zatímco nástup avantgard znamená vytěsnění estetické kvality (vzbuzování libosti recipienta) ve prospěch kvality umělecké (tj. ve prospěch retrospektivního ocenění díla jako dějinného počínu). Vnímání umělecké hodnoty je tak podmíněno minimálně rámcovým povědomím o dějinách umění, maximálně pak expertní znalostí, vlastní jen úzké vrstvě recipientů. To představuje důležitý moment v pozadí Bourdieuova teorie vnímání (odhlížíme zde od intencí Kulkova textu osvětlit fungování falza). Významná je ovšem i historičnost tohoto „rozestoupení hodnot“.

Kulkou uplatněný hodnotový dualismus odkazuje ke *kostnické škole* fenomenologické responze reprezentované H. R. Jaussem a Wolfgangem Iserem<sup>106</sup>. Pro ni je charakteristické, že do centra zkoumání *díla* staví *interakci* mezi strukturami díla a recipientem. Podle Isera (1992) má literární dílo dva póly – *umělecký* (autorův text) a *estetický* (provedení uskutečněné čtenářem). Dílo není identické s žádným z těchto pólů, ale je situované mezi ně. Protože dílo ožívá „čtením“ (existuje jako čtení), je vždy víc než pouhý text, víc než strukturální celek forem a obsahů. K rozumění dílu musíme porozumět jak *povaze textu*, tak i *povaze procesu čtení*<sup>107</sup>. Jinak řečeno, je třeba k sémantice (v Morrisově smyslu) vždy přibírat pragmatiku; „hudba nebo její segmenty nejsou znakem, nýbrž fungují za určitých podmínek v určitém sociálním kontextu jako znak“ (Bek 1993: 18).<sup>108</sup>

Principelně lze vyděluující se hodnoty (jako prožitkový potenciál) vnímat jako střídavě se objevující v procesu recepce (přičemž estetická hodnota je bezprostřednější, primární, kdežto hodnota umělecká spíše dodatečně odvozovaná, racionálně rekonstruovaná). *Běžný recipient* (tj. ne-expert) se zaměřuje především na estetickou kvalitu (kde smyslovou gratifikaci skýtá shoda se zkušeností, resp. s očekáváním). Uměleckou hodnotu zase registruje, rekonstruuje, *expertní recipient* (který cítí kognitivní satisfakci ze shody s teoreticko-historickým rámcem). Expertní vědění je výlučné, jak Bourdieu říká: quasi-aristokratické, neboť těží ze (skrytého) zvýhodnění výchozím kulturním kapitálem. „Politikou recepce“ je, že umělecká hodnota díla tvoří exkluzivní pól, zatímco estetická zkušenost

---

<sup>106</sup> Iserova díla, pocházející vesměs z poloviny 70.let, Kulka v citované práci nezmiňuje, charakterem však jeho řešení odpovídá postupu recepční školy (k základní orientaci v tématu viz např. Peprník 2000, nebo Zima 1995). Podle Dzemioka však (2002: 286) Kulka rozvíjí přístup R.Rudnera a A.Hausera.

<sup>107</sup> Iser se odvolává na Barthes (zrod čtenáře) anebo Mehlmanna (pojímát text spíše jako bitevní pole než památník bitvy), což téměř doslova evokuje Bourdieuho koncept pole (Wolff 1993: 120).

<sup>108</sup> Podobné volání po větším důrazu na pragmatiku díla, resp. začlenění diváckého prožitku do tématického rámce nacházíme i v dějinách umění (srv. Kesner, in Bartlová 24: 2004).

představuje pól demokratický.<sup>109</sup> Jednoduché členění samozřejmě neodpovídá realitě: běžný recipient opírá svůj prožitek o (mediálně zjednodušená) expertní dobrozdání (o to silněji, oč nevědoměji). Expert si zase dopřává spočinutí v estetickém prožitku, jako základní strategii vůči konkurenci.

Tento koncept postihuje jak separaci (segmentaci) pole recipientů, tak i kvalitativní rozložení recepce. Je to popis korespondující se sociologickými koncepty (Bourdieu, Wolff)<sup>110</sup>. Z hlediska dominance a temporality jej lze sumarizovat následně:

1) *Primární recepce* je situována do úzkého (relativně uzavřeného) uměleckého světa. Dominantními recipienty jsou „vlastní konkurenti autora“ (Bourdieu) a představitelé institucionálního provozu umění. Jejich recepce předchází plnému zveřejnění díla, často má také charakter vlivné zpětné vazby; kompetence k posuzování umělecké hodnoty v podobě aspoň dílčí, ale hluboce internalizované znalosti historie umění, funguje jako autorita.

2) *Sekundární recepce* se odehrává mezi širší veřejností (vně pole umění). Je to recepce „druhého sledu“ a zejména omezené kompetence dekódování. Ačkoliv má tento recepční segment potenciál majority, svým vlivem se v (po)avantgardní recepci klasifikuje jako marginální. Estetická hodnota, na níž se zaměřuje je v *subjektivně naturalizované formě* (jejímž předpokladem je schopnost emotivního zaangažování)<sup>111</sup>. Nicméně, jak říká Bourdieu:

„v avantgardním umění již „není místo pro toto naivní, prvoplánové vnímání [...] adekvátní přístup k tomuto umění se víc a víc blíží pohledu historika; má-li je dotčený vychutnat, musí si uvědomovat a znát prostor možností, jehož je dílo produktem...“ (Bourdieu 1998:54)

Zolberg (1997) připomíná, že Bourdieuovo líčení recipientské inkompetence dobře rezonuje také s Adornovými „emotivními posluchači“.

Lze ještě přidat rozdíl v modu estetické distance. Kompetentní (dominantní) recipienti směřují k *předistancovanému* postoji vůči dílu (což koresponduje s derivovaností umělecké hodnoty, intelektualizací recepce); méně kompetentní recipienti naopak sklouzávají k *poddistancovanému* přístupu (k emotivnímu podléhání narativnosti a mimetičnosti). To ilustruje Bourdieuovo zjištění (Zolberg 1997), že vysoký kulturní kapitál se objektivizuje v

<sup>109</sup> Duchamp, citován Chalupckým (1998: 320), mluví o *uměleckém koeficientu* jako o důsledku „mezery mezi intencí a realizací“; čím více musí divák do díla vkládat sám sebe, tím je tento koeficient vyšší (umění je tedy, dalo by se s McLuhanem říci, studeným médiem; čím více jej divák musí „ohřát“, tím spíše je „uměním“).

<sup>110</sup> Je totiž případem tzv. relaciování hodnot (Henckmann, Lotter 1995: 81), kompatibilní s relaciováním akcentovaným v díle P. Bourdieu. Bourdieu sice Isera v *Rules of Art* zmiňuje a znalost okruhu „fenomenologické responze“ je patrná, nicméně přímý vliv kostnické školy na Bourdieu dokládá jen sekundární literatura (Robins 2000: 51). Nabízející se sociologizaci schématu postřehuje i Zima (1995: 263) když navrhuje propojení Iserova schématu se Schutzovým přístupem či konstrukcionismem Berger-Luckmannovým.

<sup>111</sup> srv. rozlišení distance a angažovanosti u Eliase (např. Šubert 1996: 81, nebo Elias in Worsley 1982: 67)

preferencích moderní hudby a umění, kdežto provázen vysokým kapitálem kulturním „vystačí“ s klasickou hudbou a uměním.

Zatímco estetická hodnota historicky mírně „osciluje“ kolem „norem“ estetičnosti (naturalizovaných ve zmíněném smyslu), umělecké hodnoty dnes překvapivými proměnami odráží modernistický imperativ inovace (Rosenbergova „tradice nového“). Od recipienta se vyžaduje i schopnost ocenit „logiku směru“, jímž se inovace vydala.

Bourdieu (1998) popisuje rozdíl i v podobě *konsekrace*: obrací-li se producent na své konkurenty, tj. dovnitř pole umění, očekává od nich *uznání*; obrací-li se vně pole, na širší okruh (zákazníky), chce dosáhnout *proslulosti*, resp. komerčního úspěchu. Tyto dvě formy posvěcení odráží dualitní ekonomii umění.

Pendantem k diferenciaci hodnot je rozporné vnímání krize umění. V jednom přístupu spočívá krize v narůstající *esoternosti* umění (ignorujícím estetickou dimenzi, tedy přijatelnost „pro společnost“), v opačném je krize spatřována v *rozměňování* umění (většinou preferencí snadno akceptovatelných, to jest „esteticky“ atraktivních a zábavných žánrů). Postihující zkratku představuje otázka, zda je problémem *muzeum nebo televize*. Chalupecký (1991) toto dilema (sociologicky je rozpoznal a tematizoval zejména Adorno) označuje za Skyllu a Charybdu moderního umění.

Z recepční rozdílnosti také plyne, že nelze jednoduše trvat na objektivních rozdílech klasifikací jako je *vysoké/nizké* nebo *vážné/populární*, protože se na nich spolupodílí očekávání a vyladění, zaměřenost recipienta. Jak doložili mnozí badatelé, jeden a týž artefakt lze přijímat jednou jako vážné umění, jindy jako oddechovou produkci (aniž to vylučuje „objektivní“ rozdíly v míře komplexnosti „spíše vážného“ a „spíše lehkého“ žánru či přehlíží existenci jednoznačných příkladů: „Zločin a trest“ asi nelze uspokojujivě recipovat jako detektivku).

Podstatné je, že se tedy část hodnoty domněle vlastní uměleckému dílu posouvá, rozkládá mezi recipienta a institucionalizovaný kontext (na nějž se on orientuje).

Výzkumy masové komunikace (Lazarsfeld, Berelson, Gaudet 1948) přinesly zjištění role zprostředkovatelů informací, tzv. názorových vůdců. Na sociologii umění nejsou aplikovány zřejmě proto, že umělecká díla neodpovídají charakterem předpokládaným zprávám. Přesto by bylo možné vliv „interpretů umění“ předpokládat. Promítal by se primárně asi do chápání umělecké hodnoty (má charakter informace), jakkoli si lze představit i psychologické mechanismy, transformující do estetického prožívání.

### 3. 9. Segmentovaná tvorba publika: vkus, vysoká a nízká kultura

Zde se zaměříme na problematiku publika z hlediska způsobů, jak kultura působí z hlediska statusové nerovnosti, hegemonie a marginality.

#### Historická podmíněnost publika

Z premisy sociální konstruovanosti vyplývá, že publikum samo je *produktem*, a sice *participace na konzumaci*. Publikum není předem daná, statická kategorie. Odhaluje to i běžná zkušenost, že publikum *se diferenciuje* při proměně stylu, a že s nástupem nových interpretů se vyděluje, *vytváří* nové posluchačstvo, případně že se s technologickou inovací či změnami okolností konzumace proměňuje sociální a demografická skladba publika. Zdůrazňována by měla být *historicitá publika* jako součásti konceptu (diskurzu) „veřejné sféry“. Jak ukazuje Habermas (2000), vznik publika je spojen s nástupem institucí *umělecké kritiky a zpravodajství, kulturních periodik* a vytvářením sociálního prostředí, jež je svádělo dohromady (salóny, literární kavárny). Absolutistický stát osmnáctého století se stává předmětem kritiky politicky sebevědomé buržoazie, která ve svobodném kulturním životě nachází formu sociálního sebevýrazu. Centrum produkce kultury se tak přesouvá z úzkého okruhu dvora definitivně do prostoru moderního města. Publikum znamená důležitý mezník, oznamuje nástup *demokratizace kultury* všude tam, kde je vpuštěno do dříve restringovaného prostoru recepce kultury, ať je to prostor galerie, koncertu či divadla. Podmínkou, která ale omezení přístupu ke kulturním statkům ještě na dlouho uchovává, je kompetence, ať ji nazýváme *literární kompetencí* či *kulturní gramotností*. Teprve rozvojem reprodukčních technologií umožněný vznik masově produkované kultury znamená překonání posledních omezení. Kulturní produkce obecně se stala dostupnou všem. V té chvíli se stalo zřejmým také to, že nejde o stejný soubor produktů, jaký byl dosud tématizován; vyvstala hranice mezi vysokou a nízkou kulturou a vznikl spor mezi zastánci a kritiky této hranice. Spor, kde jedna strana zdůrazňuje pozitivum „širokého přístupu k umění“, zatímco druhá akcentuje „vysokou úroveň umění“.

## Vkusové kultury a diferenciacie publika

Spor je možné pojímat i jako otázku, zda kultura „v užším smyslu“ (produkce komunikabilních objektů, reflektujících ve „smyslově recipovaném médiu“ zkušenost s životem a se světem, přičemž emocionálními prožitky podněcující změnu postojů) je *plurální* nebo *singulární* skutečností; jinak řečeno, zda kvalitativní rozdíly v produkci vedou k segmentaci kultury (vznikají odlišné ale rovnocenné formy), nebo kvalitativně diferencují (v principu jednotnou oblast). Na jedné straně sporu vykrytalizoval všemu přitakávající *relativismus multikulturality*, na druhé straně se vyhrotila kritická *dichotomizace kultury*, se svými (jistěže sociálně utvářenými) kritérii selekce (dominantní diskurzy). Na jedné straně hrozí bezbřeze relativistický pluralismus, na druhé straně netolerantní hlásání hodnot.

Sociologicky relevantní názory ve sporu prošly obloukem proměn. Po tématizování odlišnosti nové „technicky reprodukováné kultury“ (Benjamin 1979) a hypotéze o vystřídání *auratické* kultury (stavící na unikátnosti a kontemplaci) kulturou *neauratickou* (bezprostředně působící, reprodukovanou) nastoupila kritika spojená s Frankfurtskou školou. Benjamin postřehoval a vysoce oceňoval demokratizaci kultury, jejíž příslib viděl v technologiích masové produkce, osvobozujících od „pacifikující distance tradiční aury“ (Tanner 2003).

Představitelé Franfurtské školy (Adorno, Horkheimer, Marcuse) dospěli ve svých analýzách k závěru, že produkce kulturního průmyslu je nejen *depravací* (jediné) skutečné kultury, ale v komodifikované a administrované formě též ohrožením autonomie umění, a tím i svobodné společnosti. Pakliže produkty kulturního průmyslu *nemutí* diváka re-konstruovat celek estetického objektu (a potažmo sebe sama), představují v nezastřené „relaxační podobě“ (Marcuse) protiklad a úpadek skutečného umění. Při všech výhradách k „esoternosti“ a „affirmativnímu působení“ (racionalizuje nespravedlnosti kapitalistického systému) zůstává tak současné vysoké umění jedinou formou kultury nesoucí *emancipační potenciál*. Adornova kritika dokázala vztáhnout negativa obou forem kultury k sobě a popisovat je jako vzájemně se doplňující působení buržoazní kultury. Přesto je většinou konflikt tématizován polaritně, jako spor *elitismu* a *egalitářství*, případně jako spor o funkce kultury (zábavnost, edukativnost), stejně tak jako o práva svobodného zacházení s jejími projevy (normativnost, kreativnost). Není to v žádném případě spor ryze akademický, stejně tak tábory nejsou jednoznačně vymezené. Hierarchizace kultury jako výrazný „sociální značkováč“, (sociální status!) je předmětem bojů, neboť její kontrola je zdrojem vlivu; liberální kritika demaskující sociální zdroje selekce se však ocitá na stejném křídle s manažery kulturního průmyslu (jejichž zájem na rozleptávání hierarchie je sice zřejmý, ale patrně nikterak zásadní).

## „Taste making“

Jakkoli působí výraz „tastemaker“ jako označení někoho, „kdo udává trend v módě“, používání pojmu *taste making* se omezuje na poukazy k mechanismům a motivům distribuce vkusových úrovní. Zolberg jej dává do souvislosti s knihou *Tastemakers* amerického novináře Russela Lynese (1949, 1980). Spojené státy, mnoha momenty své historie předurčené k tomu být -oproti Evropským zemím- rovnostářskou společností, zviditelňují a reflektují, ostatně od Tocquevilla (1992), sociální kontext polarity vysoké a nízké kultury, krásného a populárního umění. Jak dokládá DiMaggio a Useem (1978 in: Tanner 2003) ve studii o kulturním podnikání v Bostonu, rozlišování *vysoké* a *nízké* kultury formuje sociální potřeba distinkce.<sup>112</sup> Ranou sociologickou anticipací tohoto poznání je dílo T. Veblena (1999), jež představuje i nejbližší anticipaci Bourdieuova zaměření .

Lynes (1949) zkoumal umění jako konzumní zboží vztažené k sociálnímu stylu. Vyhnul se svazující dichotomii nízké/vysoké zavedením sociální klasifikace vkusových úrovní kultury: „*highbrow*“, „*middlebrow*“ a „*lowbrow*“, jež později ještě zjemňoval. Co je důležité, vnímal časovou proměnlivost klasifikací konkrétních forem a mód, již popisoval uspořádanou trajektorii. Pozoruhodným postřehem je také líčení *aliance* „vysokého“ a „nízkého vkusu“ proti „střednímu“ (Zolberg 1997). Spojením obou těchto rovin vyvstává přesvědčivě plastický obraz vysoce mobilní společnosti, jež se zaklíná rovností a přitom propracovává instrumenty sociálního odlišení a dokonce vzestupu (Lynesova kniha se sama stala „příručkou společenského úspěchu“)<sup>113</sup>. Logický rozpor v tom ovšem není; právě nedostatek „přirozených“ stavovských odlišení poskytuje smysl těmto strategiím. Lynesův zájem na vzestupu středních tříd ubral z jeho pozornosti věnované „nižším“ kulturám (resp. nejsou zkoumány samy o sobě). Poučený konzumerismus může posloužit k překonání třídních hranic, shrnuje zde Zolberg a staví se tak proti pesimismu (či fatalismu) jednostranného čtení Bourdieuho.

Jakkoli pojem *tastmaker* podsouvá dirigování vkusu (či určování spotřeby reklamou), není publikum manipulovatelnou masou, nebo alespoň ne tak jednoduše, jak se to jevílo Frankfurtské škole. Na druhé straně publikum také není souborem autonomních aktérů (ze svobodné vůle jednajících), což je zase skrytý (nereflektovaný) předpoklad empirických

---

<sup>112</sup> V Bostonu v 19. století existovala nerozlišitelná sféra kulturní produkce spojující amatérské podnikání (dle našich kritérií) s komerčními zájmy, stejně jako se zábavou; dokonce ani neexistovalo jasné povědomí o kritériích možného členění. Teprve s nárůstem obchodu a vzestupem ekonomických elit (tzv. Bostonských Bráhmánů), v poslední třetině 19. stol. se vynořuje potřeba vyjádřit sociální odestup také kulturní symbolizací. Tehdy je založena řada institucí, jež mají budovat a držet standardy vysokého umění (Bostonské muzeum krásných umění či Bostonský symfonický orchestr).

výzkumů. Nejvýstižnější se zde jeví být Bourdieho představa *herních strategií*, jež vycházejí z interpretací situací a svádějí dohromady řadu aktérů podobně interpretujících šance a rizika (aniž to vylučuje jiné strategie i jiné interpretace) a tedy podobně volících z možností. Zolberg (1997) připomíná, že jednání publika má rysy skupinového chování, jež je *kulturními kódy podobně orientované* vůči komplexním cílům (to jest jak ekonomickým tak i symbolickým). Sociální charakteristiky dnešního publika tedy nijak neodpovídají představě „mas“ (jež se jeví být spíše ideologickým reliktem počátku 20. století).

Atuálnější příspěvek k problematice představují studie amerického sociologa H. Gansa z druhé poloviny minulého století. V protikladu k Adornovu odmítání populární kultury usiloval Gans o pochopení a přijetí „vkusových kultur“ jako sociálních reakcí na „materiálně omezené“ podmínky prostředí (vkus –instrument adaptace *sui generis*?). Méně ho zajímalo symbolické použití kulturních preferencí ke statusové pretenzi (Zolberg 1997). Jeho zkoumání nepřímo směřovalo k edukativnímu projektu; *pokud* je „nízký vkus“ pokládán za problém, usuzuje Gans (1974), tak tento „problém“ tkví v „nerovné alokaci vysoké kultury“ a pak by měl být (podobně jako sociální nouze) řešen na náklady státu; i dobrý vkus je „lidské právo“.

Předpoklad, že větší dostupnost povede k preferenci „bohatších“ forem umění je ovšem stejně tak neobvyklý jako problematický. Gansův apel na stát, aby programy rozhlasu a TV (dostupné sociálně slabším) přinášely umělecky hodnotnější kulturní formy je jistě pozitivní; praxe plné plurality vysílání však jasně ukazuje, že vyšší preference vysoké kultury souvisí se vzděláním a nikoliv s dostupností produktů vysoké kultury.<sup>114</sup> Jiná věc je, že tržně-ideologické kritérium „svobodné volby“, jímž se představitelé kulturního průmyslu zaštiťují, jdoucí ruku v ruce s odporem vůči vší edukativnosti (a funkčnosti vůbec), jež zase charakterizuje postoje reprezentantů vysokého umění, činí málo pravděpodobným „směrování“ prostředků masové (re)produkce kultury k „vysokým“ formám.

Paradoxně vůči výše uvedenému, vyznívá Gansova *liberálnost*, s níž (protikladně Adornovi) akceptuje *pluralitu vkusů* (za legitimní kultury pokládá nejrozmanitější projevy šedesátých let, včetně etnických a juvenilních subkultur). Jakoby jeho pojetí naznačovalo už pluralitní přístup ke kultuře, který o tři desetiletí později zvěstuje W. Welsch, vlivný mluvčí postmoderny (Welsch 1993). Rozpor postojů je ale jen zdánlivý. Gans vskutku pokládá odlišné kultury za funkčně rovnocenné ekvivalenty, lidé mají právo si volit umělecké formy bez ohledu na názor vzdělavců; jen důsledně odmítá rozdílný *status*, jenž se

---

<sup>113</sup> Zolberg zde srovnání funkce takové příručky „dobrého vkusu“ s Eliasem zkoumanými příručkami „dobrého chování“; k souvislostem Eliasovy konfigurační teorie a civilizačního procesu viz Zolberg (1997:149).

<sup>114</sup> Gans ovšem apeluje na stát, aby umožňoval i kvalitní vzdělání co nejširším vrstvám (Zolberg 1997:151)



jim přisuzuje. Ve „statusové degradaci“ (a omezené možnosti vyhnout se jí) spatřuje bezpráví, nikoliv ale v samotném sepětí s tou či onou (údajně nízkou) kulturou. Gansova typologie „moderních amerických vkusových kultur“ (1974) se pak jeví v jiném světle: <sup>115</sup>

#### 1) kultura vysokého vkusu

orientovaná na uživatele nebo tvůrce; malé publikum mnozí umělci nebo kritici; dobře vzdělání; „klasické“ umělecké formy, „těžké“ avantg. formy, exotické umění (primitivové), literatura a architektura; populární umělecké formy; podobno Adornově kultuře „expertní“

#### 2) kultura vyššího-středního vkusu

dobře vzdělání profesionálové (ale manažeři nikoli umělci), nezabývající se formálními aspekty výjma obsahu a hvězd; následují kritiky a názorové vůdce; rychle rostoucí kategorie

#### 3) kultura nižšího-středního vkusu

bílé límečky, poloprofesionálové, vysoká škola (a v současnosti přibývá) „college graduate“, nepřiliš dobrodružný vkus; povznášející harmonická zábava,

#### 4) kultura nízkého vkusu

kvalifikované modré a polo-kvalifikované bílé límečky; nízké vzdělání; populární TV, akční a dobrodružné filmy; nízké pořizovací ceny, sexuálně odlišné volby (pin up girls pro muže, kolorované tisky pro ženy)

#### 5) kvazi-lidová nízká kultura

nekvifikované modré límečky, služební profese, základní školní vzdělání, zemědělský původ často ne-běloši, směs lidové a komerční nízké kultury (z doby před 2. světovou válkou)

Lingvistický obrat a fenomenologicky orientované proudy v sociologii víceméně znemožnily v 80. a 90. letech zastávat „realistická“ stanoviska, v nichž se díla „jednoduše“ klasifikují jako projevy vysoké anebo nízké kultury. Souběžně s tím se projevy postmoderní kultury, deklarující a prosazující „splývání hranic“, aktivně bránily poddat vztažení nějakých kritérií. A do třetice, socio-ekonomická situace v západním světě, charakterizovaná růstem příjmů, volného času i vzdělání, ale také flexibilitou a „prožitkovou orientací“ zamíchala pojetím, v němž je sociální příslušnost centrální *taste maker*. Prosazovat se začala teoretická pojetí, předpokládající, že příjemci svojí recepční aktivitou (re)konstruují sami kulturní produkt včetně jeho úrovně (vysoká/nízká) podle svých dispozic a zaměření. Pro takový

---

<sup>115</sup> Pozoruhodnou typologii vkusových kultur, přiměřenější více homogenním evropským podmínkám vypracoval na základě empirických výzkumů G.Schulze (1992). Kombinací kritérií věku a vzdělání dospěl ke 3 „schémátům každodennosti“ v Německu a sice: schématu vysoké kultury, jednoduché kultury a kultury napětí. Přidává pak členění podle dominující „prožitkové orientace“ na 5 „prostředí“ (milieu) podle preferovaných

„relativizující“ přístup byly skromážděny doklady zejména rozvíjejícími se komunikačními a mediálními studii.

Sociologická stanoviska nejsou v této otázce jen striktně relativizující, mnohé usilují o vyvážený přístup. Nicméně, málo přijatelnou polohu představují badatelé, kteří jako Hauser (1975) pokládají hranici mezi vysokým a nízkým uměním za „objektivní“. Podle Hausera je rozdíl daný jak větší závažností obsahu tak tvořivější, nápaditější formou. Jiní autoři mluví o *komplexnější struktuře* díla, obsahující více významových rovin. To je analogie Bernsteinovy lingvistické hypotézy: nízké žánry používají *omezený kód*, vysoké žánry *rozvinutý kód*; zatímco ale vysoké žánry jsou schopné zpracovat i prvky omezeného kódu a multiplikovat tak roviny (de)kódování, nízké žánry to „nesvedou“, resp. nemají k tomu důvod.<sup>116</sup>

Sociologická kritika objektivistické verze kulturních rozdílů poukazuje na ignorování role recipienta. Teprve v recipientově „čtení“ se přece uplatní úroveň kódu, až v interakci čtenáře a textu má nějaká diference smysl. Kód je sice směřován k dílu (materializuje se v jeho formách), ale jako *symbolický systém* je situován do vědomí aktérů, projevuje se v mentálním nastavení recipienta, realizuje se *praktikami čtení*. Sociologie umění tedy nesmí distinkci vysoké/nízké situovat výhradně do *díla*. Obdobně by ale riskovala, pokud by ji nacházela *jen* v recipientovi, v jeho očekávání. Důležitá přitom není *reálnost* takové distinkce, ale její *konvenční podmínění a funkcionální zapojení* (Panofsky 2003).

### Odmítnutí vkusových úrovní kultury

Patří k hlavním znakům postmoderní kultury, rozvíjející se v posledních 30. letech, odmítání distinkcí vysokého a nízkého umění. Kritikové i producenti kultury argumentují, že dělení je jak nespravedlivé, tak věcně neopodstatněné. Tento nový pohled má ovšem z větší části charakter deklarací, jež mají zaštitit neomezené kombinování různých žánrových, dobových a místních sfér kulturní produkce.

Oproti tomu Beckerovo (1982) odmítnutí klasifikace kultury na vysokou a nízkou má analytický charakter; umění pojednává jako *profesi* a *řemeslo* –tento charakter svádí dohromady kulturní produkci všeho druhu. Jeho teorii to propůjčuje demaskující kvalitu, ve svém důsledku je to odmítnutí „vážností“ buržoazního přístupu k vysokému umění, přestože intencí Beckerova „etnografického“ přístupu je popsat mechanismy produkce.

---

hodnot: úrovně, integrace, harmonie, seberealizace a zábavy. Typologie upomíná na psychologické, „osobnostní“ kategorizace, ale je plně sociologicky relevantní k této problematice.

<sup>116</sup> Připomeňme, že Bernsteinovy objevné teze byly korigovány; podle novějších výzkumů není rozdíl ani tak v ohraničení disponibility (na *omezený* nebo *rozvinutý* kód), ale spíše v dominanci praktik operujících s tím kterým kódem. (viz např. Inglis 2004: 126)

Bourdieu (1993, 1996, 1998) zdůrazňuje, že skupiny ve společnosti dominantní rozpoznávají v možnosti „kulturního vydělení se“ prostředek statusového povýšení. Distinkce *vysoká/nízká kultura* je především „sociálně využívaná strategie vzestupu“. V tom Bourdieu navazuje na konfliktualismus marxistického myšlení; soustřeďuje se na to, jak aktéři členění vkusových kultur (v celé šíři spektra) *používají*; proto odmítá (jako ideologii) teoretizování o „esenciálních“ kvalitách děl v jednotlivých vkusových úrovních, jež (prý) takové rozdíly zakládají. Základní linií Bourdieuova přístupu je to, že „vysoká kultura“ není kulturou *vyšší hodnoty*, ale kulturou *výše vzdělaných*. O tom svědčí její povaha; označením „scholastická“ kultura naráží Bourdieu na sociální podmínky osvojování si jí. Těmi podmínkami je míněno *privilegium* zabývat se „neutilitárně“ věděním (*skholé*), tedy mít na to čas (prostředky) i motivaci (její vzory). Zvýhodňující podmínky se promítají do kultury „zvýhodněných“; v této „asketicky“ orientované kultuře se odmítá funkčnost, souvislost s každodenním, bezprostřední smyslové uspokojení; namísto jednoduché estetické formy je preferována rafinovaná forma (a k její sofistikovanosti patří i záměrný primitivizmus).

Nicméně, tyto Bourdieuovy analýzy, vrcholící „Distinkcemi“ na začátku 80. let mají rovněž svoji časově omezenou platnost. Strategie, jež Bourdieu popsal, byly vystřídány jinými: jemnějšími a skrytější. Možná se také proměňuje (mimo jiné i v důsledku postupující globalizace kultury) role vkusových kultur jako *statusových značkovačů* se patrně stírá. Možná lze v souvislosti s teoriemi globalizace (Bauman 1999) spekulovat o *mobilitě*, *nevázanosti* jako statusových znacích, které umožňují vyšším třídám flexibilně zacházet s vkusovými úrovněmi.

### 3. 10. Funkce umění

Představa „funkce umění“ je problematičtější, ne-li pohoršlivou představou, jak v dialogu s tradiční estetikou, tak zejména v dialogu s producenty samotnými, deklarujícími častěji spontaneitu sebevyjádření, svobodnou účelu-prostou hru, nebo experimentování s formou. Jakkoli bývá dehonestující funkcionalizace umění přisuzována externalistické perspektivě, její počátky jsou spojeny s tradiční estetikou. V té může být obecně rozlišen

a) *funkcionalismus normativní*, který ukládá umění naplňovat nějakou specifickou funkci (nebo funkce); na základě naplnění požadavku je pak *umění hodnoceno* jako dobré, nebo špatné (resp. jako ne-umění),

b) *funkcionalismus deskriptivní*, který má za to, že (každý) umělecký předmět *sám o sobě* má již určité estetické, psychické, kulturní či metafyzické funkce, bez ohledu na jeho kvalitu nebo úsilí producenta.

Sociologicky lze akceptovat oba koncepty za předpokladu jejich vztahování k socio-historickým podmínkám. Změnám podléhají nejen formy, ale i funkce umění. Normativní funkcionalismus tak lze vnímat jako připomínku toho, že deklarované určení umění je součástí historické podoby umění. Být v souladu s požadavky na funkci je podmínkou akceptování díla „jako umění“. Deskriptivní funkcionalismus zase připomíná, že tento soulad není věcí kvalit (hodnocení) jednotlivého díla, jeho schopnosti dostát nárokům, nýbrž mnohem spíše je součástí rámce, do něhož je produkce a distribuce umění situována, a že v tomto rámci lze nacházet více funkcionálních provázaností. Připustíme-li tuto proměnlivost funkcí, nelze už samozřejmě myslet na nějakou metafyzickou funkci umění. Tou alespoň není funkční provázanost produkce umění s jinými sférami praxe, či s celkem společnosti ve smyslu koncepcí „zvyšování koheze“, „udržování homeostáze“ aj.

S představou funkce se vynořuje otázka po konkrétním *agens* funkční vazby: je funkce vázána k produkci objektů, nebo produkci statusu (umění), anebo snad praktikám produkce? Ilustrativně: lze mluvit o funkci jen u děl, která již byla jako (velké) umění rozpoznána (a jen proto, že byla takto rozpoznána)? Liší se funkce podle kvality (a typu satisfakce? anebo typu recipienta?) Je vázána spíše k recepci nebo k produkci? Uvažovat o funkci umění znamená také uvažovat o konkrétních funkčních vztazích, diferencovat konkrétní „adresáty“ funkcí.

Nejobecnějším výchozím členěním je zde rozlišování mezi:

a) *funkcí umění pro společnost* (např. sociálního tmelu v durkheimovské tradici)

b) *funkcí umění pro jednotlivce*. Zde pak zvlášť pro situace recipování a produkování. Typickým příkladem je funkce sublimační nebo katartická.

Jiné členění funkce umění předkládá antropolog Howard Morphy (2002), který dává do souvislosti funkce a definiční akcenty:

-*institucionální definice* akcentuje jedinou funkci: být zásobníkem hodnoty (depozitářem) pro (mezinárodní) trh s uměním,

-*atribuční definice* připouští relevanci mimoumělecké (původní) funkce (zejména pro interpretaci), nicméně z povahy frekventovaných atribucí plyne oceňování *estetické účinnosti* a *komunikačních dispozic* díla jako centrální funkce,

-*intencionální definice* činí základní funkcí objektů „být uměním“ bez ohledu na užitá potenciál produktu; již dosahování tohoto označení saturuje ty, kdo o ně usilují.

### Koncept kulturních potřeb

Představa „funkce umění pro jednotlivce“ je často artikulována jako potřeba umění, resp. jako projev kulturních potřeb. Tato potřeba je samozřejmě velice relativní, generována je jedincem nabytou kulturou. Bourdieu (1993: 226) zdůrazňuje, že: „kulturní potřeby rostou tou měrou, jakou jsou uspokojovány; každé nové osvojení instrumentů vede k posílení ovládnutí instrumentária a s tím vede také k uspokojením s novými osvojeními spojeným.“ Platí to ovšem i naopak; čím více jsou jedinci zbaveni možnosti zvládnout „umění osvojování si uměleckých děl“ tím více klesá také jejich vědomí nějakého deficitu; kdo je „nejplněji vyvlastněn od prostředků osvojování je také nejplněji vyvlastněn od vědomí svého vyvlastnění“ (ibid).

Morphy (2002) připomíná, že koncept funkce zatlačilo v 19. století do pozadí definování umění jako „fine art“, tedy jako principiálně, esenciálně *non-funkcionální* aktivity. Problému funkce autonomního umění se věnuje pozornost Bürger (1974: 65), který ji pojmenovává jako „ztvářňování buržoazního sebeporozumění“ (*Darstellung bürgerliches Selbstverständnisses*). Velmi zjednodušeně lze říci, že funkcí autonomního umění je „být protiváhou instrumentálně orientovanému měšťanskému světu“ (být něčím k rozptýlení nebo povznesení ducha). Podobně to říká Heister (in Bek 1993: 67), podle nějž může umění některé funkce plnit právě jenom jako autonomní a mluví o „trsu funkcí“, v němž jde o imaginárně-reálnou, pravdivou, seberealizaci (Selbstwirklichkeit).

## Sociální funkce produkce symbolických statků

Obecně sociologickou představou je, že umění má nějaké funkce, *vztahené k sociálnímu kontextu*, v němž se nachází. Obvykle jsou zdůrazňovány historicky proměnlivé role, které jako sociálně dominantní *určení* uměleckého díla mohou charakterizovat svoji dobu. Tak například Bürger (1974) charakterizuje roli středověkého umění jako *kultickou funkci* a roli umění v pozdně feudálním období jako *reprezentační funkci* (tj. být reprezentací moci krále, či aristokracie). V tomto sociálně-historickém přístupu se samozřejmě objevuje komplikace s postižením funkce autonomního umění.

Synchronní přístupy se pokoušejí postihnout základní sociální funkci umění různými způsoby: vztahují umění ke společnosti například jako obecný instrument sociální koheze, nástroj k vybalancování míry řádu a anomie, nástroj sociální sebereflexe, kritiky či projekce utopického atd. To je „makrosociologická“ verze; v „mikrosociologické“ variantě (typické pro estetiky) jde spíše o škálu jednotlivých funkcí. Většina je vztahena k situaci recipienta a jeho rozumní životní situaci; část se ale vztahuje k motivům a situacím (či k habitusu) producenta. Zde figurují psychoanalytické úvahy o sublimaci, koncept *Entlastung* Arnolda Gehlena, stejně jako úvahy o katarzní funkci umění francouzského sociologa Edgara Morina.

Humanisticky laděné uvažování o sociálních funkcích umění se vyjadřuje v pojmech „úlohy umění“ (pro člověka), smyslu umění pro emancipaci lidskosti apod. Význam umění pro rozvoj vnímavosti, zkušenosti či představivosti jednotlivce zdůrazňuje například Robert Witkin (1995: x): „Dílo umění povznáší zkušenost na úroveň kontemplance. Činí ji viditelnou. Umění je tudíž důležitým zdrojem pro myšlení a děláni zkušeností“.

K takovému „volnějším“ představám funkcionality náleží Baumanova představa (in: Dziamski 1996): totiž, že umění může patřit k „pojistkám lidskosti“, neboť má (v moderní autonomizované tradici) stálý sklon *oponovat* předpokládanému, platnému vidění, tématizování světa. Jakkoli to může být „negativní“ kvalitou pro předpokládané motivace (a mechanismy uměleckého světa), má to pozitivní dopad v tom, že jde o *problematizování definice reality*. To je často tématizovaný (ale stejně tak zveličovaný a mýtizovaný!) aspekt *subverzivity, transgrese, i avantgardnosti* (Lyotard 1993: demaskování „triků prezentace“). Podobně to říká Dziamski (1996: 116): „cílem umění není pravda, ale obrana před pravdou, před terorem jediné oprávněné pravdy“. Je zřejmé, že zde jde o postmoderně formulované rozumní funkci umění (jeho pozadím je obava z totality „celistvé pravdy“).

Umění ovšem i v tomto „podvratném“ konání může být stabilizačním instrumentem generovaných přechodem z tradiční do moderní společnosti (jak to naznačuje Marcuse). V tomto smyslu se podobá sociologii, (konstituuje se ve stejném čase). Tím, že produkuje

nejistotu (Gerhards, Tanner 2003), rozbíjí tradiční kulturní vzory a hodnoty (Peckham), je dílnou plurality (Welsch) trénuje flexibilitu vyvázaného aktéra v moderní společnosti rizik (Beck). Na druhé straně představitelé umění projevují nepřátelský vztah ke kultuře (Dubuffet 1998).

Naši hlavní pozornost ale zasluhují „sociálně kritické“ analýzy fungování umění. Představují vlastně skutečnou sociologii umění: demaskující rozpoznávání funkčních vztahů, které reálně produkci, distribuci a recepci umění provázejí. Ze sociální teorie plyne, že se umění musí nějak vztahovat k základním aspektům fungování společnosti: ke stratifikaci, ke vztahům vlivu a dominance, ke strategiím vzestupu, budování statusu apod. Umění, jemuž - pokud jde o *přímou užitečnost* (funkčnost)- „nelze nic dokázat“, patří k hlavním podezřelým pokud jde o výše zmíněné strategie *nepřímého úsilí* o sociální vzestup. To se týká recepce stejně jako produkce. V Beckerově (1982) přístupu se naznačuje tato funkčnost umění pokud jde o produkci; světy umění jsou konglomerátem institucí jejichž *funkcí* je *produkovat reputaci*. V Bourdieuho přístupu, podobně jako ve Veblenově, je zkoumána obdobná funkčnost v recepčním užití umění. Pozornost vzbuzuje právě neutilitárnost, „nevratný“ časový a ekonomický výdaj jako luxus, signalizující sociální status.

#### Politická funkce: demokratizace nebo produkce elit?

Umění není příliš demokratická záležitost, naopak: umělci jasně cítí aristokratické *stigma/charisma* svého „povolání“ a evidentně (ač rozdílnými strategiemi) tendují k tomu posilovat svoji výlučnost, respektive transformovat ji do sociální pozice. Formálně tuto pozici lze přiblížit výrazem „svobodné povolání“, který vyjadřuje jak intelektuální aspirace, tak podnikatelské zájmy v materiálním světě. Statusové pretenze nevyjadřují jen možnosti úspěšného producenta; kontakt s uměleckou produkcí má povznášející účinek jak duchovní tak sociální, což pregnantně odhalují analýzy kulturně stratifikované (a stratifikující!) recepce.

Moderní umění se institucionalizovalo v době *demokratizace* společnosti, kdy se (alespoň deklarativně) smazávaly třídní a stavovské rozdíly. Ústup vnějších (fixních) distinkcí by jistě logicky (jakýmsi protipohybem) mohl vést k zesilování skrytých mechanismů *rozlišování*; máloco je tak vhodným nástrojem jako umění, fungující jako jazyk (stejně jako kultura?). K umění (modernímu zejména) patří, že produkuje nejistotu (Gerhards 1997). Využívat prostorů nejistoty, lépe zvládat pohyb či orientaci v nich, patří ke strategickým výhodám v konkurenčních zápasech.

Jak ukazuje Bourdieu (1993), možnosti vydělování jsou rozmanité; vedle identifikace s převládajícím principem hierarchie (masy/elita), lze usilovat o „vystoupení ze hry“ (platná

hierarchie/zrušená hierarchie), o její převrácení (spontání prostřácci/vyumělkovaní kariéristé). Nicméně platí, co rovněž formuluje Bourdieu, že umělci (jako profesní skupina) mají větší možnost usilovat o připojení k panující třídě a užívat si (byť v poněkud služebné roli) výsluní společenského vrcholu.

Podobné tématizace nacházíme u Simmela (1986, 1977): který odvozuje ono demokratizační splývání z metropolitního života - ten vyvolává novou touhu po distanci (distinkci) novou citlivost pro estetické rozdíly a přímo aristokratický ideál vznešenosti – do toho patří i touha vyhnout se všem volbám –estétská i aristokratická (viz Hübner-Funk, 1982).

„Skeptický pohled“ Pierra Bourdieu (Zolberg 1997) líčí umění jako instrument vytváření a udržování sociálních distinkcí. Popisuje mechanismy, které znesnadňují příslušníkům nižších společenských vrstev suverénní osvojení (recepce) umění, resp. konstruování životního stylu korespondujícího s koncepty vysoké estetiky. Ta je podle něj založena na rozpracování kantovského pojmu *bezzájmové zainteresovanosti*, což odpovídá myšlení vyšších (a na pozice pretendujících) vrstev. Jejich výchozí pozice a habitualizované vzorce umožňují i předepisují zabývání se neutilitárními činnostmi. Umění je potom jakousi sociální (intelektuální) hrou, kterou si mohou dovolit ti, *kdo mají čas* (mimo jiné na vzdělávání se v neutilitárním smyslu) na podobné hříčky (Veblen 1999).

Jestliže se život v myšlení filozofů jeví být *starostí*, pak může být sotva co vhodnější demonstrací „povznesenosti“ nad imperativ přežití, než právě zabývání se uměním. Umění je v tomto smyslu symbolizačním instrumentem. Jak patří k obecným charakteristikám kultury, nevyslovovanost a proměnlivost vzorců znesnadňuje napodobení; ani výborné ovládnutí cizího jazyka negarantuje cit pro aktuálně se vyvíjející neologismy, slovní hříčky, těžící z citu pro *jazykové hry*. Jakkoli tedy lze nastudovat porozumění nějaké podobě umění, proměnlivost forem znemožňuje bezpečné následování; neobratnou nápodobou se jedinec dehonestuje jako snob, parvenu, *nouveaux rich*.

Umění je proto statusovým symbolem, podílí se na kulturní reprodukci nerovností ve společnosti. Symbolická hodnota demonstrovaných preferencí slouží k reprodukci sociální nerovnosti (Zolberg 1997).

Mnohem patřičněji sociologicky, teoretické perspektivy Ganse, Beckera a Bourdieu reprezentují rozmanité intelektuální tradice, každá zdůrazňující jiné aspekty umění, publika a umělců. Ale s Adornem sdílejí kritický pohled na moderní kapitalistickou společnost, rozpoznávají důležitost statusu nerovnosti, hegemonie, marginality a jejich důsledky pro umění, umělce a jejich publikum.



Na rozdíl od mnohých kritiků má Zolberg (1997: 158) za to, že Bourdieu neredukuje umění bezesbytku na jeho „sociální“ funkci; ví, že: „bez ohledu na to, čím jiným ještě je, umění a jeho oceňování jsou používány jako forma symbolického kapitálu ve sféře nebo poli statusu“. Publikum má různá očekávání toho, co lze získat kontaktem s ním. Tato očekávání mohou obsahovat intelektuální změnu, estetickou stimulaci, morální osvětu (poučení), emoční vyjádření, nebo zábavu“.

Zolberg píše (ibid), že v Bourdieuho analýzách místa umění ve společnosti je ústřední rozvíjenou myšlenkou to, že *umění, bez ohledu na to co jiného to ještě je* (zvýraznil autor), umění a jeho osvojování, je používáno jako *forma symbolického kapitálu* v aréně (nebo poli) statusu. Pod arénou má na mysli pole soutěžení, v němž lépe nebo hůře obdaření aktéři používají kapitál, který si osvojili, pro svoje cíle. Tak jako jsou lépe nebo hůře vybaveni finančním kapitálem v ekonomické aréně, tak jsou lidé lépe nebo hůře vybaveni, vyšší nebo nižší kvalitou kapitálu kulturního. Jejich klasifikace v každém z těchto druhů kapitálu, jejich svazek, a vzorce dráhy jejich statusu jsou vztaženy ke komplexu způsobů, ke konkrétnímu druhu estetických preferencí. To, že autorita, sociální vliv či peníze mohou být dobře užity v soupeření o sociální uznání je v moderní kapitalistické společnosti všem zřejmé. „Manipulace uměním“ pro tyto účely, ale naráží na rozšířenou představu, že krásné umění je hodnotou *samo pro sebe*. Jestliže pak dispozice a zájem zabývat se uměním jako sebe-účelem jsou vlastní jen nemnohým, předpokládá se o nich, že jsou „obdaření vkusem“, jako *vnitřní kvalitou*, jakousi příslušností k „přirozené“ aristokracii. Bourdieu tvrdí, že tento ideový konglomerát je aspektem *ideologické podpory sociální nerovnosti*; tyto sociální mechanismy (zapojené do provozu uměleckých světů) jsou skrývány ideologií autonomie umění, správného vkusu, čistého vidění atd. Bourdieu dokládá, že úspěšné jsou ty sociálně statusové skupiny, jimž se podařilo přiblížit se kantovskému estetickému stylu. Tyto dominantní skupiny rozumějí umění *formalisticky, abstraktně a bezzájmově*. Naopak skupiny opanované (pokud v nich nedostatek školení neznemožňuje vůbec recipovat umění) interpretují umělecká díla „nesprávně“, způsobem, který odhaluje jejich nedostatek „distinkce“; místo užívání *diskurzů umění* s pojmy komentujícími formální kvality děl, přistupují k umění *perzonalizovaně, anekdoticky* (zobrazení, příběh) a *sentimentálně* (vyjádření pocitu). Neprozrazují na sebe jen „méně ceněný“ vkus; jejich přístup k uměním nemilosrdně odhaluje přímo „kulturní zaostalost“.

## Funkce umění ve stadiu autonomie umění

Jak jsme již naznačili, ústřední problém „funkcionalistického“ přístupu k umění představuje funkce dnešního (relativně) autonomního umění. Jakou „funkci“ má umění, jež se vyvázalo ze sociálních funkcí? Nyní se k tomu můžeme vrátit. Sociologické úvahy upozorňují, že tuto „aporii“ (Adorno 1997) lze vyřešit soustředěním pozornosti na údajnou ne-funkcionalitu (autonomního) umění. To, že *mýtus ne-funkcionalita* umění nahradil někdejší „vědomí služebnosti umění“, naznačuje, že plní nějakou úlohu. V pojmech radikálně kritického myšlení je nefunkcionalita popisována jako „sféra utopického“. U Marcuse (1967) je vztyčována odvážná konstrukce, která dává do souvislosti „utopický potenciál“ umění, jeho schopnost projektovat „fiktivní světy“ jako psychoanalytický mechanismus sublimace, který sociální napětí transformuje do sféry utopické realizace a tím spolehlivě uchrání společnost od úsilí o radikální proměny.

Bourdieu (1996: 287) varuje, že je *tendencí* autonomizovaného umění vyhlašovat „absolutní primát formy vůči obsahu“, což má přesvědčit o realitě defunkcionalizace. Umění však není prosto funkce ani tehdy. Či spíše konkrétní funkcionalita je věcí záběru pohledu a nikoli reality samotné.

Současně platí, že funkce umění jakkoli vztahovaná k době a jejím „potřebám“ musí být popisována odlišně pro jednotlivé třídy nebo skupiny populace s odlišnými zájmy a dispozicemi. Umění má různé funkce pro různé třídy, (sociálně diferencuje i svým působením), resp. jeho funkce se liší v jednotlivých segmentech společnosti.

## Estetická funkce

Představu estetické funkce si ponecháváme na závěr kapitoly. Jak jsme již zmínili, rozšířeným postojem „milovníků umění“ ve vztahu k funkcionalitě umění je rozhodné odmítání všech funkcí s výjimkou *funkce estetické*, jež je prezentována *gratuitně*, tj. jako přímý *opak jakékoli funkce*. Jejím „pozitivním vymezením“ je svobodná hra s formami vlastní senzibility, jež má přetvářet vnější (i vnitřní) podněty v ideové a materiálové kreace vtahující imaginaci diváka.

Jeden z prvních (a zásadních) příspěvků k této problematice je české provenience. Jan Mukařovský vysvětluje jakou roli ve fungování umění má *napětí*, jež panuje mezi jeho estetickou a vně-estetickými funkcemi. „Estetičnost“, zdůrazňuje Perniola (2000: 110) jako Mukařovského interpret: „není *vlastnost* (věci), nýbrž *energetická složka*, v relaci se rozvíjející, jež může sytit *jakýkoliv vztah*“ (jakoukoli funkci). „Estetická funkce se neomezuje na umění stejně jako umění není omezeno na estetickou funkci“ (ibid). Oboustranné

delegování vede ke vzájemnému prolínání každodennosti a estetická. Zatímco v umění je estetická funkce dominantní, v každodennosti je marginální. Tam posiluje jiné (utilitární) funkce: estetika jídla posiluje apetit. A zase naopak, tyto vnější funkce, vstoupí-li do umění, posilují estetickou funkci. Mimoestetické funkce sice nesmějí v umění *převážít*, ale pokud se z nich umění zcela vyprostí, pozbývá *účinnosti*, ztrácí vliv na publikum. Dokládá to umění pro umění (*l'art pour l'art*). Umění je polyfunkční, estetická funkce je ústřední, nicméně musí být nezbytně propojena s jinými funkcemi, protože naplnění funkční autonomie rozpouští účinnost umění.

Mukařovský pokládá za ideální stav polaritu, boj či napětí a navrhuje proto soustředit pozornost na přechodové oblasti mezi umění a ne-uměním (Bourdieu či Zolberg by řekli na druhy umění s nízkou legitimitou). V nich se nejlépe demonstrují dynamické vztahy mezi estetickou funkcí a funkcemi „sociálními“.

Bourdieu (podobně jako DiMaggio) v konstrukcionisticky akcentovaném přístupu nahlíží *estetickou zkušenost* i *instituce vysoké kultury* jako ideologické nástroje „kulturní reprodukce třídních rozdílů“. Přístup, jímž se sociologie vymezovala vůči vnímanému esencialismu kunsthistoriků, ji ale současně znemožnil otevřít otázku „konstituce distinktivní slasti“ (*distinctive pleasure*) v umělecké konzumpci, -tedy, samozřejmě, *bez redukce* na statusové operace (Tanner 2003). Alespoň tak, jak se o to pokoušeli někteří historikové umění (Alpers 1991, Greenblatt 1991), při zkoumání institucionálního působení muzea.

Na straně sociologů se k estetické funkci překvapivě vstřícněji postavil (vedle Simmela a Adorna) „funkcionalista“ Parsons. Místo sekundárního symbolu statusové diference (Parsons a White 1961) vidí za nárůstem návštěvnosti muzejí a participace na kulturních aktivitách vůbec, rostoucí *expresivitu* současného člověka, dokonce mluví o expresivní revoluci let šedesátých, což se neomezuje na vystoupení sub- a kontra-kulturní, ale zahrnuje i institucionalizované kulturní aktivity. Má za to, že zvýšená expresivita jako funkční protiklad (kontrapunkt) *sui generis*, kompenzuje roli vědy a vysoce racionalizovaných forem vědění a pomáhá tak (na afektové úrovni) vyrovnat se s růstem komplexnosti a nároky našeho prostředí. V tom je ekvivalentem zvyšování kognitivních dispozic prostředkovaného intelektuální disciplinací vysokoškolským vzděláním (Peterson a Platt 1973). Patří k nejméně probádaným oblastem sociologie umění a tedy úkolu každého projektu sociologie umění řešit otázku uspokojení, jež sféra estetického individuálně poskytuje.

### 3. 11. Politika estetiky: stát, ideologie, utopie a duch doby

Sociologie umění se od 19. století rozvíjela s představou, že bude odhalovat souvislosti mezi vnějšími materiálními podmínkami a estetickými formami děl umění a literatury, jež je odrážejí. Tuto představu umění jako *reflexe* sociální skutečnosti, již lze označit za „socio-gnozeologickou“ perspektivu v sociologii umění, rozvíjela především marxistická estetika či sociologie umění; vedle Marxe (1949) samotného, například Plechanov (1957), Lukács (1968), nebo Goldmann (1967). Projevila se u Hausera (1975), nověji u Clarka (1973), Bergera (1981) či Witkina (1995). Souvislosti uměleckých děl a společenské situace se ale pokoušel ve svém díle postihnout i ideově opačně situovaný Sorokin. Představa sama se tedy neváže na jedno paradigma. Zolberg (1997) říká, že ideologické (stejně jako historické) analýzy jsou průsečíkem různých přístupů (kvalitativních, etnografických stejně jako literárních, sémiotických).

Nicméně, marxistická orientace k představám o uměleckém díle jako odrazu vnějšího prostředí, přidává dynamické vidění společenských struktur a s ním spojený koncept ideologie, jako falešného, pokřiveného odrazení onoho zobrazovaného, vnějšího světa. Podmínkou zapojení konceptu ideologie je tedy „konfliktualistická perspektiva“ a současně „odmítání pojetí kultury jako autonomní sféry“ (neboť je sférou odrážející materiální podmínky produkce).

#### Teoretické ukotvení konceptu

Většina autorů, pracujících s pojmem ideologie jej vztahuje k Marxovu pojetí (a případně i Mannheimovu). Wolff (1993: 49) chce v záplavě nejednoznačných interpretací Marxe pojem „pečlivě agnosticky“ vymezit; formuluje, že: „ideje a víry lidí jsou systematicky vztahovány k jejich aktuálním a materiálním podmínkám existence“. Tím chce akcentovat:

1) odmítnutí „autonomie idejí“, 2) odmítnutí „nahodilosti vztahů“ mezi sférami. Jak připomíná, konkrétní formy vědomí vyvstávají v materiální činnosti, a to v interakcích (kooperacích). Zejména to druhé umožňuje *abstrahovat* z bezprostředně přítomného –utvářet „separovanou teorii“ a poté ustanovovat při rozvoji dělby práce, *specialisty* na ni. K (sebe)vědomí specialistů náleží sklon oddělovat se od materiální praxe (pojímat se tak) a pokračovat k „formování čisté teorie“. Na druhé straně pak vychází z oslabeného pouta (teorie a materiální praxe) obecná tendence k prosazování se „nepřípadných“ systémů myšlení (kde je ona nepřípadnost výsledkem přibývajících „abstrakcí“ myšlení od rozmanitých činností a prosazování se jedněch na úkor druhých). Výsledkem je dominující modus myšlení, jenž sice

reprezentuje parciální perspektivu, ale vydává ji za univerzální. Potud tedy klasická teorie ideologie v stručném převyprávění.

V tomto smyslu mluví (neo) marxisté (např. Clark) o ideologii, o „falešném vědomí“ (jež partikulární vidění vydává za univerzální zájem) a které se snaží dominantní sekce společnosti prosadit, nastolit v symbolické sféře. Koncept ideologie může být široký, stejně jako otevřený dalšímu rozvoji (či úpravám). Důležité je nejen to, že ideologie jsou vztaženy k nějakému souboru *věr* (Bourdieu) či *vědění* (Mannheim, Foucault), ale i to, že jsou (jako formy) vtěleny do *institucí* (edukačních, kulturních či uměleckého provozu) a konečně i do forem *produktů* (Wolff 1993).

Teze o dominantní ideologii nevyklučují vlivy a možnosti (ba existenci) alternativních ideologií (Williams in Wolff 1993) –ať již *reziduálních* (výraz přetrvávající tradice) či *emergentních* (vynořujících se na okraji). Ty pak mohou, buď pretendovat na nabytí vlivu a dominance (opoziční), nebo se separovat a vymezovat jako odlišné (alternativní).

Materiální bázi také není nezbytně jen třída; Mannheim připomíná význam *generace*; o jejím významu v sociologii umění nemůže být pochyb (implikace generačních distinkcí) – je nutno ji ale situovat do třídního kontextu - ten utváří roli kultury mladých; na druhé straně redukovat zdroj ideologie na třídy je dnes nepřijatelné (gender, etnická příslušnost a další determinanty světového názoru).

### Ideologie v díle

Určité napětí je v rozporu *mikro-úrovně* (producenti) a *makro-úrovně* (ekonomicky definované skupiny, třídy aj.): jak se kolektivní vědomí (předpoklad jisté míry abstrakce) přenáší do materiální praxe jednotlivých konkrétně situovaných producentů? Samozřejmě se nepředpokládá, že by „umělec“ vedl vědomý zájem „pokřivovat pravdu“. Wolff (1993: 54) vysvětluje že, „producent je situován do pozic a okolností jež *mají* ideologickou dimenzi a mohou „potenciálně generovat jeho vlastní ideologickou formu“; naproti tomu ale existuje nějaká ideologie dominující společnosti (daná materiálními a historickými okolnostmi), jež usiluje o podmanění si umělecké produkce. Co se (z obojího) dostane do díla, a jak? V literatuře je to zdánlivě jasné, ale jak je to ve výtvarném umění?

Východiskem pro začátek může být Bergerova teze – *malba není nevinná*; stejně jako nemůže být neutrální idea, ani umělecké dílo není nikdy prosto stop sociálního ukotvení. Wolff (1981) se ale přiklání pro řešení ke Goldmannovi, cituje Hadjinicolau –ten vidí malbu jako bitevní pole a tvrdí, že svár „virtuálních ideologií“ je nejpravděpodobnější mezi frakcemi dominantní třídy. Wolff odmítá prosté reflektování (pasivním a epifenomenálním způsobem),

stejně tak, jako jednosměrné pojetí (přece i kultura naopak ovlivňuje, sociální a materiální vývoj).

Otázkou ovšem je, nakolik lze ideologii (reálně identifikovanou) pokládat za převodní páku a nakolik za autonomní světonázor, mající funkci orientace skupiny vůči přesahující realitě a poskytování smyslu a řádu (musel by se potom odrážet v umění? Jak moc?) Nakolik je kultura autonomní vůči společnosti, mění se formy provázání? Mění se ideologičnost podle konkrétních druhů umění a žánrů? Takovéto otázky by měla sociologie umění řešit.

### Kritika humanistických teorií

Konfliktualistické vidění marxismu se přirozeně uplatňuje v teorii. Jestliže převažující proudy humanistické uměnovědy trvají na představě *ryze vnitřních impulsů* stylové změny, pak to chtějí demaskovat jako ideologické stanovisko. Jakkoli i neuvědomělé, je popírání sociálně-historické determinace estetického samo „ideologickým projevem“. Neutrální „čistá teorie“ je právě ideologickou vizitkou sociální skupiny „specialistů“ na vědění.

Ovšem také práce zmíněných marxistických autorů se ovšem setkaly s kritikou a to i z vlastních řad; nové myšlenkové proudy a epistemologické koncepce pak dále problematizovaly východiska „kritiky ideologie v umění“.

Podle Wolff zejména každá *jednosměrnost* „modelu vlivů“ je neadekvátní. Není lehké nějaký vliv vypořádat, ale při citlivém pozorování není možné přehlédnout, že naopak umění a literatura *vykonávají vliv* na jednotlivé elementy společnosti, nelze ignorovat to, že se i kulturní (ideová a estetická) sféra podílí na historických změnách společnosti. Toto rozpoznání obousměrného vlivového působení umění a společnosti většinou tradiční teorie do svých schémat zapracovaly. Teorie ideologie není často dost pozorná k tomuto aspektu. Ideologický vztah je přitom mimořádně komplexní (Wolff 1981).

Ne vždy bylo ale v těchto počátcích rozpoznáno, že kultura není přímou reflexí ekonomických a sociálních struktur, nýbrž nepřímou a velmi složitě prostředkovanou. Wolff (1981) stejně jako Bourdieu (1993), Lipski (2001) či Zolberg (1997) kritizuje v minulosti vytvářené simplifikující modely „odrazu“ sociální reality v díle, modely sociální determinace umění.

Bourdieu (1993) mluví o *lomu* jednotlivých vlivů strukturou pole umění. Vlivy jsou mediovány především komplexní a mnohostranně rozpornou povahou skupin, od nichž dílo pochází- schématicky lze (Wolff 1981) rozlišit dvě úrovně mediace vlivů:

- 1) konkrétní situace aktuálního producenta,
- 2) povaha operací estetického kódování (konvencí).

Druhá zmíněná úroveň akceptuje (a garantuje) autonomii, které umělecká produkce historicky dosáhla. Estetické kódy a stylistické konvence vzdorují automatickému přenášení determinujících vlivů. Po završení procesu autonomizace se kódy dále vzdalují vizuální zkušenosti z každodennosti. Producenti, zapojení do „vysoké kultury“, affirmují dosaženou „nezávislost“ na ostatních systémech společnosti esoterizací vizuálních kódů. Je pak pochopitelné, že autokratické režimy, či diktatury, mobilizující *všechny složky* společnosti k politické akci, takové „formalistické“ kódy razantně odmítají. Místo vysoce stylizovaného, či abstraktního umění od svých umělců vyžadují „realismus“ (k tomu: Fuller 1978, 1979 či Berger 1960). Snadnému přenosu ideologických vlivů ovšem vzdorují i celé druhy (a žánry) umění, jmenovitě hudba. Podle Wolff ovšem odkazuje tento problém k nevyspělosti bádání v dané oblasti (1993).

#### Problém časových neshod

K tomu se vztahuje fakt *časových diskrepancí*, vážný argument proti představě, podle níž umění reflektuje externí podmínky. Nejvýznamnější proměny výtvarného umění se totiž odehrály v jiném období (14.-16.stol.), než zásadní proměny klasické hudby (17. / 18. století) či románu (18. / 19. stol.). Při všem zjednodušení evidentně nelze trvat na tezí o *přímé projekci* socio-ekonomicko-politických podmínek do kulturních forem. K tomu přistupuje *geografická disparátnost*: např. malba se vyvíjela jinak v Holandsku než v Itálii. Lze si dost dobře představit, že různé druhy jsou odlišně citlivé na odlišné vnější změny: literatura či malba viditelněji vyjádří ideologické obsahy, první z nich bude patrně bezprostředněji reagovat, což nelze očekávat třeba od architektury. Ta bude patrně *vždy* v reakcích zaostávat za *vždy* reagující literaturou, stejně jako hudba. Wolff (1993:73) shrnuje: „specifické podmínky konkrétní společnosti a osobitá pozice konkrétní umělecké formy v ní, budou určovat, která umění jsou ovlivněna a jakým způsobem“.

#### Problém kulturní změny (exogenní vliv)

Podobný problém představuje kulturní (exogenní) změna, -přijímání nových idejí z jiných společností, aniž by bylo spojeno s politickou změnou, konvergencí, kolonizací apod. Jak Wolff připomíná, v pre-moderní Evropě, kde národní hranice nehrály příliš roli, byl objem těchto směn malý, ve srovnání s obdobím národních států, (ekonomický a politický imperialismus se transformuje na kulturní). Důraz na kulturu jako „produkt konkrétního socioekonomického pozadí“ tento druh vývoje nevysvětluje, ale spíše zatemňuje.

## Estetická mediace

Umění je syceno ideologií, ale není na ni redukovatelné z důvodu, který Wolff označuje za „estetickou mediaci textu“. Ohrazuje se proti Lukácsově a Goldmannovu konceptu tzv. „teorie odrazu“. Literatura a umění nejsou prostou reflexí sociálních struktur a procesů, nereflektují pasívním a průvodním způsobem. Jde o specifické prostředkování (mediaci) estetickou rovinou. Marxisté a sociologové věnovali malou pozornost povaze partikulárních žánrů a uměleckých forem (Wolff 1993: 61), zlepšily to až literární analýzy ruských formalistů. Wolff má za to, že mediace se týká dvou souborů podmínek na rovině estetiky:

- 1) Soubor podmínek produkce uměleckých děl,
- 2) existující estetické konvence. Obě podmínky současně činí možnou konstrukci uměleckého díla a představují sadu limitů této konstrukce. Styly a konvence na jedné straně a umělecká (literární) konstrukce vzájemně konfrontují umělce a ideologii a determinují možnosti jak ideje vyjádřit v díle. Nikdy to není přímo v dílech, ale vždy prostřednictvím estetických kódů.

## Alternativní koncepty

Termín *ideologie* stal se zhruba před dvěma dekádami natolik zastaralým, že byl opuštěn v sociologii, stejně jako vypadnul z obliby v kulturních studiích. Především proto, že nese konotace hrubě mechanistického modelu, v němž systém idejí (více méně monolitický) je přímým produktem sociálních vztahů nerovnosti. Jak připomíná Wolf:

„poststrukturalistické teorie, a především Foucaultovo dílo, zdůraznily diskurzivní povahu sociálního světa a neadekvátnost jakéhokoliv modelu, včetně nerekonstruovaného marxismu, diskurzu“  
(Wolff 1993:149)

Přesto má Wolf za to, že by pojem ideologie nemusel být v analýze kulturní produkce opuštěn tak zcela (podobně Thompson 2004), přestože uznává naivitu většiny jeho konceptualizace, přestože akceptuje že Gramsciho pojem hegemonie se osvědčil lépe. Má ale pocit, že současné myšlení dochází daleko, když se (až příliš nadšeně) vzdává pojmů struktura, kauzalita a „reálný“ svět. Textuální obrat, který napomohl současné vlně zájmu o cultural studies v USA, a který charakterizuje „radikální neurčitost“ (historii chápe jako pluralitu textů) má za důsledek určité odpolitizování kulturních studií, a to vnímá Wolff jako opuštění etického poslání.



Dnešní sociologické přístupy jsou k pojmu ideologie dosti zdrženlivé, mnozí jej dokonce vylučují z pojmového aparátu jako zastaralý a nepraktický. Nicméně stále je dost autorů (Wolff, Thompson), kteří to nepokládají za šťastné; mají za to, že uvažování o ideologii lze sofistikovat a zpřesnit; pojem nepokládají za „bytostně svázaný“ s redukcionistickou doktrínou *základna/nadstavba* či konceptem *odrazu* (dominujícím ve vulgárním marxismu). Ani nové pojmy „diskurzů“, „epistém“ či „rámování“ podle nich, neberou smysl tradičnímu pojmu ideologie a jeho uplatnění. Především pak, otázky, jež byly s tímto pojmem spojené, nezanikly, ani nebyly zodpovězeny. Umění zcela jistě v určitém smyslu může být a bývá ideologické – sociologie umění se musí zabývat i nadále tímto okruhem problémů.

Materiální zkušenost jako základna, z níž se ideje vynořují (v níž se odrážejí), pokud jde o ideologickou kontrolu idejí –pak *ideologie* (zájem ideové koncepty upravit a použít pro legitimaci systému) jinak jen převrácené, falešné vědomí. Koncept ideologie je odvozován od Marxe. (Marx ovšem vyslovil i pochybnost o takové korespondenci mezi sociálním a estetickým vývojem).

### Otevřenější varianty

Ideologii ovšem Wolff myslí ten fakt, že dílo vždy referuje k sociálním strukturám, v nichž jsou jeho producenti situováni, resp. ke strukturám determinujícím všechny volby v prostoru možností (forem) díla. Je to pojetí široké, ale obhájitelné, na rozdíl od užších (též marxistických) konceptů falešného vědomí univerzalizujícího partikulární zájmy sociálních skupin či tříd. Koncept, který Wolff reprezentuje, nepodsouvá produkci žádné mimoestetické intence, což samozřejmě neznamená, že by se produkce mohla nějak vymanit ze sociálního kontextu do sféry pouze estetického.

V případě kritiky ideologie jde o posun od hermeneutiky k odhalování. Lucian Goldmann rozlišuje mezi *rozuměním* a *vysvětlením*. Rozumět Racinovi tak znamená interpretovat obsahy a strukturální kompozici her, zatímco vysvětlovat jej znamená vztahovat k širšímu kontextu doby

Někdejší důraz na ideologický aspekt měl ovšem neblahý důsledek v opomíjení významu *institucí* zapojených do produkce umění, které se ztratily „ideologům“ ze zřetele (viz Petrussek 1991) dvě hlavní paradigmatu. Lipski (2001) kritizuje takové přístupy jako „teorie emanacionismu“.

Častou výhradou sociologů analyzujících dílo svých předchůdců, např. Wolff (1981) nebo Lipského (2001) je, že se ideologické nachází jenom u velkých děl (Wolff to vyčítá Goodmanovi, Lipsky Hauserovi). Ideologický je ale již sám kánon velkých děl. Je otázkou, jestli je skutečně velká literatura vždy výrazem velké vize a produktem skupinového vědomí (Wolff 1981). Podobně lze vznést výhrady vůči strukturalistům, kteří ignorují autora, jako byl jenom hlásnou troubou světonázoru své třídy. Jak ukazuje Zolberg (1997), největší problémy takové teze se vynořují s konkrétními autory a sociálními třídami, jichž měli být mluvčími (Balzac je v tomto směru proslulým příkladem).

Pokud se vztahuje ideologie k *tvorbě hodnot*, jak by bylo možné rozumět Bourdieuho náznaku (in Zolberg 1997), pak se netýká ani tak tvůrců samotných, jako spíše těch, kdo s jejich dílem nakládají jako s hodnotou. O ideologičnosti díla by tedy rozhodovalo spíše to, do jakých řetězců signifikancí (a kontextů) se dílo dostane, hlavní vliv by tedy měli ti, kdo v uměleckých světech rozhodují o askripci hodnot. Také Beckerova teorie reputace to naznačuje. Nepochybně jde také o „politiku“ *podpůrných struktur*, jež se promítá do ideologického vyznění díla.

### Vztah ke kategorii pokroku

V rámci tématizací ideologie (a utopie) je třeba zmínit i poněkud odlišně formulovaný přístup, totiž zkoumání *relace estetické hodnoty a politické hodnoty* (přecházející do úvah o kulturní politice ve sféře estetického). Obecně takové tématizování zkoumá (platónskou) představu *korespondence dobra a krásy*. Autonomizační vývoj západního umění ale neodmítl jen poddanost *konkrétním* politickým a morálním hodnotám, odmítnul sám *princip* jakékoli subordinace umění (vně-uměleckým) principům, ať již etickým, politickým či kognitivním. Umění novověku se sebevědomě deklaruje *být vyvázané ze služby společnosti*; oddá se, bude-li samo chtít, vně-uměleckým cílům, jež si zvolí. Zatímco estetismus (*l'art pour l'art*) okázale předvedl lhostejnost ke všemu, co zajímá společnost, *hnutí uměleckého modernismu* (avantgardy) deklarovalo vně-umělecké afilace; uměleckou produkci doprovázelo sestavování manifestů, psaní traktátů, vyhlašování programů. Moderní umění se chtělo dát do služeb (nějaké) nové, pokrokové společnosti. Ve stálé oscilaci mezi *kritickým* a *konstruktivním* jednáním avantgardy předložily nový model, nový ideál: *progresivní umění*.

Obecná otázka, za vším promyšlením skrytá, je, zda velké umění *v principu* může být produkováno neutrální, „politicky negativní“, „lidsky amorální“ osobností (resp. strukturami). Modernistická odpověď je výše uvedeného zřejmá; důležitější a zajímavější je ovšem reálná reprezentace této modality v dějinách, její fungování. Avantgardní hnutí se v několika

historických momentech hlásilo k totalitním režimům, k nimž bylo přitahováno, jistěže naivně, především jejich celkovým dynamismem a kritikou buržoazní společnosti. Realistickými politiky oněch režimů byly pak avantgardní programy (záhy, již při upevňování moci) odsunuty; jejich autoři marginalizováni nebo likvidováni. Byla to skutečně jen (nahodilá) epizoda? Svědčí nějak o významu, jaký má „sociální a politické“ v umění? Jaký podíl na „politické kultuře“ mají reálně umělecká díla a jejich autoři (jejich estetické postoje).

Z avantgardistického modu myšlení přebírala (nějak spřízněná teorie a kritika) rozlišování hodnoty díla v kategoriích *progresivní/regresivní* (vztahovaných k sociálnímu a politickému kontextu). To se zdá být dnes nepřijatelným reduktivním zkratem či přímo ideologicky motivovaným nárokem, bez ohledu na to, k čemu je taková „obsahová úchylka“ externalistických přístupů vztahovaná (emancipační hnutí, zejména neo-marxismus, feminismus, post-koloniální studia aj.). Obdobně je ale sporné rozlišování hodnoty *transgredující/konzervativní*, charakterizující spíše „formalistickou úchylku“ internalistické perspektivy (umělecký provoz, teoretici, kunsthistorici). Zdánlivě adekvátnější (odbornější a tedy „hodnotově neutrální“) rozlišování skrývá stejně hodnotově sycené (ideologické) pozadí (metanarace). Pokrokovost, jejímž kritériem je, nakolik artistní projekt „uteče“ aktuálně platným pravidlům, předběhne je, (transgreduje je), slehává patrně tam, kam upírá svoji ctižádost –v odhadu příštího vývoje a dlouhodobých hodnot (long duree). Míra porušení pravidla (Bourdieuova *ortodoxnosti* či *hereze*?) ale nemůže být kritériem hodnocení také proto, jak připomíná Heinich (2002), že „transgresivní efekt“ (snaha šokovat, provokovat) nemusí být přímou *intencí autora* (stejně jako jinému autorovi transgresivní záměry nemusí „vyjít“). Subverzivnost, zdánlivě jasný indikátor společenské a politické progresivity, selhává také v prostředí lhostejném k tradování (a tudíž transgresi), v situaci separace umění do izolace estetického (Eagleton 1990), a asi nejvíc tam, kde kulturní průmysl manipuluje produkcí právě ve směru atraktivity, provokace a skandálu. Taková situace (podle některých kritiků aktuální) příliš neumožňuje pokrokovost umění, ale patrně stejně tak, ubírá prostor jeho ideologičnosti.

#### Skupinové vědomí vyjádřené v uměleckém díle.

Dílo umění je objekt, který existuje jako takový jenom díky (kolektivní) víře, která je zná a rozpoznává jako dílo umění (Bourdieu 1993).

Obsahy díla jsou ideologické v tom smyslu, že jsou „vždy vztažené k sociálním a ekonomickým strukturám v nichž je autor situován“ (Wolff 1993:119), kromě biografie ale utváří individuum také prostředkované sociální vědomí: „Konformistické, rebelantské nebo dokonce ekcentrické postoje jsou vždy funkcí sociální pozice, týkající se individua“(ibid). Ideje a víry předkládané jako neutrální, či nepředpojaté, se halí do roušky univerzality, formulované jako „přirozenost“ a „faktičnost“; ve skutečnosti jsou ale „historicky specifické“. V rozsahu, v jakém je umění produktem vědomí, je také prostoupeno ideologií. Do jisté míry je obsah vždy vyjádřením postojů a světónázorů skupiny. Je přirozené, že zkoumání ideologického se zaměřovalo v první řadě na obsah (co je zobrazováno), a až dodatečně na styl díla, použité formy, výrazové prostředky. Zkoumání se musí rozvíjet oběma směry. Sociolog by měl kriticky zkoumat čtení obsahu, tzn. ptát se, jaké další obsahy mohou být v pozadí dominantního čtení, případně zpochybňovat stávající, či preferované obsahy. Problém představovalo (pro zejména marxisticky orientované badatele) abstraktní umění či disharmonická hudba. Sociologie umění, zejména ta v socialistických zemích odmítala tyto formy, kritizovala je jako dekadentní či formalistické, čímž ovšem unikala nesnadné otázce ideologického obsahu nezobrazujícího (nenarrativního) díla. Teprve později se začaly objevovat způsoby, jak analyzovat ideologický potenciál obsažený v materiálových formách díla. S odlišnou možností, než je analýza ideologických obsahů, přišli poststrukturalisté (Foucault) a jimi ovlivnění představitelé transformujících se dějin umění. Ukázalo se, že je možné a potřebné zkoumat *systemy reprezentace* jako nástroje moci (Owens in: Kesner 1997). Nešlo již o to, co díla *říkají* (kdo jimi promlouvá a s jakým zájmem), ale spíše o to, co *dělají* (ibid.)

### **3. 12. Dynamika kulturní produkce (diachronní či genetický přístup)**

#### Obecný problém kulturní změny

Nepřehlédnutelným aspektem produkce kultury je proměnlivost forem, v nichž se odehrává. Generuje to celou řadu otázek; jsou tyto proměny „zákonité“, anebo jsou historickými důsledky souběhu kontingentních událostí? Existuje nějaký zákon vývoje těchto forem, nějaký *telos* nebo jde o „mechanické“ reakce na předchozí vyhranění formy. Je za

změnami cyklické střídání několika základních „tendencí“, nebo jde o quasi-biologické, vzestupné a sestupné fáze střídajících se slohů? Lze mluvit v nějakém smyslu o „pokroku“ v umění? A odmítneme-li pojem pokroku jako neadekvátní kulturní produkci, nepadá stejně tak představa úpadku, poklesu uměleckých forem? Jde v ní o estetiku, o strukturu estetických forem, anebo jde o sociální patologii tkvící ve struktuře vztahů produkce a recepce? Jak lze vůbec rozumět existenci slohů a stylových období?

Některé otázky jsou nenápadné i zásadní současně; je dílčí proměna společná všem druhům umění –nebo je to naše projekce interpretačního modelu? Jsou proměny kulturních forem provázány s proměnami sociálních struktur, reflektují je tak, nebo jsou zcela nezávislé, autonomní? Projevují se *vždy* jako důsledek sociální změny, anebo jen za určitých okolností? Za jakých? Jak to, že některé druhy a žánry jsou více podléhající změnám než-li jiné? Struktura těchto otázek situuje jejich záběr do tzv. *socio-gnozeologické* perspektivy; problematika socio-kulturní změny je vždy současně problematikou vztahu umění a determinujících vlivů společnosti.

Klade-li si sociologie umění otázky po příčinách a podobách změn v uměleckém poli, konfrontuje se nepřímo s tématy dějin umění. Vyvolává to otázku legitimacy sociologického zkoumání v této *diachronní* linii, resp. otázku po hranicích dělby práce mezi obory. Smyslupnost takto *paralelně* vedeného zkoumání zastává Vera Zolberg (1990). Rozdíly disciplín se projevují odlišnostmi interpretačních důrazů. V dějinách umění převládá (obecně humanistický) sklon zkoumat původce změn *uvnitř* kulturních forem samotných, zatímco sociologové sledují spíše vlivy k těmto formám *vnějškové*; zdůrazňují vlivy institucionálních struktur a široký kontext ekonomicko-politických vztahů a historických podmínek. Změny estetické sféry chtějí vysvětlovat ze změn v podpůrných strukturách (publikum, veřejnost, klientismus, tržní formy distribuce, formy produkce apod). Podle Zolberg se takové přístupy mohou doplňovat ku prospěchu hlubšímu porozumění estetické sféře samotné. Nicméně, cestu případné komplementarity nepředstavuje *mechanické sesazení* oborově odlišných výkladů.

Kunsthistorické bádání hledá odpovědi zpravidla pro konkrétní situace. V obecné podobě jsou (byly) zkoumány spíše sociologií (filozofií dějin, filozofií kultury aj.). Obecné formy probíhajících změn v symbolické sféře promýšlela *sociologie vědění*. Předběžné odpovědi či negativní vymezení nacházíme u Maxe Webera (1998), Karla Mannheima (1991). K těmto představám náleží zejména odmítání monokauzálních, jednosměrných vysvětlení, což je konsensuální téma i pro širší úvahy v rámci dějin umění.

Vedle nejobecnějších otázek poutá hlavní pozornost v této souvislosti soubor otázek po okolnostech *estetické transformace* vrcholící na přelomu 19. a 20. století. Někteří autoři se nerozpakují mluvit o globální *umělecké revoluci* (Lipski 2001) či *konci novověkého umění* (Dziamski 1996, Burgin 1986, Belting 2000). I z hlediska běžného pozorovatele je zde evidentní zlom mezi dosavadní tradicí a nastupujícím moderním uměním, zlom, jehož existence přitahuje stále pozornost.

Rovněž porozumění současné situaci výtvarného umění závisí na konkretizování forem a směru proměn. Podiv již nevyvolává ani tak prudkost změn či překvapivost nových forem, jako skutečnost, že se místo střídání vytvářejí *pluralitní situace* koexistujících výrazových forem, jež odolávají zjednodušujícím výkladům. K tomu přistupuje novými technologiemi živená expanze *kulturního průmyslu*, v jejímž důsledku vedle tradičních forem produkce kultury s *intencemi uměleckosti*, existují netradiční formy masové produkce s *intencemi relaxace*. Samozřejmostí je již praxe vzájemné inspirace, oboustranných výpůjček forem a žánrových schémat, takže krom nespolehlivých kritérií existují polohy hybridní, záměrně spojující intence (a kódování) obou (ne vždy vyhraněných) přístupů. To vše velmi komplikuje tradiční schémata chápání změn.

### Morfologie a metodologie zkoumání změny

Podle koncipování převažující formy změn lze rozlišit teorie (nebo změny) 1) *revoluční*, 2) *kumulativní* nebo 3) *evoluční*. Podle křivky, vystihující změnu, lze diferencovat charakter změny jako: přímý (jedno- nebo více-cestný), progresivní či regresivní, vzestupný či sestupný, klesající, fluktující nebo stupňovitý (Moore, in Zolberg 1990). To ovšem nejsou objektivní, „přímo měřitelná“ fakta, nýbrž retrospektivní (intuitivní?) *interpretace*, závislé na situaci posuzovatele. Zkoumání změny tedy musí odhalovat i podmínky té či oné interpretace; respektovat, že i ona podléhá (vnějškově podmíněně) změně. Může být vnucena dominantním sociálním aktérem jako strategický aspekt boje o opanování pole kulturní produkce. Může být způsobena nástupem nového recipienta, projevem jiného historického rozumění, odlišnými zájmy. Každá interpretace pracuje také s traktováním určitých stylových či formových prvků, jejichž *rozpoznání* není samozřejmé<sup>117</sup>. Projevují se jím (v něm) aktuální estetické a sociální podmínky, z nichž je kulturní produkt pozorován, případně paradigmatická východiska pozorování. Subtilnost stylistických aspektů, podléhajících odchýlkám interpretací již v momentech kategorizace, téměř vylučuje kvantitativní uchopení. Naopak k nejbanálnějším

---

<sup>117</sup> Jak známo, baroko a gotika byly rozpoznány jako svébytná stylová období až po dlouhém čase, v němž byly nahlíženy jako úpadková fáze předchozího stylu, resp. moment barbarského přervání stylové kontinuity.

zkreslením perspektivou pozorovatele patří to, co Zolberg označuje za „past prezentismu“; totiž podlehnutí doměnce, že to, co přetrvalo, je velké umění, zatímco bezcenné podlehlo a zmizelo. Ve svém důsledku je taková představa (primitivně fatalistickou) *teleologii*.

Sociologie musí být mimořádně obezřetná ve svých kategorizacích měnících se forem umění, v posuzování směru proměn, -i to je oblast hodnotových soudů a sféra ideologických zájmů. Spíše, než pevnou entitou, je umění sociálním konstruktem, vynořujícím se z procesů vyjednávání významů; těmito negociacemi jsou však i pokusy uměnovědných teorií o jeho sumarizaci či rekonstrukci vývoje.

Přirozeně, také interní paradigmatu sociologie umění diferencují rámce nahlížení na kulturní změnu. Zatímco *socio-gnoseologické* paradigma je zaujaté zkoumáním souvislostí proměn kulturních forem se sociálně-ekonomickými proměnami dané společnosti, *institucionální* paradigma popisuje spíše samostatně buď dílčí změny v segmentu uměleckého pole nebo celek jeho historie. Becker (1982) takto líčí (srovnává) zrod (a zánik) stereoskopické fotografie, jež se stala na 20. let samostatným odvětvím a nástup (mezinárodní rozšíření) amerického jazzu. Klasickými příklady socio-gnoseologicky zaměřeného díla jsou práce Pitirima Sorokina a Arnolda Hausera<sup>118</sup>.

Sorokin se pokusil analyzovat uměleckou produkci (převážně) západní kultury od klasického Řecka po současnost, klasifikovat stylistické změny a odhalit v nich reflexe ducha doby. Handicapován, z dnešního pohledu, absencí výpočetní techniky, zpracoval kvanta údajů do přehledových schémat a tabulek dokládajících cyklický charakter změn. Rozeznal dvojí sklon umělecké produkce: zaměřovat se buď na smyslově přístupnou *skutečnost*, anebo na spirituální *ideál*. Odvodil z toho dva typy kultury: *smyslovou* a *ideační*, které představují střídající se fáze v dějinách civilizací.<sup>119</sup> Smyslová (sensate) kultura je podle něj dynamická, pozemsky materialistická, smyslově požitkářská. Ideační kultura je oproti tomu statická, náboženská a symbolická. Produkce ideační kultury je (logicky) doménou kněží, zatímco smyslová kultura je utvářena na popud obchodníků, buržoazie a nakonec je zdrojem rozptýlení mas. Jakkoli se Sorokin netajil osobními preferencemi ideační kultury, měl za to, že žádoucí je harmonicky zkonstruovaný ideál, který by spojoval pozitiva obou předchozích; tento ideál označil za kulturu *idealistickou*. Ta se vyhýbá, jak extrému hedonisticky

---

<sup>118</sup> P. Sorokin, *Social and Cultural Dynamics*, vol. 1: *Fluctuations of Forms of Art*. New York, American Book Company, 1937. A. Hauser, *The Social History of Art*. London Routledge and Kegan, 1951.

<sup>119</sup> Lze to srovnat s obdobně obecnými schématy, uplatňovanými v umělecko-historickém rozlišování tendence *realistické /geometrické*, v estetické polarizaci *apollinský/dionýzský* nebo výtvarně-pedagogické typologii *vizuální /haptický*.

realistického „umění pro umění“, tak i strohosti umění spirituálního;<sup>120</sup> spojuje v sobě „uměřenou smyslovou zkušenost s idealizovaným naturalismem“ (Tanner 2003).

Hauser usiluje popsat dialektický proces interakce mezi socio-ekonomickými silami a proměnami uměleckých forem. Výchozím rámcem jeho socio-analýzy je marxistický důraz na sociálně formativní ekonomickou produkci. Sociální struktura se přitom odráží v umělecké produkci - vnáší do produktů ideologii dominantních skupin a jejich hodnot. Tak je umění vyjádřením třídních zájmů či ideálů.

Obě díla představují ne-li neznámější, pak patrně nejmohutnější sociologické pokusy vyrovnat se s otázkou sociální podmíněnosti kulturní změny. Mnoha autory (Zolberg 1990, Lipski 2001 a dalšími) jsou zmiňovány jako příklady úctyhodné, ale především varovné. Sorokinova interpretace představuje kulturalistickou (a vlastně internalistickou) perspektivu; umělecké formy se samy od sebe cyklicky proměňují v „řádu růstu a odumírání organismu“. Hauserova materialistická analýza usiluje vložit „v zásadě autonomní“ vývoj uměleckých forem do sociálního kontextu. Nechává se ale vést kunsthistorickým „intuitivismem“, kombinovaným s marxistickými východisky. Zatímco obecně „emancipacionistická“ východiska problematizují jeho metodologickou základnu, „intuitivní inklinace“ jej vedou na vratkou půdu víry a dohadů. Nicméně, zatímco řada Hauserových postřehů je platná a stále citovaná (např. když jde o status renesančního umělce) a lze na ně v některých aspektech navazovat, Sorokinovo dílo je vnímáno jako víceméně obskurní počín<sup>121</sup>. Sugestivní závěry, k nimž dospívá, jsou kontaminovány subjektivními preferencemi, stejně tak chybami nekonzistentní kategorizace, a tedy, nakonec, znehodnoceny i spornými číselnými údaji.<sup>122</sup> Přesto není bez následníků, usilujících vyvarovat se jeho pochybení.

Současný americký sociolog Vytautis Kavolis se pokusil na základě Sorokinových dat vysvětlit periody uměleckého rozkvetu, opíraje se přitom o pozoruhodný teoretický rámec.<sup>123</sup> Vyšel z „teorie skupiny“ sociálního psychologa Roberta F. Balesa, ovlivněné parsonovským funkcionalismem, kterou „nafoukl do obrovského historického a civilizačního panoramatu“ (Zolberg 1990: 167). Na rozdíl od Sorokinových idealizovaně kompaktních civilizací Kavolis přijímá fakt koexistence odlišných zájmových skupin v každé společnosti; právě heterogenita velkých civilizací poskytuje smysl kulturní produkci. Umění má pro něj především *integrační*

<sup>120</sup> Ukázkou Sorokinovy subjektivní libovůle je už předpoklad (o němž referuje Zolberg 1990), že gregoriánský chorál či byzantská malba názorně zastupují umění neposkytující smyslovou satisfakci.

<sup>121</sup> Bourdieu se o Sorokinovi nezmiňuje, k Hauserovi vyjíměčně odkazuje (například 1993: 120).

<sup>122</sup> Zolberg (1990:166) píše, že i John Manfredi, „podporovatel jeho práce“ pokládá zmiňovaná data a kategorie za slabé v důsledku nedostatečné znalosti dějin umění a špatného zvládnutí technicko-epistemologických otázek nezbytných k posouzení klíčových otázek práce.



úlohu; spojuje aktéry s jejich neuspořádaným systémovým prostředím. Z toho vyplývá i vysvětlení, k němuž dochází: jakkoli se umělecký rozkvet s vyšší pravděpodobností dostavuje v dobách prosperity, samy ekonomické síly jej nevysvětlí. Faktorem, který vstupuje do hry, je systémové oslabení rovnováhy (disequilibrium). Ani politický aktivismus (mobilizace ke společné akci), ani ustavení rovnováhy ve společnosti (etablování nového systému) nepředstavují proto nejvýhodnější podmínky pro rozvoj umění. Kavolisův funkcionalismus předkládá dvojstranné vysvětlení rozvoje moderního umění ve společnosti, popisované na jedné straně jako dezintegrované a odcizující, na druhé straně byrokraticky provázané, homogenizující; ať už je společnost líčena jako anomická, nebo hypernomická, produkce umění v ní funguje jako významný prvek homeostatického systému, jednou integrující svými poukazy k vyššímu řádu, podruhé vyvazující z přemíry řádu vlastní „uměleckou neuspořádanost“<sup>124</sup>.

Široce univerzalistické projekty, jež by chtěly dát odpověď na nejobecnější otázky po povaze změn, nejsou nicméně dnes takřka vůbec rozvíjeny, navzdory dostupnosti vyspělým počítačovým zázemím. Zolberg to přisuzuje metodologické skepsi ohledně „tvrdomi“ dat, na nichž takové projekty stojí a obávám z redukcionismu, jež v korelování ekonomických struktur s ideologickými obsahy skrytě figuruje. Většina prací, dnes zkoumajících změny, zůstává na „střední rovině“ zaměřená na produkci, recepci či distribuci umění určité doby a konkrétní oblasti. Na takovém výseku pak lze „poměrně bezpečně“ popsat změny a naznačit jejich možné souvislosti. Samo rozlišení interních a externích zdrojů změny je dostatečně těžkým úkolem. Pro zkoumání externích zdrojů se zdá být rozhodující jakýsi *mutagenní faktor* sui generis; míra otevřenosti či přístupnosti generátorům změny, kterou se od sebe liší různé umělecké druhy a již je, konkrétněji, míra vystavení se veřejnosti či konkurenci, zkrátka míra napojení na další sféry. Výtvarné umění se přitom zdá být primárně vhodným vehiculum stylové změny; po vzniku závěsného obrazu produkovalo lehce transportovatelné objekty, dostupné recepci i směně; aspekty vlastnictví, akvizice hodnoty i statusové symbolizace, jsou v buržoazní společnosti důležité, přičemž nevyžadují (aspoň zdánlivě) větší kompetence recipienta, oproti např. požadavku „gramotnosti“ v literárních druzích umění.<sup>125</sup> Hlavním externím *generátorem změny* jsou vzájemně provázané zdroje (Zolberg 1990: 169):

---

<sup>123</sup> Kavolis, V.: *History on Art's Side. Social Dynamics in Artistic Efflorescences*. Ithaca, Cornell University Press 1972.

<sup>124</sup> Takový přístup by bylo možno konfrontovat se schillerovskou (a mannheimovskou) koncepcí „umění jako hry“, koncepcí stavící na propojení nutnosti se svobodou.

<sup>125</sup> Hudba, ač „snadností“ recepcí podobná, je dlouho špatným nosičem změn; lze ji totiž kupovat, ale ne vlastnit; postrádá i „unikátnost“ originálu, takže jako funkční statusový symbol je vůči výtvarnému umění znevýhodněna.

- 1) nástup nového publika (viz White and White 1965),
- 2) politická transformace (Goldfarb 1980) a
- 3) profesionální tlak (Crane 1976).

Do hry vstupují také *katalyzátory* či *inhibitory* změny, které modifikují její průběh, směr nebo účinnost. Někteří autoři (Golka 1996, Becker 1982) zdůrazňují nenápadnost a plynulost změn; co je vidět jsou jenom mezníky, vyznačující příkré změny. Zvraty a trvání, zdají se být *dialektickými aspekty* kulturní produkce: umění rezonuje s konkrétními situacemi společnosti, mění se tedy s ní či před ní –vysoce hodnoceno je ale právě proto, že „svoje“ socio-historické podmínky přežije a zůstane „živé“.<sup>126</sup>

Když Zolberg poukazuje na mezníky proměn výtvarného umění, používá důsledně pojem „podpůrných struktur“, který implicitně odkazuje na generátory změny.<sup>127</sup> Vychází v tom z Beckera (1982), který pokládá za zcela nezbytnou podmínku každé změny existenci *organizačních struktur*. Revoltující solitér (*maverick*) může dělat sebevíce inovativní umění, ale bez adekvátního systému podpory nepřitáhne publikum, ani žáky, nezaloží školu ani tradici. Teprve „umělecký svět“ dokáže mobilizovat kooperující síť aktérů. Změna se prosazuje v sérii k sobě vztažených, provázaných integračních procesů. Becker má za to, že bez ohledu na to, zda jde o změny plynulé, nebo revoluční, nejtypičtější příčiny změny jsou:

- 1) vynález a rozšiřování nové technologie,
- 2) nový koncept produkce
- 3) nástup nového publika.

### Proces modernizace

I bez odhalení zákonitostí korespondence se sociální sférou, lze proměny výtvarného umění vnímat jako sugestivní *ilustraci modernizačních posunů* společnosti. Na první pohled se zdá dynamika a momenty zvratu odkazovat k sociálnímu rámci, v němž probíhají. Odhlédněme nyní od skrytých problémů takové korelace a pokusme se nastínit hlavní sociální determinanty vývoje umění.

Především jde o proces modernizace, popisovaný primárně buď jako racionalizace (Weber), anebo diferenciací (Durkheim, Parsons), případně jako narůstající formalizace (Elias). Weberovské „odkouzlení světa“ je v umění patrné v obsahové sekularizaci, stejně

---

<sup>126</sup> V této souvislosti je často zmiňována Marxova „aporie“ věčného řeckého umění; jak to, že je stále pokládáme za ideál umění, když odráželo již zaniklé sociálně-historické podmínky?

<sup>127</sup> Koncept „podpůrných struktur“ by měl být v sociologii umění vnímán neutrálně, podobně jako pojem sankcí (jednou pozitivních, podruhé negativních); podpůrné struktury mohou stejně posilovat jako brzdit (a to tradici i inovaci). Zolberg připomíná, že zbrzdňující, inhibující podmínky jsou pro porozumění změnám neméně důležité.

jako ve vymaňování se z funkční vázanosti na církev a náboženství vůbec. Diferenciace sfér se promítá do dalšího vyvazování od funkce nejen kultické, ale i reprezentativní, a od jistého okamžiku se umění samo pojímá jako autonomní. Jakkoliv jde o relativní autonomii, zdá se s ní korespondovat rostoucí dominance endogenních podnětů kulturní změny; vývoj žánrů, forem a obsahů se odehrává ve vztahu k předchozím podobám umění. Přesto svůj vliv vykonávají i další exogenní vlivy, především urbanizace a industrializace západních společností. Sociálně zaměřené práce uměleckých historiků (Warnke 1996, Bättschmann 1997, Bernauer 1990) dokládají reflexe „zmasovění“ společnosti, mašinstvu či odcizující formalizace vztahů.

Jakkoli je problém kulturní změny implicitním tématem jakéhokoli nahlédnutí do kulturního kontextu odlišného v čase či prostoru, pro tradiční (etnocentricky koncipované) dějiny umění jej ztělesňuje dynamika evropského vývoje od pozdního středověku po současnost. Panuje shoda v tom, že prvním zásadním zlomem takového přístupu je počátek novověku, resp. renesance, druhým poslední třetina devatenáctého století a třetím polovina 20. století. Zvrat, jejž vnesla renesance, se týkal *statutu producenta* – umění přestává být aktivitou izomorfní s řemeslem a umělec se posouvá ve směru pozic humanistického vzdělance. U Zolberg (1997) nacházíme tyto základní *mody* sociálního ukotvení produkce:

- 1) cechovní systém, umění jako řemeslo
- 2) církevní systém, regulace kanonických obsahů
- 3) privátní patronáž,
- 4) státní akademie,
- 5) trh s uměním, plná komodifikace, výstava jako nabídka

### Spor o technologické nebo duchovní zdroje změny

Součástí diskusí umělecké revoluce je i polemika, zda zásadní roli sehrály technologické nebo ideové zdroje. Významným podkladem těchto diskusí je článek Waltera Benjamina o dopadech technologií masové reprodukce. O vlivu nástupu fotografie na proměny malířského umění píše Becker (1982), Burgin (1986), Bürger (1974). Není pochyb o tom, že mimeticky fundovaná estetika a umělecká produkce okamžitě postřehla, že její základy jsou (podvráceny) „poddolovány“. Stejně tak není pochyb, že Walter Benjamin postřehнул, že se vytvářejí podmínky zcela nového přístupu k „produkci reflexe světa“, podmínky technologického produkování obrazů světa. I tak ovšem zůstává otázkou, zda nebyly materiální podmínky přeceněny, resp. ideová (internalistická) vysvětlení příliš podceněna.

## Avantgardy

Autonomizace umění, osvobození producentů z područí patronských vztahů bylo zapláceno komercializací. Skutečným „osvoboditelem“ umělce je trh. Ataky na komercializaci umění vykazují jistou nekonsekventnost myšlení. Gablik (1995) připomíná Lewise Hydea, který v knize *Gift* vysvětluje, že zatímco *dar*, (a umění, podle něj je v podstatě darem) obsahuje sílu pouta, *zbožní směna*, již jedince k ničemu neváže – ani k jeho rodině, komunitě nebo státu. Tento (vlastně již Simmelův) postřeh rozvíjí ve své sociologii umění také Bourdieu. *Symbolická alchymie* o níž píše v Teorii jednání (1998) je právě skrytá síť závazků, která je inherentní aktům obdarování. Smysl však aktům a věcem poskytují *pouta*, která mají k druhým – zbavit se všech pout znamená stát se vyobcovaným, (a např. prokletým umělcem).

Mezi avantgardou a komerčně orientovaným kulturním průmyslem je ovšem řada vztahů; v každém případě jde o propojení a vzájemné reference. Avantgarda slouží jako výzkumná a vývojová zbraň kulturního průmyslu. Podle něj existuje již od vzniku impresionismu předvídatelný vzorec, v němž avantgarda „přebírá“ od „spodních vrstev“, okrajových skupin a subkultur konkrétní dynamické strategie (figury) vzdoru a subverze. Tyto postupy transformované do avantgardních objevů se po fázi produktivního napětí mezi „vysokým“ a nízkým“ (nebo opozičním a institucionálním) stávají součástí vysokého umění, ale po čase jsou znovu „pohlčeny“ kulturním průmyslem a vracejí se zpět do nižších úrovní masové kultury – děje se tak ovšem způsobem, který z avantgardního objevitelství „vysává původní sílu a integritu“.

### **4.1. Pojem pole umění u Pierra Bourdieu**

Připomeňme si ještě „ústřední koncept“<sup>128</sup> souboru analytických nástrojů, jež zavedl do zkoumání produkce umění Pierre Bourdieu; koncept *pole – habitus*. Neoddělitelnost těchto dvou pojmů je součástí Bourdieuova řešení polarity subjektivistických a objektivistických přístupů; správné je tedy mluvit o pojmové konfiguraci (*Begriffspaar*, Bohn, 1991). Budeme-li zde mluvit o pojmu *pole*, v jeho pozadí je třeba vždy vnímat jako jeho protějšek pojem *habitus*. Nicméně v textech o umění Pierra Bourdieu je pojem *habitus* zřídka užíván

---

<sup>128</sup> Swartz (1997: 117) označuje pole za „klíčovou speciální metaforu“ v Bourdieuově sociologii.

samostatně, zatímco pojem pole umění je užíván jako souhrnný pojem pro tuto pojmovou dvojici. V samostatném užití pojmu habitus jde Bourdieumu obvykle o uchopení problému stylu či specifických dispozicí, jež nacházejí svůj výraz v autorském projevu.

Pojem pole je velmi *obecný* koncept (meta-teoretický instrument); Bourdieu jej však dokáže naplňovat velmi konkrétními obsahy. Fowler (1997) to vyzdvihuje jako doklad kvality Bourdieuho kulturních analýz. Tomu, jak Bourdieu aplikuje pojem pole, nejlépe porozumíme na četbě jeho studií francouzské literární scény 19. stol. (Flaubert) a studií malířství tohoto období (Manet). Věnujeme-li se na tomto místě konceptu pole nad rámec kontextu sociální produkce, pak proto, že chceme v této závěrečné části ještě dospět ke srovnání analytického instrumentária současné estetiky a sociologie. Můžeme-li Bourdieuův koncept pole umění označit za nejvýraznější aktuální přístup v sociologii, pak jeho protějškem v estetice je pojem uměleckého světa. Jiným nabízejícím se srovnáním by mohla být komparace Bourdieuova pojmu *illusio* s koncepty hry v estetice nebo Bourdieuova konceptu kapitálu (zejm. kulturního nebo sociálního) s pojmy atraktivnosti a pozornosti používanými ve vizuálních studiích a nebo přímo ve spojení *kapitál pozornosti*.

Pojem pole se v Bourdieuových textech objevil později než habitus. Koncept se vynořil v souběhu jeho zájmu o analýzy francouzských intelektuálních a uměleckých světů se čtením Weberovy sociologie náboženství na konci 60. let. Podle Johnsona (1993) se pole kulturní produkce se stalo hlavním tématem Bourdieuho seminářů na „École normale supérieure“ a později na „École pratique de Hautes Etudes“ v 60. letech. Koncept pole (podle Swartze 1997) vyznačil proměnu v jeho práci, jež se odehrála mezi 1970 a 1980. V rozboru Bourdieuova pojmu *pole umění* se zde opíráme především o pečlivé analýzy, které provádí Swartz (1997), dále také Robins (1991), Bohn (1991) či Fowler (1997). Pole definuje strukturu sociálního zasazení (rámce) zkoumaného jevu. V Bourdieuově definici je pole:

sít, nebo konfigurace objektivních vztahů mezi pozicemi. Tyto pozice jsou objektivně definovány svou existencí a pozicemi jež působí na jejich uživatele, činitele, nebo instituce, jejich přítomné a potenciální situování ve struktuře distribuce druhů moci (nebo kapitálu), jehož vlastnictví ovládá přístup ke specifickému profitu, který je vložen do vsázky v poli, stejně jako jejími objektivními vztahy k jiným pozicím (dominance, subordinace, homologie atd.)

(Bourdieu a Wacquant 1992:97)

Pole označuje sféry produkce, cirkulace a přivlastňování zboží, služeb, znalosti nebo statusu a soutěžních pozicí, zastávaných aktéry v jejich boji o akumulaci a monopolizaci různých druhů kapitálu. Pole mohou být chápány jako strukturované prostory, organizované

kolem specifických typů kapitálu anebo kombinací kapitálu. Bourdieu objasňuje vztah pole a kapitálu tak, že pole je „distribuční strukturou určitého druhu kapitálu (Bourdieu 1993).

Mluví-li Bourdieu například o „intelektuálním poli“, pak označuje *matrici* institucí, organizací a trhů, v nichž symboličtí producenti (umělci, spisovatelé a akademici) soupeří o symbolický kapitál. I věda, přestože se deklaruje jako nejvyšší vyjádření objektivitu, je produkována v rámci pole.<sup>129</sup>

### Nasazení konceptu pole v metodologických bojích

Pojem pole je nejen součástí Bourdieuova řešení opozit subjektivismu a objektivismu, ale také korekcí *pozitivismu*; myslet „v pojmech pole“ znamená pro Bourdieua myslet „relačně“. Myslí tím orientaci badatele na hledání podkládajících (neviditelných) *vztahů*, jež *formují* jednání (spíše, než vlastnosti, vnášené kategoriemi zdravého rozumu). Bourdieu mluví o polích, aby se vymanil z představ skupin, populací, organizací či institucí (jako konkrétních aktérů). Chce přitáhnout pozornost k latentním vzorcům zájmu a *boje*, z nichž (teprve) *vzcházejí* formy existence těchto empirických reálií. Pozitivistické koncepce (funkcionalismus?) sociálního situování (rámování) pracující s pojmy „milieu“, „kontext“ či „sociální prostředí“, selhávají, podle Bourdieua, ve zdůraznění konfliktního charakteru sociálního života.

Podobně se Bourdieu brání *idealistickým interpretacím* kulturních praktik. Analýzy pole soustřeďují pozornost k sociálním podmínkám zápasu, který formuje kulturní produkci. Dokonce i zdánlivě neutrální kulturní praktiky (l'art pour l'art) jsou vloženy do systému sociálních, stejně jako intelektuálních *distinkcí* (a svůj význam nabývají jen v něm).

Na druhé straně se Bourdieu se vymezuje vůči třídnímu *redukcionismu* a vulgárnímu *materialismu*. Zdůrazňuje, že dopady třídní příslušnosti (či *millieu*) na konkrétní obsahy a projevy (jednání), jsou vždy prostředkované strukturou pole (významů a dění v poli).

Swartz (1997) věnuje pozornost odlišení konceptu pole od funkcionalistické koncepce institucí; pole je spíše sférou střetávání, soutěživých interakcí, než prostorem naplňování funkcí konstituujících sociální život. Spíše jde o (v případě pole vzdělávání) shluk vzorovaných aktivit, kolem těchto „základních sociálních funkcí“ soustředěných.

Jakkoli analýzy pole pojednávají vlastně *institucionální aspekty* individuálního a skupinového jednání. Bourdieu nadřazuje pojem pole pojmu instituce, protože:

---

<sup>129</sup> Petrušek (2000: 117) zůrazňuje iluzornost představy autonomie: „vědu nedefinují vědci, ale ti, kdo ji 'manažerují': [...] vědecké pole jako pole politického boje žádnou (nebo téměř žádnou) epistemologickou autonomii nemá“. Je zřejmé, že to je i odpověď na otázku autonomie umění: vymezení specifík či autonomie „estetického“ je součástí bojů v poli.

1) chce zdůraznit konfliktní charakter sociálního života,

2) chce aby tento koncept postihoval i sociální světy, kde jsou praktiky jenom slabě institucionalizovány a hranice mezi nimi nevýrazné (tím „univerzalizuje“ koncept, a vychází tak vstříc požadavku antropologů na použitelnost analýz i u jiných kultur).

Pole *není* totožné s jakoukoli institucí (i když může konstruovat to, co je později pojímáno jako instituce). Pole mohou být *inter-* nebo *intra-* *institucionální*; pole mohou zahrnovat, překlenovat instituce v poli. Bourdieu neomezuje svoji pozornost na určité oblasti agens a aktivit – třeba rodina (ve funkcionalistické tradici identifikovaná s institucí), stejně jako nevěnuje pozornost politickým jednotkám (jako ústavy nebo legislativy) pojímaným jako instituce politickou vědou a historií.

Jestliže je Bourdieuův koncept v opozici ke konsensuálnímu vidění sociálního světa, tak je ovšem protikladný i koncepcím akcentujícím totální dominaci. Bourdieuova „pole“ jsou pole zápasů, nikoliv „totálních institucí“ (Goffman), „ideologických státních aparátů“ (Althusser), nebo řádů „disciplíny“ (Foucault). Pole jsou místy *resistance* stejně jako *dominance*; sítě vztahů propojují jedno s druhým – jsou ovšem zaujata zápasy v „logice reprodukce“; zřídka se stávají místy sociální transformace.

#### Otázka hranic a množství polí

Hranice mezi poli nejsou u Bourdieu ostře taženy, protože právě *definice limitů pole* patří k hlavním tématům střetů. Snahy ustanovit přesnější hranice mezi poli vychází spíše z pozitivistické vize, než-li relační perspektivy. V Bourdieuově vidění je „sociální identita“ *fundamentálně referenční* a rozporná; koncept pole slouží k definování širokého rozsahu faktorů formujících chování, ale ne k ohraničení nějaké arény činnosti.

K Bourdieuovým intencím v předkládaném konceptu pole patří povzbuzovat sociology, aby si nezužovali (předčasně) rozsah svého záběru. Otázka po hranicích v důsledně relační perspektivě mizí. Metodologicky je to poučné ve dvou ohledech:

1) samotná definice rozsahu výzkumu není vyňata z profesních a institucionálních tlaků, které ji mohou orientovat jedním nebo druhým směrem,

2) začlenění nebo vyloučení určitých komponent produkuje symbolický efekt, který může omezovat stupeň výzkumníkovy objektivity.

Bourdieu (in Swartz 1997: n122) připouští, že „polí je tolik, kolik je jejich možných zájmů.“ Každé z nich má svoje specifické *illusio*. Ve své studii o životním stylu Bourdieu píše že je „tolik polí preferencí, kolik je polí stylistických možností“.

Podle Swartze se tím ale vystavuje riziku nepřiměřeně štědrého použití pojmu. Podobně jako typy kapitálu i Bourdieuova pole mají tendenci se rozmnožovat, bujet. Vynořují se též „subpole“. A stejně jako u kapitálu, konceptuální inflace vede k devalvaci pojmu. Dále z Bourdieuova přístupu vyrůstá napětí mezi důrazem na *interní* pole a důrazem na *hranice* jako sféře zápolení. Tento problém se tíživě ozřejmuje v situaci sociologického zkoumání. Jsou-li hranice samy předmětem bojů, výzkumník nemůže tyto boje popsat nestranným způsobem (jeho psaní je pokračováním boje o definování hranic). Protipozitivistické zaměření vede tedy Bourdieuovu metodologii k relativismu, který ohrožuje epistemologické základy zkoumání a samu možnost uchopení sociálního světa. To je, říká Swartz, důležitý a neřešený problém Bourdieuova přístupu, jehož řešení hledal v reflexivní sociologii.

### Strukturální vlastnosti pole

Bourdieu mluví o „neměnném zákonu“ či „univerzálním mechanismu“, což je strukturální vlastnost všech polí:

1) Pole jsou sférou, v níž se bojuje o kontrolu nad ceněnými zdroji. Zdroje Bourdieu konceptualizuje jako formy kapitálu (když se stávají objektem zápasů) a jako funkce (když jsou sociálními relacemi moci). Boje v poli se soustřeďují kolem konkrétních forem kapitálu: ekonomického, kulturního, vědeckého nebo náboženského. Pak je zde ovšem tolik polí, kolik je forem kapitálu.

Bourdieu užívá pojem pole také synonymicky k pojmu *tržiště*, odbytiště (*market*), jakkoli ne ve smyslu *neoklasické* ideje trhu. Spíš jde o *silové pole*, v němž distribuce kapitálu reflektuje hierarchickou sadu mocenských vztahů mezi soutěžícími jedinci, skupinami a organizacemi. Pole, jak zdůrazňuje Swartz, je *inkluzivnější* koncept, než trh, protože krom interakcí (mezi kupci a prodejci) naznačuje pozice a hierarchii; interakce jsou formovány právě relativním situováním v hierarchii pozic.

Akteři soupeří také o to, jak bude definováno to, co je pojímáno jako nejhodnotnější zdroj v poli. To platí zejména v kulturních polích, kde se rychle proměňují styly a vědění. Pole jsou arénami zápolení o legitimování, jak Bourdieu říká, boje za právo „monopolizovat výkon symbolického násilí“.

Jeho analýzy polí umělců, spisovatelů a učitelů, jsou pronikavé proto, že rozdíly v uměleckých stylech a ideách vidí jako strategie v boji za umělecké uznání, ocenění. Tyto strategie jsou naopak striktně závislé na nástrojích a pravidlech konfliktu, dostupných v rozmanitých kulturních polích.



2) Pole jsou strukturované prostory dominantních a podřízených pozicí založených na typech a množství kapitálu. Bourdieu stále zdůrazňuje, že pozice v poli jsou určeny nerovnou distribucí relevantního kapitálu spíše, než osobními atributy svých držitelů.

To ale Bourdieu poněkud zmírňuje, když tvrdí že pozice v poli mohou být do jisté míry formovány habitem, který si přináší aktéři s sebou. (Bourdieu in: Swartz, 1997: 13)

Pole jsou nahlíženy jako systémy v nichž každý konkrétní element (instituce, organizace, skupina, nebo individuum) odvozuje svoje distinktivní vlastnosti ze svých vztahů k ostatním elementům. Například, říká Bourdieu, že intelektuální pole, které

nemůže být redukováno na jednoduchou agregaci izolovaných činitelů anebo sumu elementů pouze položených vedle sebe, podobně magentickému poli, tvořenému systémem siločár. Jinými slovy, konstituující činitelé nebo systém činitelů může být opsán jako množství sil, které již svojí existencí, opozicemi nebo kombinacemi, určují svoji specifickou strukturu v daném časovém okamžiku. A naopak, každý z nich je definován jeho specifickou pozicí uvnitř pole, z níž se odvozují *poziční vlastnosti* které nemohou být asimilovány (začleněny) mezi vnitřní vlastnosti.

(Bourdieu in: Swartz, 1997: 29)

Pole jsou těsně spojené *relační konfigurace*, kde změna v jedné pozici posune hranice mezi všemi ostatními pozicemi. Zápasy v poli stavějí aktéry v dominantních pozicích proti těm v podřízených pozicích, držitele monopolu nad definicí a distribucí kapitálu proti těm, kdo se teprve pokoušejí získat výhody. Opozice mezi etablovanými činiteli a nově příchozími do pole se promítají do rozdílných strategií. Etablovaní činitelé tendují k tomu vyvíjet konzervativní strategie, zatímco vyzyvatelé si přivlastňují subverzivní strategie. Odvozeně z Weberova popisu polarit *kněze a proroka* líčí Bourdieu konflikt v termínech „těch, kdo brání orthodoxii“, proti těm, kdo předkládají „herezi“. Pro Bourdieua je to fundamentální struktura konfliktu, paradigmatická nejen v religiozním poli, ale i ve všech kulturních polích. Opozice *orthodoxie/heterodoxie* je zápasem o monopol na kulturní legitimaci a právo odepřít anebo udělit toto posvěcení, *konsekraci* ve jménu fundamentálně protikladných principů: osobní autority, vyzývané tvůrcem a institucionální autority favorizované učitelem<sup>130</sup>.

Bourdieu vidí analogické opozice v intelektuálním poli, mezi „kurátory kultury“ a „tvůrci kultury“, mezi těmi, kdo reprodukují a přenášejí legitimní korpus vědění a těmi, kdo vynalézají nové formy vědění. Rozhodující pro Bourdieuovy analýzy pole je, že tyto dvě protikladné strategie jsou vzájemně *dialekticky vztaheny*: jedna generuje druhou. Ortodoxie

přivolává k životu svůj heterodoxní protějšek, logikou distinkce, která operuje v kulturních polích. Vyzyvatelé pak nutí staré strážce tradic bránit svá privilegia; obrana vlastních privilegií se potom stává základem jejich subverze.

Bourdieu mluví o třech různých typech strategie v poli: *konzervativní*, *nástupnické* a *subverzivní*. Konzervativní strategie jsou vyvíjeny těmi, kdo drží dominantní pozice a vychutnávají si svoji dominanci (senioritu) v poli. Nástupnickou strategií je usilovat o přístup k dominantním pozicím v poli. Strategie subverze jsou vyvíjeny těmi, kdo doufají aspoň něco získat od dominantních skupin; berou na sebe formu více či méně radikálního zlomu, rozchodu s dominantní skupinou, zpochybnění její legitimacy k definování standardů v poli.

Z těchto popisů analytického konceptu pole je zcela zřejmé, že je mimořádně dobře přizpůsoben k popisům a analýzám dění uměleckém světě. Bourdieuova koncepce se zdá nejučinnějším nástrojem, jaký má socio-analýza k dispozici při zkoumání světů umění. V následující kapitole bychom chtěli ukázat její možnosti ve srovnání s podobně výraznou koncepcí současné estetiky, respektive filozofie umění, totiž s institucionální teorií, prezentovanou zejména Georgem Dickiem.

#### **4.2. „Umělecký svět“ a „pole umění“**

Pojmem „institucionální teorie“ označujeme teorii, která se v rámci estetiky 20. století vydala „sociologizující“ cestou, resp. klade velký důraz na „kontext“, v němž se umění nachází (jak to odpovídá sociologickému pojetí „socio-historické podmíněnosti“). Tato teorie, resp. její různé formy představují značné vybočení z estetické tradice; pokoušejí se vyhnout standardním přístupům estetiky – pokoušejí se uchopit umění (zůstává ústředním předmětem zkoumání), aniž by hledaly a stanovovaly nějakou (neměnnou, nadčasovou) podstatu umění. Odlišně od anti-esencialismu 50. let však nechtějí zcela rezignovat na definiční úsilí. Ve

---

<sup>130</sup> To je jistě možné vnímat jako popis dynamismu ve sporu legitimního a legálního, toho co je a co by mělo být,

středu těchto přístupů stojí pojem „artworld“, spojovaný se jménem estetika Arturo Danta a George Dickieho.

„Sociologizující estetika“ vybízí (láká) ke kritické revizi; přitom se nabízí komparace estetického „artworldu“ s (vnějškově identickým) sociologickým „artworldem“ Beckerovým. Přitažlivě se jeví také srovnání (toho či onoho) konceptu „artworld“ s výše rekapitulovaným analytickým pojmem –totiž s koncepcí „pole umění“ Pierra Bourdieu. Je tedy dostatek důvodů, proč věnovat v závěru tohoto přehledu sociologie umění pozornost institucionální teorii. Je to teorie vlivná, hojně diskutovaná –a navzdory převažujícímu odmítání či rezervovanosti, stále neopominutelná. Jak ukazuje Lipski (2001) je to jedna z estetických teorií, která má vliv i na sociologické konceptualizace umění.

### Pojem artworld v estetické teorii

Do filozofického kontextu byl tento „žurnalistický výraz“ asi poprvé přesazen v díle filozofa umění Arthura C. Danta, v souvislosti s jeho „názorovou konverzí“.<sup>131</sup> V článku, „*The Artworld*“, publikovaném v roce 1964, Danto popisuje, jak vystavený Warholův „*Brillo Box*“ změnil jeho pohled na umění, stal se mu mezníkem, za nímž již dosavadní pravidla přestala platit.<sup>132</sup> Na tomto pop-artovém (neo-avantgardním) díle Danto zahlédl jiné pojetí umění, než dominovalo v historii. Danto usoudil, že změnu prodělávají v první řadě *kriteria posuzování umění*: „Nahlížet na něco jako na umění, požaduje, co oči nemohou rozpoznat; atmosféru umělecké teorie, znalost historie umění, zkrátka umělecký svět.“<sup>133</sup> Formální vlastnosti materiálního objektu ztratily -poměřovány „kontextem“- relevanci. Danto ale nechce akcentovat *sociální kontext*, jež by šlo v poukazu na „atmosférou umělecké teorie“ spatřovat, nýbrž *ideový kontext*. Tento artworld je *filozofický*, ne sociologický, je to pojmový instrument filozofické analýzy. Neboť, jak Belting (2000: 29) cituje: „od chvíle, kdy se umění přestalo fenomenologicky odlišovat od svojí užitkové formy v každodenním životě, dá se nyní definovat jenom filozofickým aktem [...] umění dospělo ke konci tím, že se stalo něčím jiným, totiž filozofií“. Konsekvencí Dantovy neohegeliánské logiky je *konec umění*, či aspoň konec (tradičního kunsthistorií drženého) *pojetí umění*; jeho vývoj dostoupil do fáze *filozofie*

---

normativního a konstativního – o němž se uvažuje jako o základním dynamismu západní kultury.

<sup>131</sup> Danto sám, ve svých textech spojuje koncept „art world“ s „iluminačním“ zážitkem. Jinou konverzí je ovšem jeho odvrát od původně malířské dráhy –prý pod vlivem rozčarování z manažerského dirigismu teoretika Greenberga na poli abstraktní malby (první „americké“ avantgardy). Detail nikoli nezajímavý.

<sup>132</sup> Warholovo dílo „Brillo Box“ napodobuje kartonovou krabici obchodního balení mýdla, s hrubým potiskem vztaženým k obsahu. Je svého druhu variantou Duchampova principu ready-made.

<sup>133</sup> Dantův výrok se stal jedním z nejcitovanějších názorů na situaci současného umění: „*To see something as art requires something the eye cannot descry –an atmosphere of artistic theory, a knowledge of the history of art: an artworld*“: (Danto, 1964: 580)

realizované v médiu (někdejšího?) umění. Chce-li mít kdo z této „filozofie-umění“ užitek, musí její smysl vyčíst z předchozího vývoje. Artworld je myšlenou rekonstrukcí vývoje, ideovým kontextem objektu umění. Anebo, jak by řekl Bourdieu, je historií pole, jež je nezbytně součástí pole samotného.

Dantova koncepce je *metafyzikou*, stojící na představě lineárního jednosměrného, vývoje dějin umění. V napětí proto stojí nejen s postmoderní skepsí k evolučním naracím (Silvers 1992: 21) ale i se sociologií. V polemickém pohledu G. Dickieho (1984) se Danto dopouští pojímání „světa umění“ jako instituce spíše *lingvistické*, než umělecké; umění je jistě svébytným jazykem, ale nesmí být na něj redukováno. Skutečnost, že umělecké dílo je vždy „výpovědí o něčem“ jako definiční kritérium, pak navzdory Dantovu přesvědčení, zcela selhává.

### Dickieho reinterpretace Artworld

Právě definiční krize přivedla na scénu druhého protagonistu implementace pojmu artworld do estetiky. Převládajícím přístupem tradiční estetiky bylo, jak známo, hledat specifickou umění ve *formových vlastnostech* jeho objektů (formalistické, fenomenologické či strukturalistické teorie), anebo ve *funkcích*, jež se realizují vůči aktérům (expresionistická, emocionalistická, či kognitivistická estetika a psychoanalytické teorie). George Dickie, postřehl jisté možnosti nového konceptu v této krizi. Na Dantovu klíčovou otázku, jak rozlišit dva -vzhledově identické- předměty (z nichž jeden je uměleckým dílem a druhý nikoliv), Dickie odpověděl nově (tedy způsobem pomíjejícím vlastnosti i funkce objektu): poukazem na *sociální kontext*. Tím je celý „umělecký provoz“, tedy „svět umění“ jako svébytná *společenská instituce* (konglomerát osob, institucí, praktik, významů atd). Dickieho pojetí velmi zjednodušeně říká, že uměním je to, co „svět umění“ za umění pokládá a uměleckým dílem to, co za ně uznal“. První verzi své institucionální definice předložil v článku *Defining Art* (1969): „Umělecké dílo v klasifikatorním smyslu je 1) artefakt, 2) jemuž je udělen status kandidáta na ocenění nějakou osobou, anebo osobami, jednajícími jako zástupce určité sociální instituce (svět umění).“ K dalším úpravám se Dickie uchýlil v knize *Art and Aesthetics* (1974), kde statut kandidáta přiřknul nikoliv artefaktu, ale „pevnému souboru aspektů“ tohoto artefaktu.<sup>134</sup> Podrobně v knize vysvětluje prvky definice. Pozornost poutá zejména charakter „udělování statusu“, který Dickie objasňuje analogiemi s akty „pasování na

---

<sup>134</sup> V případě obrazu se tak např. posuzování nevztahuje na barevnost zadní strany, která není relevantním aspektem „uměleckosti“ (viz Dzemiok)

rytíře“, udělování svátosti manželství anebo vědecké hodnosti.<sup>135</sup> Inkluzivní praktikou je ale již sama „prezentace“ v institucích (galerie, muzeum) pokládané za kompetentní „posvěcovat“ a ne nějaký intencionální akt, ceremoniálně zvýznamňující přeměnu statusu. Stačí prý jedna osoba vystupující ve jménu uměleckého světa, která traktuje pretendující artefakt jako umění. Prezentovaný objekt je ale pouhým „kandidátem ocenění“, což má podtrhovat intencionalitu aktu a ponechat prostor pozdějšímu (recipientovu) ocenění formových kvalit.

### Bilance prvního stadia

Dickieho koncepcie zaujala originálním řešením. Nebylo možné přehlédnout výhody, jež se zdála poskytovat v řešení definičních nesnází. Na ně byla ostatně zaměřena; po zavržení definičních snah jako neplodných (jež zavládlo v období anti-esencialismu), přinášela návrh definice, který neobsahoval odmítané esencialistické prvky. Koncepcie představovala pokus překonat psychologizující *subjektivismus* i formalistní *naturalismus* stávajících definicí (což může připomenínat anti-dualismus u Bourdieua). Za druhé, Dickieho koncepcie nenásilně propojila charakteristiky umění se sociálním pozadím: představuje socio-gnoseologický přístup *sui generis*. Do třetice, šlo o definici, která se zdála být použitelná i pro současné (avantgardní) umění, jehož anti-estetičnost byla překážkou jakýchkoli definicí.

Stejně tak byly ale zřejmé hned nedostatky. Výhrady ze strany *estetiků* mířily na roli umělce. Je ještě potřeba umělce, když dílo „vzniká“ procesem *oceňování* a ne tvorbou? Není pak fakticky tvůrcem „oceňovatel“? Jaký je vztah mezi těmito rolami?

Druhá zásadní výhrada *estetiků* je pragmatická: komu je určena taková definice, pokud se vyhýbá hodnotícím aspektům a nedokáže vést distinkci mezi uměním a neuměním? Dickieho koncept se proto jeví být příliš „akademický“.

### Sociologická koncepcie Artworld

Sociolog Howard S. Becker publikoval články o „uměleckých světech asi od poloviny sedmdesátých let (sám je aktivní jazzový hudebník a fotograf), knihu s názvem „Art world“ pak publikoval v roce 1982. Z chronologie se by se zdálo být téměř jisté, že se zrodila pod vlivem Dantova vystoupení. Nicméně, neměli bychom přehlédnout koncept *labellingu*, sociologicky zřejmě nejvlivnější koncept, jemuž se Becker věnoval zhruba od poloviny

---

<sup>135</sup> Srv. s Bourdieuem (1998) analyzovanými akty jmenování, „quasi-magickými“ akty propůjčujícími symbolický kapitál.

padesátých let. Do širšího povědomí veřejnosti se dostal s knihou „*Outsiders. Studies in the Sociology of Deviance*“ v roce 1963. O dvacet let později Becker rekapituloval:

„Sociologové mohou spatřovat důvěrnou rezonanci mezi institucionální teorií a různými sociologickými teoriemi, jejichž předmětem jsou způsoby jak sociální definice vytváří realitu (např. tzv. etiketizační teorie deviace (viz Becker, 1963), které rovněž vidí charakter pojednáváného tématu odvozený od postupu, jimiž je definují společně jednající lidé“.

(Becker 1982: 145)

Z této poznámky lze usuzovat že Becker pokládá svoji „labelling-theory“ za významný podnět, prekurzor *sociologického obratu* v estetice. Nepřekvapuje pak, když jeho zhodnocení tohoto „obratu“ prostupuje jistá distance:

„nikdo z účastníků těchto diskusí nevyvinul tak organizačně složitou koncepci toho, co je svět umění jako to činí tato kniha (Beckerovy Art Worlds, pozn. autor), jakkoli ale můj popis není nekompatibilní s jejich argumenty.“ (Becker 1982:150)

Peter György (1999: 421), maďarský estetik, potvrzuje tento dojem, když o Beckerovi píše:

„ne náhodou shledává Dickieho argumentaci neuspokojivou- přestože je celá (Beckerova, pozn.BR) kniha antropologickou interpretací filozofického problému předkládaného Dantem a Dickiem. Pro něj se analýza uměleckého světa rovná podání zprávy o práci v terénu, v níž se nonšalantně líčí role a význam různých postav a institucí“.

(György 1999: 421)

Také Bridget Fowler označuje Beckera za „příkopníka institucionální teorie umění, později přijaté na poli estetiky“(1997: 99), teorie jejíž těžiště je v „pojednávání způsobů, jak jsou objekty označeny (*labelled*) za umění, to jest vystaveny v posvátném prostoru galerie. A Zolberg (1990) uvádí, že Becker v *Art Worlds* využil svých předchozích studií *deviantních subkultur* (nejen tedy znalostí uměleckého prostředí). Beckerův deskriptivní přístup lze označit za jakousi sociologii profese (Fowler) „antropologii“ (György) či „etnografii“ umění.

Jestli Becker posun pojmu *svět umění*, ze „žurnalistického opisu polomondénního světa“, v technický termín vítá, Bourdieu (1999: 328) má za to, že pojem zní „sociologicky vágně“ a štíplavě připojuje, že se jak ze „světa módy vzešel, tak se tam i rychle vrátil“, - tentokrát ve smyslu nezodpovědného nadužívání.

Pojem „artworld“ je ve funkčním smyslu určitou variantou, alternativou, „dveřníka“ (Petrusek 1990:32), metaforou pro roli či instituci, jež „rozhoduje o vpuštění měleckého do

oběhu“. Ta je známá spíše pod anglickým označením *gatekeeper*.<sup>136</sup> Beckerův artworld ovšem nejen rozhoduje o vpuštění do světa umění, ale přímo produkuje umění (svým přidělováním významů).

### Kandidát na ocenění

Sociologické porozumění předpokládá souběžné naplnění několika definičních kriterií. Dickie se zaměřil na *institucionální kriteria*; implicitně pracuje i s *kriterii intencionálními*. Předmět musí být například *artefaktem*. Ten je vytvářen s jistou *intencí* (představou že bude fungovat umělecké dílo). Bez uznání vnějším světem (institucemi artworldu) však sotva může být uměním. Přesto není *autorova intence* nijak druhořadá. Úběžníkem všech představ tvůrce je, že (jeho) předmět je uměleckým projevem. Ovšem, toto -k významu vztážené očekávání, je jednostranné, a proto význam nedokáže platně udělit (žádný „osobní jazyk“ nemůže být plně jazykem bez intersubjektivního uplatnění); předmět nicméně vydělí ze všech jiných funkcí. Rozumíme pak tomu, že Dickie mluví o „kandidátu na ocenění“, aby vyjádřil tuto (dočasnou) sémantickou existenci předmětu v „zemi nikoho“, respektive, v prostoru bez funkcí. Naopak není jasné, proč Graham (2000) trvá na tom, že předmět *buď je, anebo není* uměním.

### Udělování statusu

Co působí v Dickieho argumentaci sporně, jsou (paradoxně) objasňující příklady. Přiznání statutu umění nějakému předmětu přirovnává Dickie k udělování svátosti manželství, či doktorského titulu. Instituce, kompetentní konat tyto proměny (církve či vysoká škola), mají ale *formální ceremonie*, v nichž ustanovení (vysvěcení) „funkcionáři“ při splnění všech podmínek vykonají akt změny statutu. Nic takového, argumentují estetikové (Graham 2000), ve světě umění není; respektive, panují tam velké rozdíly v míře formalizace, či hierarchičnosti, mezi jednotlivými složkami artworldu, namítá Dzeming (2002): a co víc, Dickie nemluví o splnění *kvalifikačních předpokladů* (ve formálních aktech nezbytné podmínky) ze strany kandidáta na ocenění. To je pak uznání „uměleckosti“ předmětu *arbitrární záležitostí*, namítají estetikové: to pak může být (světem umění) cokoliv vyhlášeno za umění (a kýmkoliv z tohoto světa!) – a umělce k tomu ani není zapotřebí. Dickie se jistě mýlil, pokud popisoval oceňování tímto způsobem; na druhé straně to nevyvrací roli uměleckého světa. Význam umění nelze

---

<sup>136</sup> Koncept bývá spojován s americkým psychologem Kurtem Lewinem (ibid). Správnější je připisovat autorství německému sociologovi L. L. Schückingovi (mimořádně druhým křestním jménem Levinovi); jehož kniha *„Die Soziologie der literarischen Geschmacksbildung“* vyšla v roce 1923, kdežto Lewinova pojednání o „selektivě nakupování“ vyšla zhruba o čtvrt století později (srv. Šmejkalová 2000:23, Kunczik, 1995:114). Lewin, autor německého původu, mohl také knihu o literárním vkusu znát. Schücking v ní píše doslova o

definovat *jednostranně*, protože k označení předmětu za umělecké dílo nestačí *dimenze institucionální*, stejně jako nepostačuje *dimenze intencionální* (záměr autora „dělat umění“). Dílo vzniká dialogicky v napětí komplementárních rolí.

Nezbytnou je ovšem i třetí složka z Morphyho (2002) definice – „atribuční aspekt“, jímž jsou myšleny *vlastnosti předmětu připisované* (schopnost komunikovat „estetický“ obsah). Dickie se pokusil nahradit axiologické mluvení o dílech umění vybudováním „čistě klasifikačního“ systému; proto se vyhýbá hovoru o *kvalitách*. Ty ale, jakkoli proměnlivé, zůstávají ve hře; jako (nezbytné) *kvalifikační předpoklady* jsou orientačním horizontem všech, kdo se v uměleckém světě pohybují, jsou v jeho hrách zaangažovaní. Definice toho, co je kvalitou uměleckého díla je ovšem *součástí hry* (a proměn bojových strategií); proto *nelze* říci (nadčasově, jak o to zpravidla estetikové usilují), co *má být* kvalitou *každého* uměleckého díla. Nelze říci ani to, že by jí *muselo být pokaždé něco jiného*. A už vůbec nelze říci, že kvalitou *nemusí* (nemůže) být *nic* (určitého). Vždy se „hraje (bude hrát) o *něco*“ a vždy *někdo* dokáže postřehnout o co, (pojmenovat to, vyjádřit, využít v díle, popřít aj.) *lépe než jiní*; a oni jiní (ve hře zapojení) takový úspěch dobře vnímají (protože jsou do hry zapojení) a poskytují (tak, či onak) těm úspěšnějším větší respekt a uznání. I když nemá artworld „formální hierarchii“, ti kdo jsou v něm zaangažovaní, dobře vědí, kdo je více úspěšný (a tudíž více kompetentní). Kdo je víc úspěšný v rozlišování kvalit a předmětů (kandidátů na ocenění) je i více kompetentní rozhodovat o nich. Není možné tvrdit, že *každý* člen artworld může (se stejnou vahou) rozhodovat o ocenění díla jako o umění. Nicméně v rozhodnutí může sehrávat roli velké množství individuálních názorů (asi jako ve volbách) a není vždy snadné (ve strukturách, které nejsou formalizované) rozpoznat ty nejlivnější.

Dzemidok vyčítá Dickiemu, že nebere „realisticky v úvahu, že ve světě umění není jednomyslnost“ a že do rozhodování artworldu zasahují zájmy mimo-umělecké (ekonomické, politické či ideologické). To je jistě nedostatkem, pokud Dickie chtěl artworld pojímat jako čistý (problémem hodnot nekontaminovaný) „stroj na definování umění“; je to naopak *realistickým* postřehem, pokud chtěl vyjádřit, že *neexistuje žádný „mechanismus“*, který by s jistotou rozlišil, co je a co není uměním. Nejkompetentnější soubor expertů, přímo *ideální typ* (za nějž lze Dickie artworld snad označit), je jistě motivovaný snahou (i individuálními ambicemi) co nejpřesněji oceňovat umění; přesto *může* jednat tendenčně, mýlit se, nebo nepoznat velké umění. Není však důvod *předpokládat*, že bude jednat svévolně či lhostejně.

---

„strážcích brány literární slávy“ (1943:50), jimiž jsou mu například ředitelé divadla a nakladatelé (což odpovídá poměrně přesně současnému, např. Beckerovu pojetí).



Není nijak pravděpodobné, že by *většina* jeho rozhodnutí byla nesprávná (tendenční). A je doložitelné, že stále prověřuje a koriguje svá předchozí rozhodování, a že se z nich učí.

Na druhé straně, je také absurdní domněnkou, že by někdy byla k dispozici (zatím nezformulovaná) *jasná kritéria rozlišování*, jež pak budou všem k ruce (asi jako krejčovský metr), stejně jako „kvazi-demokratická“ představa, že o tom, co je umění, musí rozhodovat *celá společnost*. Pokud estetikové nesouhlasí s úlohou, jakou Dickie přisuzuje uměleckému světu, neměli by podobně naivními domněnkami snižovat váhu svých připomínek.

Dzemidok vyjadřuje jistě užitečnou schopnost rozlišení, když argumentuje, že každý zvrat v dějinách umění nemusí být spojován s (vyvolán) uměleckým dílem. Duchampova fontána, která byla *uměleckou událostí*, (průlomem v dějinách umění), nemusí být ještě uměleckým *dílem*. Duchamp chtěl nejspíš fontánou „testovat“ fungování uměleckého světa a nepokládal ji za umění. Z řady dochovaných textů je zřejmé, že část své aktivity pokládal za mimouměleckou, spíše (kvazi?) vědeckou činnost. Jeho test ukázal ale ohromující skutečnost: umělecký svět nakonec nejen provokaci akceptoval, ale dokonce, *proti záměru producenta*(!) vřadil šokující předmět do dějin umění (lze s tímto popisem nesouhlasit, ale argumenty proti nejsou příliš přesvědčivé). Pokud by tedy někdo (včetně Dickieho) chtěl tvrdit, že rozhodování uměleckého světa je nesporné, pravdivé a jasné, bude se muset utkat přinejmenším s tímto případem.<sup>137</sup>

Máme za to, že umění je skutečně v mnohých ohledech specifické; Dickieho „artworld“ je *metaforou*, která chce popsat tuto specifickou v *pojmech* instituce, chce vymezit, jak se provozuje „zabývání se uměním“. Samozřejmě, jako metafora, „umělecký svět“ nemá hranice, členství, ani stanovy a jednací řád. Oproti tomu „církev“ a „univerzita“ *nejsou* metaforou; jako *formální organizace* to všechno (shora uvedené) mají. V čem se umění neodlišuje od náboženských a vzdělávacích institucí, je obdobné napětí mezi (různě vymezovaným) *posláním instituce* (jež je deklarováno, slouží k legitimaci) a (latentními) *cíli organizačních struktur*, které se k plnění tohoto poslání ustanovily.

Jestliže intence příslušníků většiny organizací nejsou namířeny proti instituci, jejíž smysl (ty které konkrétní organizace) realizují, producenti umění se naopak často a intenzivně snaží uniknout institucionálním rámcům. Neustále je znovu (jinak, či protikladně) definovat a to *právě onou činností*, jež má být institucionálně postihována. Zjednodušeně řečeno: umění je

---

<sup>137</sup> Rozhodně to není jediný případ: stejně nesporné je, že když polský umělec Stanislaw Ignacy Witkiewicz ukončil svoji uměleckou činnost (vyhlásil konec umění) nechtěl aby produkty jeho další činnosti byly pokládány za umění. Sporné je nakolik pokládali za umění svoje provokace dadaisté (Kurt Schwitters), stejně jako tvůrci „anti-umění“

institucí, jež se brání být právě tou institucí, za níž je pokládáno.<sup>138</sup> Platí-li to, pak to ale platí o moderním umění, jež je orientováno na reflexi kultury (a nikoliv reprezentaci přírody).

Sociologie umění vidí za významem předmětu (za jeho ustavením) komplexní sociálně-historickou situaci a v ní probíhající procesy vyjednávání, ovlivňování, soupeření apod. Žádná skupina aktérů nemá garantovanou naprostou převahu a žádné vítězství není definitivní. Socio-kulturní regulativy, jimiž se aktéři řídí jsou nepsané, nevyslované, dokonce i nejasné, a přesto velice účinně ovládající jednání a myšlení aktérů. Zdá se, že estetikové oproti tomu žijí ve světě, kde se jedná jen na základě jasných myšlenek, podložených dobrým argumentem.

### Sociologická kritika

Institucionální přístup Dickieho představa je sociologům sice blízká; filozofické premisy přesnosti a jednoznačnosti však činí Dickieho argumentaci stejně problematickou jako argumenty jeho kritiků z řad estetiků. Dickie překračuje hranice estetiky, respektive zavléká do jejího pole „sociologizující“ přístup. Protože neuvažuje jako sociolog, neorientuje se metodologicky, není jeho řešení přiměřené ani estetice, ani sociologii. Už to, že se svým konceptem pokouší „řešit úkol“ *univerzální, nadčasové* definice umění, prozrazuje ne-sociologické myšlení. I estetik Bohdan Dzemidok (2002: 147) pokládá institucionální teorii za „velmi abstraktní a zbytečně obecnou realizaci“ jinak v zásadě přijatelné myšlenky (totiž, že „uměním je takový předmět, který je v daném prostředí za umění považován). Bourdieu říká, že jde o „kvapné zobecnění jedné konkrétní historické zkušenosti“; arteworld není *nadčasovým principem*; je podmíněn určitou sociálně-historickou situací. Produkce umění, tvrdí Gell, specializovanou institucí (artworld) je specifickým rysem evropské tradice, (a není analyticky použitelná při studiu jiných kultur). Podobně Lipsky (2001), který má za to, že existují jenom *konkrétní realizace* artworldu (žádný univerzální) připouští, že *ne všechny* společnosti mají svoji verzi artworldu.

K sociologickým výtkám lze připočítat to, že Dickieho koncepcí separuje produkci a recepci a pak se věnuje jenom produkci. Bez recipujícího subjektu však konstituce uměleckého díla nemůže být dokončena, jak prohlašují někteří estetikové (Ingarden, Mukařovský). Dzemidok (ibid) se také dovolává zkoumání *prožitků recipienta* a připomíná, že teorie, která vypustí zkoumání *struktur a kvalit* předmětů, nemůže porozumět tomu, proč se určitý druh *prožívání* spojuje (v určité době) s uměleckými podněty. Pokládá za přiměřenější

---

<sup>138</sup> Pokud to lze akceptovat, pak to vytváří zajímavý protějšek institucionálnímu „označování za umění“; největší šanci být označeny za umění, mají ti kandidáti, kteří se nejvíce vymykají institucionálnímu

uplatňovat takto zacílenou teorii na konkrétním materiálu. Uznává, že pro takový úkol je konečně vhodnější sociologie (což zajisté neznamená, že by estetika neměla dost jiných úloh, v nichž je nezastupitelná, úloh zejména axiologické povahy).

### Danto/Dickie

Jakkoli bývají s pojmem spojování oba, Danto se postupně od Dickieho „chybného“ používání výrazu distancoval. Sám Dickie ostatně připustil (1984), že se od Dantovy inspirace hodně odchýlil, když „zmaterializoval“ svět umění jako aktuální instituční strukturu ve snaze stanovit „konečné a postačující podmínky“ umění.

Zjednodušeně lze říci, že Danto používá „artworld“ v diachronní perspektivě, zaměřené na krizi tradičních dějin umění, pojednává vlastně o *kulturní entropii* současného uměleckého světa což podle Wuggeniga ( stojí v příkrém protikladu snad ke každému druhu sociologického náhledu na umělecký systém. Dickieho synchronní pojetí se pokouší s jeho pomocí řešit *ontologii* umění. Ontologickou povahu situace do níž jeho koncepce míří, dokládá ilustruje proměna otázky „co je umění?“ v otázku „kdy je umění?“ (N. Goodmann).

Jestliže se Dickie se rozhodl pojímat umělecký svět jako „instituci“ v sociologickém smyslu, Danto se, obdobně zaujat problémem distinkce *umění/neumění* dovolává uměleckého světa, jenže v tomto případě jako „historicky utvářené diskurzivní formace“. Schopnost pozorovat něco jako umění předpokládá důvěrnou obeznámenost s *podkládajícím diskursem*, jenž díla v nějaké společnosti (tedy v uměleckém světě) legitimoval (historie figuruje jako quasi-instituce?). Tento svého druhu též institucionální přístup se ovšem (jako předchozí Dickieho) vyhybá filosofické otázce „co je umění“, zde dodatečnou referencí k dějinám (v nichž je něco již recipováno jako umění). Odpovídá tak spíše na otázku estetika Nelsona Goodmanna „*kdy je umění?*“.

### Revize výchozí koncepce

V knížce *Art Circle: A Theory of Art*, vydané 1984 G. Dickie reagoval na kritiku a zrevidoval formulace, jež vzbuzovaly výhrady. V reakci na námitky M. Weitze Dickie připustil možnost, že i přírodní entita (tedy ne artefakt) může být „kandidátem na umění“, „povýšena symbolickou operací“, (jak by řekl asi Bourdieu) na artefakt (princip samorostu). Dickie mohl vcelku konsekventně definici doplnit o princip udělování statusu artefaktu. Ústupkem ale omezil kategorii potenciálních „kandidátů“ uměleckosti; co se vymstilo dřívějším definičním pokusům, uvádí Dzemidok (2002), postihlo i jeho: *konceptuální umění* se mu do definice nevešlo a podle Dickieho tedy *není uměním*. Složitou argumentací přitom

musí zachraňovat Duchampovu *Fontanu* (je artefaktem světa umění ale vytvořeným z artefaktu světa průmyslového), aby ji odlišil od „artefaktu-prostého“ konceptuálního experimentu.

Praktickou korekci v jeho novém textu je zpřesnění pojmu *institute*. Nyní jí má být rozuměno v širším smyslu (praktiky kultury vztažené k produkci a recepci umění). Je to důležitý krok, vymezení vůči stále se opakující výhradě, že svět umění není formální institucí jako je církev nebo univerzita. Přiblížil se tak nejen sociologickému chápání instituce, ale také Dantovu důrazu na „ideový kontext“ jakožto instituci. Dickie zde „kolektivizuje“ produkci umění: i kdyby umělec zpřetrhal kontakty se sociálními institucemi ve svém okolí, „nemůže se izolovat od instituce jakou je samo umění, svět umění“ (Dzemidok 2002: 143). Implicitně tak struktury produkce umění (pravidla umění) podřizuje proměnlivosti instituce uměleckého světa.

Dickie také ustoupil z tvrzení, že umělecký status je přiznáván „kandidátu na ocenění, bez ohledu na jeho kvality. V novém textu připouští, že artefakt nabývá status díky výkonu, který ztělesňuje, a který musí být adekvátní žánru či médiu. Trvá však na tom, že udělení statusu je podmíněno *veřejnou prezentací* kandidujícího objektu (a na tom, že jim v principu musí být artefakt). S tímto důrazem získává v jeho koncepci větší váhu publikum. Nová koncepce se stává *dialogičtější* (i když také tradičtější). Obě strany musí vědět, že to, co je svádi dohromady, je umění; do hry tedy vstupují *očekávání* producenta i recipienta. Na straně publika Dickie zdůrazňuje *kompetence*, což zahrnuje znalost konvencí, rozlišování žánrů apod.

Dickie předložil novou definici z sestávající z pětice propojených pojmů: 1) umělec, 2) umělecké dílo, 3) veřejnost, 4) svět umění, 5) systém světa umění. Výtce, že jde o kruhovou definici se brání s tím, že širše definovaných pojmů eliminuje nedostatky definování v kruhu. Na rozdíl od *slovníkových definicí* (jež objasňují neznámou věc pomocí věcí známých), má tato *filozofická definice* jen plněji objasnit to, co je všeobecně známé. Máme-li porozumět povaze umění, musíme precizovat rozumění elementům, jež jej konstituují.

Ve vymezení role *umělce* je důležitá intence, jež jej odlišuje od člena (Beckerova) podpůrného týmu. Intencionalita vyděluje i *dílo*; jde o artefakt, který byl sestaven, aby byl prezentován veřejnosti uměleckého světa. *Veřejnost* je soubor osob, připravených (disponovaných) porozumět prezentovanému. *Svět umění* je pro Dickieho celek všech *systémů umění*, čímž jsou myšleny „rámce prezentace“. Každý z těchto pojmů zakládá ony zbývající a nemůže být bez nich pochopen.

Jak shrnuje Dzemiđok (2002: 145): „jde nesporně o lepší variantu této teorie, než jakou byla předchozí“, přesto však je i ona neuspokojivá. Pomineme-li, že ani komplexní „pětičlenná“ definice neposkytuje vyčerpávající charakteristiku umění, zůstává otázkou její uplatnění. Definice vystavená na *klasifikaci* neumožňuje kvalitativní rozlišování umění, resp. rozlišení *umění/neumění*. Umělci ani teoretici nepotřebují vysvětlovat, že uměním je to, co je za umění pokládáno. Potřebují to ale příslušníci recipující veřejnosti, na níž definice nemyslí. Rezignace na axiologické cíle, uzavírá Dzemiđok, je nakonec stejně destruktivní jako opačné stanovisko, totiž krajní normativismus: „Postoj absolutní pokory vůči uměleckým jevům, vlastní některým reprezentantům současné estetiky nepřináší lepší výsledky než-li postoj pýchy a domýšlivosti, který charakterizoval estetiku dřívější“ (Dzemiđok 2002: 147).

## Závěr

Tato práce si předsevzala přehlédnout aktuální podobu sociologie výtvarného umění. Jejím těžištěm byl problémový přehled, který v kontextu rozmanitých teoretických přístupů usiloval o to, navrhnout konzistentní východiska k řešení jednotlivých otázek. Neoddělitelné pozadí takového úkolu ovšem tvoří proměny jiných oborů zkoumajících umění. Sociologie vstupuje do prostoru, který je *diskurzivně opanován* „tradičnějšími“ disciplínami, do prostoru v němž se ale také rozvíjejí nové formy zkoumání umění. Pokoušeli jsme ukázat pozici sociologie umění v „poli teorií umění“ jako střet dvou „míjejících se“ modů myšlení *externalismu* a *internalismu*. „Cultural turn“ protáhl *defacto* externalistické přístupy mimo společensko-vědní obory. Dominance v „poli teorií umění“ zůstává humanistickým oborům a jimi preferované internalistické orientaci. Se širším spektrem přístupů se ale otevřely lepší možnosti dialogu a spolupráce mezi oběma základními perspektivami.

Důležitou otázkou bylo, zda je sociologie umění sama o sobě oborem stagnujícím, marginálním, anebo živým, aktuálně provozovaným a potřebným. Má-li nějakou budoucnost či aspoň „zaznamenáníhodnou přítomnost“. V obecné rovině byla naše odpověď pozitivní; vezmeme-li za kritérium jen knižní publikování sociologických textů o umění, zdá se že v posledních deseti letech výrazně přibylo prací, věnovaných umění. Příčiny mohou být různé, někteří autoři, jimiž jsme se zabývali (Zolberg, Wolff), činí zodpovědným za zvyšující se zájem společenských věd, růst obchodu s uměním.

Umění se ovšem stává předmětem seriózního zkoumání také proto, že se zkoumání kultury posunulo do centra pozornosti společenských věd. V práci naznačujeme, že speciálnější témata sociologie umění jsou blízka epistemologickým otázkám společenských věd, a tedy, že i pěstování úzce odvětvové sociologie může být přínosem pro obecnou sociologii. To se týká například problému *repräsentace*; estetika může být spojnicí mezi epistemologií obecné sociologie a konkrétním zkoumáním umělecké produkce.

Jinou věcí ovšem je, nakolik je sociologické zabývání se uměním relevantní pro uměnovědu obecně a v jaké formě. Zdá se zřejmé, že sociální historie umění se v někdejší Hauserově podobě „velké teorie“ zdiskreditovala a vytratila se. Práce ovšem referuje o přístupu Roberta Witkina, který se k takové tradici hlásí, stejně jako o Kavolisově navazování na Sorokinův (poměrně pompézní) projekt. Přirozeně jde o pokusy, které se eklektickými formami vyhýbají úskalím, na nichž ztroskotali předchůdci. Sociologická citlivost se objevila také v nových proudech historiografického zkoumání (New Art Theory), čímž přímo přechází do humanistického proudu uměnověd. Pokoušeli jsme se ukázat, že ani sociologizující dějiny umění neodpovídají vždy standardu či metodologii sociologického myšlení.

Sociologie umění rozhodně nesmí být směřována se sociální historií umění, jež je pouhým doplněním dějin umění o „relief“ sociálně-ekonomické dimenze. Není důvod aby byla reflexivita sociologie umění podvázána nekriticky přejímaným *pudorysem dějin umění*. Práce diskutuje možnosti mezioborových vztahů a přiklání se k *integrativně* zaměřené variantě. Tou je zde myšlen dialog oborů věrných svému specifickému založení.

K cílům práce patřilo poukázat na možný přínos skutečně sociologického přístupu ke zkoumání umění. Máme za to, že se týká především *současného* umění. Akcelerující vývoj konkrétních forem produkce umění, hloubka změn k nimž dochází, i celková nepřehlednost dění v uměleckých světech, zvyšují nároky na teoretické porozumění. Tradiční esencialisticky ukotvená estetika, stejně jako pozitivistický dějepis umění narazily na avantgardní umění 20. století a přestaly odpovídat na aktuální otázky. Dočasně nebylo ani jasné, zda umělecká produkce selhala, nebo ji nedokázaly postihnout teorie. V práci ovšem zastáváme názor, že krize umění je krizí teorií. V důsledku krize teorií se z tradičních disciplín vydělily frakce postmoderně, kontextuálně a lingvisticky vnímavé, jež rozšiřují sociologické přístupy.

Vehiculem této sociologizace nebylo ani tak sociologické zkoumání umění (výjimkou je například Bourdieu), ale spíše sociologická inspirovanost teoretiků umění. Dokladem může být *institucionální teorie* Georga Dickieho. Věnovali jsme její diskusi v závěru pozornost, abychom ukázali, že efektivnějším nástrojem než „integrativní teorie“ je spolupráce ryze

sociologického zkoumání s (ryze) estetickým teoretizováním či (ryze) kunsthistorickými metodami.

Ze všech sociologických textů zaznívá shodně jako hlavní požadavek na sociologii umění, aby se dokázala ubránit reduktivnosti (převodu estetických jevů na úroveň sociálního). V diskusi jsme ukázali, že samo současné umění ze sebe setřáslo onu „specifickou“ estetičnost, a že se jádro požadavku stalo (na straně estetického myšlení) problematickým. V tomto kontextu pokládáme za nanejvýš pozoruhodný pokus Nicolase Bourriauda redefinovat specifičnost umění v pojmech „sociální transparentnosti“ či „relační estetiky“. Máme za to, že je to koncept hodný sociologického promyšlení. V soudobé filosofii umění se objevuje samozřejmě řada pozoruhodných přístupů. Sociologie umění musí usilovat o porozumění mimo-sociologické tématizaci umění. Plédujeme touto prací za spolupráci, interdisciplinární projekty, či alespoň rozvoj mezioborové vnímavosti.

## Jmenný rejstřík

- ADLER, J. 129,  
ADORNO, W. T., 1, 8-10, 24, 27, 32, 35,  
50n, 53, 59, 66, 78, 82n, 94, 130n, 147n,  
160, 172, 174, 176, 177, 186, 188  
AKRICH, M., 148, 158  
AKVINSKÝ, T. 27  
ALAN, J. 4,  
ALBRECHT, M. 69, 105, 113, 138,  
ALEXANDER, V. D., 73-74, 79,  
ALPERS, S. 19, 21, 189  
ALTHUSSER 9, 131  
ANTAL, F. 8, 18n, 36  
ARNHEIM, R. 103  
ARNOLDS, M. 14, 95  
ARONOWITZ, S. 93  
ASOP 159  
BACHELARD, G. 9  
BACHTIN, M. 35, 126  
BALES 205  
BARNETT, J.H., 49, 138  
BARTHES, R., 35, 131, 169n  
BÁRTLOVÁ, M. 15n, 54, 77n, 81n, 107,  
170n,  
BÄTSCHMANN, O., 162  
BAUMAN, Z. 28, 58, 131n, 180, 184  
BAXANDALL, H. 7, 19, 20, 21, 111  
BECK 184  
BECKER, S. H., 3, 9, 25, 35-37, 74, 83,  
88, 101, 106, 109-110, 109n, 115, 117-118,  
124, 126, 132-133, 142-143, 150, 157-158,  
162, 164, 168, 179, 184, 203, 206, 208,  
217, 220-222  
BEK, 38, 40, 47n, 170, 183,  
BELL, D., 60-61, 68, 71, 92, 100  
BELTING H., 19-20, 60-61, 69, 81, 89,  
101-102, 116, 161n, 168, 202, 218  
BENJAMIN W., 4, 36, 39n, 61, 142, 174,  
208, 209  
BERELSON 172  
BERGER, P. L., 36, 44n, 126, 132, 191,  
194  
BERNAUER, M., 208  
BERNSTEIN 178, 179n  
BIEMEL, W. 85n,  
BINKLEY, T., 114,  
BIRD, E. 51  
BLAU 36  
BLAUKOPF 49  
BLAŽEK, B. 58,  
BOAS, G., 5, 5n  
BOAZ, 36  
BOHN, C. 210, 211  
BORECKÝ, V. 9  
BOURDIEU, P., 3, 7-11, 17, 20, 24-25,  
33n, 36, 39, 46, 48n, 50, 53-54, 60, 69, 74,  
77n, 81n, 83n, 86, 87n, 95n, 101, 106-107,  
110, 113, 117, 120-123, 128n, 132, 135,  
136n, 139, 141, 143, 148, 149, 153, 157-  
160, 165, 166, 168, 169n, 170, 170n, 171,  
176, 179-185, 187-189, 192, 194, 199, 200,  
205n, 209, 211, 210-218, 220, 220n, 221,  
227  
BOURRIAUD, N., 62, 90, 94, 104, 106,  
124



BOYS, J. 60  
BORZELLO 36  
BROWN, 148  
BRYSON 19  
BUDD 8  
BÜCHLER, P., 139  
BURCKHARDT, 14,  
BÜRGER, P., 39n, 66, 86, 98, 101, 183,  
208  
BURGIN, V., 61, 104, 202, 208  
BURKE, P., 134, 137, 162,  
BYSTRIN, M. 109  
CAROLL, N. 28  
CASSIRER 17, 36  
CIGÁNEK, J., 5, 18n,  
CLARK, J.T., 19, 21, 36, 69, 191, 192  
CLIGNET, R., 98, 109, 145  
CLUNAS, C. 18,  
CRANE, D., 36, 111, 118, 159, 206  
CROW, T. 94,  
CSERES, J., 58  
CSIKSZENTMIHALY 128n,  
DANTO, C. A., 36, 61, 103, 110, 115, 217,  
217n, 218, 218n, 219, 226, 227  
DARBEL 168  
DASILVA 50  
DELEUZE 103  
DERRIDA, J. 103  
DEWEY, J., 168  
DI MAGGIO 36, 175, 189  
DICKIE, G. 7, 8, 23, 36, 73, 74, 110, 115,  
118, 211, 216-223, 225-228  
DILTNEY 36,  
DU GAY, P. 67  
DUBUFFET, J 68, 184,  
DUCHAMP, M., 59, 98, 99, 154n, 170n,  
218n, 224, 227  
DUNCAN, D.H., 33,  
DUNN, A. 24  
DURAND, G., 9  
DURKHEIM 207  
DUVIGNAUD, J. 32, 36,  
DZEMIDOK, B. 8, 27, 28, 30, 70, 88, 92,  
93n, 94, 97n, 103, 104, 127, 167, 169,  
219n, 222-225, 227, 228,  
DZIAMSKI, G., 98, 100, 184, 202  
EAGLETON, T., 36, 65, 92, 98, 100  
ECKHART 27,  
ELIAS, N., 60, 118, 171, 176n, 208  
ELIOT, T. S. 95  
ELSTER, J. 35  
ESCARPIT, R. 33  
FAITH 159  
FAY 155  
FISKE, J, 133  
FLAM 167  
FOSTER, H. 36  
FOUCAULT, M., 35, 88, 192, 213,  
FOWLER, B. 121, 210, 221  
FRANCASTEL, P. 9, 147,  
FRANKE, U. 85n,  
FRAY 71  
FRAZER, J. 142  
FREEDBERG, 148, 149, 168, 168n  
FRIED, M. 19, 21  
FULLER, P. 62, 194  
FYFE, G, 82,  
GABLIK, S., 60, 60n, 62, 209

GADAMER, H.-G., 9, 42n, 66, 145, 147,  
156,  
GANS, H. 176, 177, 177n  
GAUDET 172  
GEERTZ, C. 36,  
GEHLEN, A., 61, 68, 183  
GELL, 36, 43, 43n, 44n, 142, 145, 148,  
226  
GEORG, S., 4  
GERHARDS, J., 35, 36, 105n, 127, 167,  
184, 185  
GETZELS 128n,  
GIDDENS, A., 36, 45-47, 132  
GOFFMAN 213  
GOLDFARB 206  
GOLDMAN, L. 8, 9, 32-33, 36, 193, 197  
GOLKA, M., 137, 206  
GOMBRICH E. H., 7, 15n, 18, 18n, 50,  
81n  
GOODMAN, N. 103, 197, 226, 227  
GRAHAM, G., 5n, 7, 8  
GRAMSCI 166  
GREENBLAT, S, 3, 6, 189  
GREENBERG 217  
GREIMAS 35,  
GUGGENHEIM, P. 161n,  
GUYAU, M. 53,  
GYÖRGY, P., 221  
HABERMAS, J., 173  
HADJINICOLAU, N. 18  
HALL. S., 86, 87n  
HALLE, D. 20n,  
HARRINGTON, A., 9, 14, 16, 36, 39, 52,  
53, 66  
HARRISON, 60  
HASKELL, F. 20,111  
HAUSER A. , 1, 9, 10, 18n, 34, 80n, 81n,  
117, 128, 129, 169n, 178, 191, 197, 204,  
205  
HAYEK 18,  
HEGEL 61  
HEINICH, 7, 34, 36, 160, 199  
HEISTER 183  
HENCKMANN,W., 85n, 168, 170n  
HENRICH 102,  
HIRSCH, J, 109, 155, 156, 157  
HLAVÁČEK J., 11  
HOLLIS, 31n,  
HOLY, M.A. 21,  
HORKHEIMER,M. 94, 174  
HUIZINGA, J. 66  
HÜBNER-FUNK 185  
HYDE, L. 209  
CHALUPECKÝ, J., 170n, 172  
CHOMSKY, N. 83, 123  
INGARDEN 52, 72  
INGLES 109, 179n  
ISER , W., 88, 102, 158, 169, 169n  
JAKOBSON,R. 35,  
JAMESON, F. 36,  
JAUSS, H. R. 158, 169  
JOHNSON 123,153, 210,  
KANT, I., 53  
KAPFERER, N. 162  
KAUFMANN 44  
KAVOLIS, V. 205, 205n, 206  
KELLER,J., 113n, 114  
KENNICK, W. 23, 89,

KESNER, L., 15n, 18n, 20, 20n, 21, 22, 34n, 77, 103, 104, 149, 168, 168n 170n, 200  
KIDD, W., 31n, 36  
KÖNIG, R. 137  
KONOPÁSEK, Z., 10,  
KOSSUTH, J., 60, 67, 79, 114  
KRAUSS, R. 36,  
KRIS 135  
KROEBER 45  
KROUPA, J., 20n, 81n,  
KUBLER, G., 124  
KUHN, T. 98, 138,  
KULKA, T. 168, 169, 169n,  
KUNCZIK 222n  
KURZ 135  
KUSÁNSKÝ 27  
LACLAU, E. 88  
LAMSER 135  
LASARFELD, P. 172  
LATOUR, B. 148  
LEAVIS, F. R., 4, 14, 95  
LEPENIES, W., 4,  
LESSING 42n, 147  
LEWIN, K., 33, 221, 220n  
LÉVY-STRAUSS, C. 36,  
LIESSMANN, K. P., 60, 117n  
LIPSKI, A., 7, 9, 30, 32, 34, 56, 70-73, 81n, 82, 83, 89-92, 98, 100, 105n, 116, 142, 159, 160, 167, 194, 197, 202, 204, 217, 226  
LOTTER, K. 85n, 168, 170n,  
LUCKMANN, T., 44n, 126, 132  
LUHMANN, N., 35, 37, 40n, 68, 69, 110, 167,  
LUKÁCS, G. 8, 9, 32, 33, 33n, 36, 87n, 191  
LYNES, R. 175  
LYOTARD J.-F., 36n, 184  
MAFFESOLI, M. 9  
MANFREDI 205n  
MANNHEIM, K., 11, 192, 194, 202  
MARCUSE, 66, 86, 152, 174, 184, 188  
MARX, K., 33, 53, 154, 155, 156, 191, 197, 207n  
MCLUHAN, M. 162, 170n  
MEHLMANN, 169n  
MERTON, R.K. 122,  
MICHELLI, de M. 99  
MITCHELL, W. J. T. 103  
MOLES 61  
MOORE, H.203  
MORAWSKI, 72, 97n,  
MORIN, E., 30, 127, 183  
MORPHY, H. 53, 182, 223  
MORPURGO-TAGLIABUE, Q., 5n  
MORRIS 169  
MOULIN, 59, 109, 142, 159, 162, 164  
MUKAŘOVSKÝ, J., 66n, 168, 188  
NEDOMA, P. 93n  
NELSON, R. S., 19, 24, 165  
NIEDERLE, R. 145  
NODL 107  
OHMANN 79  
ORTEGA Y GASSET, J., 60, 60n, 68  
OSSOWSKI 83  
OWENS, C. 21, 199

PANOFSKI, A. L., 44, 179  
PANOFSKI, E. 14, 15, 15n, 17, 36, 54  
PARSONS, T., 98, 142n, 189, 207  
PAZ, O., 27, 100, 124  
PECKHAM 184  
PEGUY, CH. 4,  
PEPRNÍK, M. , 169n  
PERNIOLA, M., 78, 88, 124, 126, 188  
PETERSON, R.A., 30, 36, 118n, 189  
PETRUSEK, M., 10, 11, 33, 34, 105,  
113n, 150, 197, 211n, 221,  
PEVSNER, 117,  
PIETZ 24, 165  
PLATT 189  
PLECHANOV, 33, , 35, 191  
POINTON, M., 78, 81n, 168  
POLLOCK, J. 161n  
POPPER, K. 18  
POSPISZYL, T. 40n, 108  
PREZIOSI 78  
RACINE 197  
RAPHAEL, M., 5n  
REIHARDT, 114  
REES 36  
RIEGEL, 14, 17, 128, 128n  
ROBINS, D., 131, 170n, 211  
ROSENBERG, H., 100, 124  
RUDNER, R. 169n  
RUSKIN 61  
SARTRE , P. 131  
SCRUTON, R., 8, 95,  
SEDLMAYER H., 100  
SCHIEF 165  
SCHILLER, F. 66  
SCHÜCKING, L., 115, 221n, 222n  
SCHULZE G., 110, 167, 177n,  
SCHUTZ, A. 170n  
SCHWITTERS, K. 225n  
SILBERMANN, A., 17, 50n, 105n, 137  
SIMMEL, G., 28, 109n, 116, 117n, 185,  
209  
SILVERS 218  
SLAWIŃSKA 10n  
SMUDITS 49  
SNOW, C.P. 4  
SOROKIN, P., 7, 30, 191, 204, 204n, 205,  
205n  
SOUKUP, V. 45  
STRAUSS, A. 139n, 138  
SWARTZ, D. 211, 211n, 212, 213, 215,  
222n  
ŠMEJKALOVÁ, J. 33  
ŠUBERT 60, 171n  
TAINÉ, H. 14, 35  
TANNER, J., 8, 10n, 14-15, 15n, 17-20,  
20n, 28, 39, 50, 52, 54, 61, 64, 88, 106,  
107, 107n, 110, 111-113, 116, 123, 126-  
130, 134, 136, 138, 142n, 147, 152, 174,  
175, 184, 189, 204  
TATARKIEWICZ, 71, 72  
THOMPSON 196  
THURN, H.P. 137  
TOCQUEVILLE 68, 175  
TUDOR, A. 153  
TYŇANOV 35  
VASARI, G., 128, 134  
VAUTIER, B 60  
VEBLEN, T., 152, 175, 184, 186,

VRIES, G. 85n  
WACQUANT, L., 39  
WARBURG, A. 14, 15n, 21  
WARHOL, A. 60, 217, 218  
WARNKE, M., 163, 208  
WEBER, M., 4, 35, 50n, 135, 136n, 137, 207, 215  
WEITZ, M., 73, 74, 89  
WELLERSHOF, D. 85n,  
WELSCH, W., 66n, 98, 177  
WHITE AND WHITE, 117, 206  
WICK 113  
WILLIAMS, R., 10n, 86, 87n, 192  
WILLIS, P. 133  
WITKIEWICZ, S. I. 61, 71, 224n  
WITKIN, R. 9, 19, 183, 191  
WITKOVER and WITKOVER, 135  
WOLFF, J., 3, 5, 9, 18, 25n, 28, 39, 44, 46, 50, 51, 51n, 52-55, 86-89, 105n, 106-109, 112-113, 121-122, 123n, 128-135, 143-144, 152, 153, 155, 156, 157, 169n, 176, 191, 192, 193, 194, 195, 196, 197, 200, 210  
WÖLFFLIN, H., 14, 17, 32, 32n, 128, 128n,  
WOLLHEIM, R. 52  
WOOD 60  
WORSLEY, P. 171n,  
WUGGENIG, U., 133, 226  
ZEMBYLAS, T., 121, 122, 160,  
ZIFF, P., 23, 89  
ZIMA , P. 169n, 170n  
ZIMAND 10  
ZOLBERG, V. L., 3, 5-11, 18n, 25, 25n, 39, 43, 43n, 45, 50, 52, 65, 71, 82, 82n, 84, 84n, 94, 106, 107n, 108n, 109, 111, 117, 120, 125, 126, 128n, 130n, 131, 141-142, 142n, 145, 148-152, 158, 159 , 165, 171, 175, 175n, 176, 176n, 177n, 185-189, 191, 194, 198, 201-204, 204n, 205, 205n, 206, 207n, 208, 210  
ZUSKA, V., 42n, 47n, 60n, 82n, 92, 143, 144, 168

## Literatura

ADORNO, W. (1997): Estetická teorie, Panglos, Praha.

ALBRECHT, M.C., BARNETT, J.H., GRIFF, M. (eds.) (1970): The Sociology of Art and Literature. A Reader, Praeger Publishers, New York, Washington.

ALEXANDER, V. D. (2003): Sociology of the Arts. Exploring Fine and Popular Forms Blackwell Publishing.

BARTHES, R. (1994): Rozkoš z textu, Slovenský spisovateľ, a.s. Bratislava.

BARTHES, R. (1997): Kritika a pravda Dauphin, Praha.

BATAILLE, G.(2000): Svrchovanost. Hermann a synové, Praha.

BÄTSCHMANN, O. (1997): Ausstellungskünstler. Kult und Karriere im modernen Kunstsystem. Köln DuMont.

BAUMAN, Z.: (1999), Globalizace. Mladá Fronta, Praha.

BEK, M. (1993): Vybrané problémy hudební sociologie. Vydavatelství Univerzity Palackého, Olomouc.

BECKER, S. H. (1982): Art Worlds. University of California Press, Berkley - Los Angeles – London.

BELL D.(1999): Kulturní rozpory kapitalismu. SLON, Praha.

BELTING H. (2000): Konec dějin umění. Mladá Fronta, Praha.

BENJAMIN W. (1979): Dílo a jeho zdroj., Odeon, Praha.

BERGER, P. L., LUCKMANN T. (1999): Sociální konstrukce reality. Pojednání o sociologii věděni. CDK Brno.

BOHN, C. (1991): Habitus und Kontext. Ein kritischer Beitrag zur Sozialtheorie Bourdieus, Westdeutscher Verlag GmbH, Opladen.

BOURDIEU, P. (1987): Die feinen Unterschiede. Kritik der gesellschaftlichen Urteilskraft, Suhrkamp, Frankfurt/Main. *La distinction. Critique sociale du jugement, Paris, Les éditions de minuit, Paris 1979*

BOURDIEU, P., DARBEL (1991): The Love to Art.

BOURDIEU, P. (1974): Zur Soziologie der symbolischen Formen, Suhrkamp Frankfurt.

BOURDIEU, P. (1993a): Sociology in Question, SAGE London, Thousand Oaks, New Delhi. *Questions de sociologie, Paris Minuit, 1980*

- BOURDIEU, P. (1992): Language and Symbolic Power. Polity Press, Cambridge.
- BOURDIEU, P. (1996): The Rules of Art. Stanford University Press. California.  
*Les Règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire, Éditions du Seuil, Paris 1992*
- BOURDIEU, P. (1993b): The Field of Cultural Production. Essays on Art and Literature, Ed.: Johnson R, Polity Press Cambridge.
- BOURDIEU, P. (1998): Teorie jednání, Karolinum, Praha. *Sur la théorie de l'action, Éditions du Seuil, Paris, 1994*
- BOURDIEU, P. (2002): O televizi, Doplněk, Brno. *Sur la télévision, Liber-Raison d'agir 1996*
- BOURDIEU, P. (2002): Nadvláda mužů, Karolinum, Praha
- BOURDIEU, P. (1980a): 'The Aristocracy of Culture', *Media, Culture and Society* vol. 2 č.3, s.225-254
- BOURRIAUD, N. (2004): Postprodukce. Tranzit.
- BOURRIAUD, N. (2002): Relational Aesthetics. Le Presses du réel.
- BULLOUGH, E. (1995): „Psychická distance“ jako faktor v umění a estetický princip. *Estetika XXXII*, , č.1.
- BURGIN, V. (1986): The End of Art Theory. Criticism and Postmodernity. Macmillan Education Ltd. London.
- BURKE, P. (1986): Italská renesance. Kultura a společnost v Itálii. MF, Praha.
- BÜRGER P. (1974): Theorie der Avantgarde., Suhrkamp Verlag, Frankfurt/Main.
- CALHOUN, C., LIPUMA, POSTONE, M. (1993): Bourdieu – Critical perspectives, Polity, Chicago.
- CANNIZZO, J. (2003): Art, in: Aesthetics, in: Encyclopedia of Social and Cultural Anthropology, Barnard, A. Spencer, J. (eds.) Rutledge, London.
- CIGÁNEK, J. (1972): Úvod do sociologie umění, Obelisk, Praha.
- CÍSAŘ K.: „Můj skrytý autoportrét“, rozhovor se Sylvii Petrakovou, LN, 13.5.2005
- CLARK, J.T. (1973a): Image of the People. Gustave Courbert and the 1848 Revolution. Thames and Hudson, London.
- CLARK, J.T. (1973b): The Absolute Bourgeois. Artists and the Politics in France 1848-1851. Thames and Hudson, London.

CLIGNET, R. (1985): *The Structure of Artistic Revolutions*. University of Pennsylvania Press, Philadelphia.

CRANE, D. (1987): *The Transformation of the Avant-Garde. The New York Art World, 1940-1985*, The University of Chicago Press, Chicago and London.

DAHME, H.-J., RAMMSTEDT, O. (hrsg.) (1984): *Georg Simmel und die Moderne. Neue Interpretationen und Materialien*. Suhrkamp, Frankfurt/Main.

DANTO, C. A. (1992): *The Artworld*, in: Alperson Philip (ed.) *The Philosophy of the Visual Arts* Oxford University Press.

DEBUFFET, J. (1998): *Dusivá kultura*. Hermann & synové, Praha.

DZEMIDOK, B. (2002): *Główne kontrowersje estetyki współczesnej*, Wydawnictwo naukowe PWN, Warszawa.

DZIAMSKI, G. (ed.) (1996): *Awantgarda w perspektywie postmodernizmu*. Wydawnictwo Fundacji Humaniora, Poznań.

ELIAS, N. (1956): *Problems of Involvement and Detachment*. In: Worsley, P.: *Modern Sociology. Introductory Readings*. 1982.

FAY, B. (2002): *Současná filosofie sociálních věd. Multikulturní přístup*. Slon, Praha.

FEATHERSTON, M. (1991): *Consumer Culture and Postmodernism., Theory, Culture & Society*, SAGE Publications, London – Newbury Park - New Delhi.

FOWLER Bridget (1997): *Pierre Bourdieu and Cultural Theory*, London.

FRANKASTEL, P. (1984): *Figura a místo. Vizuální řád v italském malířství 15.století*, Praha, Odeon.

FYFE, G., LAW, J. (eds) (1988): *Picturing Power: Visual Depiction and Social Relations*. Routledge, London and New York.

GABLIK, S. (1995): *Selhala moderna?, Votobia*, Olomouc.

GADAMER, H.-G. (2003): *Aktualita krásného. Umění jako hra, symbol a slavnost*. Triáda Praha.

GEHLEN A. (1972): *Duch ve světě techniky*. Svoboda, Praha.

GEHLEN A. (1963): *Studien zur Anthropologie und Soziologie.*, Luchterhand Verlag GmbH, Neuwied am Rhein und Berlin.

GEHLEN, Arnold (1994): *Zeit Bilder. Zur Soziologie und Ästhetik der modernen Malerei*, Berlin



GERHARDS Jürgens (1997): *Soziologie der Kunst. Produzenten, Vermittler und Rezipienten*. Westerwald Verlag Ingrid Görlich.

GIDDENS, A. (1991): *Modernity and Self-Identity. Self and Society in the Late Modern Age.*, Stanford University Press, Stanford, California.

GIDDENS, A., TURNER, J., (1981): *Social theory today. Central problems in social theory*. Cambridge.

GIDDENS, A. (1974): *New Rules of Sociological Methods*. London, Hutchinson.

GIDDENS, A. (1998): *Důsledky modernity*. Slon, Praha.

GOLKA, M. (1995): *Socjologia sztuki*, Ars nova, Poznań.

GOLKA, M. (1996): *Socjologiczny obraz sztuki*, Ars nova, Poznań.

GOLKA, M., ZAMIARA, K. (eds.) (1999): *Sztuka i estetyzacja. Studia teoreticzne*. Wydawnictwo Fundacji Humaniora, Poznań.

GOMBRICH E. H.: *Umění a iluze. Studie o psychologii obrazového znázorňování*. Odeon, Praha 1985

GRAHAM, G. (2000): *Filosofie umění*. BARRISTER & PRINCIPAL, Brno. *Philosophy of the Arts. An Introduction to Aesthetics, Routledge, London 1997*

GUYAU, J. M. (1925): *Umění s hlediska sociologického*. Orbis, Praha. *L'art au point de vue sociologique, Alcan 1914*

GYÖRGY Péter, (1999): *Between and After Essentialism and Institutionalism*. In: *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 57:4 Fall, p.421-437.

HALL S. (ed.) (1997): *Representation. Cultural Representation and Signifying Practices*, Sage, London.

HAUSER A. (1975): *Filosofie dějin umění*. Odeon, Praha.

HARRINGTON, A. (2004): *Art and Social Theory. Sociological argumentation in Aesthetics*. Polity Press Ltd. 2004.

HARRISON, Ch., WOOD, P. (2002): *Art in Theory 1900 - 2000*. Blackwell, London.

HENCKMANN, W., LOTTER, K. (1995): *Estetický slovník*, Svoboda Praha. *Lexikon der Ästhetik, C.H.Beck'sche Verlagshandlung, München 1992*

HLAVÁČEK J. (1999): *Umění je to, co dělá život zajímavější než umění (jak praví R.F.)*. ARTetFACT, Praha.

HYDE, L. (1983): *The Gift: Imaginations and the Erotic Life of Property*, New York.

- CHALUPECKÝ, J. (1998): Úděl umělce. Duchampovské meditace. Torst, Praha.
- CHALUPECKÝ, J. (1991): Obhajoba umění. ČS, Praha.
- INGARDEN, R. (1967): O poznávání literárního díla, Praha.
- INGARDEN, R. (1965): O struktuře obrazu, Bratislava SVKL.
- INGLIS, F. (2004): Culture. Polity Press, Cambridge.
- JEFFRI, J. (1988): Sociology of the Artist (Encyklopedia of Aesthetics), Oxford University Press.
- JENKINS, R. (1992): Pierre Bourdieu, Routledge.
- JENKS Ch. (1999): Kultura, ZISK I S-KA wydawnictwo, Poznań. *Culture, Routledge, London, 1993*
- JOHNSON, R.: (1993): Pierre Bourdieu on Art, Literature and Culture. (Editors Introduction) In: Bourdieu, P.: The Field of Cultural Production. Essays on Art and Literature, Press Cambridge.
- KAERN M., PHILLIPS, B. S., COHEN Robert S. (edit.) (1990): Georg Simmel and Contemporary Sociology., Kluwer Academic Publishers, Dordrecht/Boston/London.
- KANT, I. (1975): Kritika soudnosti. Praha
- KESSNER, L. (1997): Vizuální teorie. Současné angloamerické myšlení o výtvarných dílech. H&H, Jinočany.
- KIDD W. (2002): Culture and Identity, Palgrave, London.
- KLAUS, R. (1999): Die Herkunft des Schönen. Grundzüge einer evolutionären Ästhetik, Mainz.
- KLOTZ, H. (1999): Kunst in 20. Jahrhunderts. Moderne, Postmoderne Zweite Moderne, München.
- KONOPÁSEK, Z. (1998): Estetika sociálního státu. O krizi reprezentace (nejen) v sociálním zabezpečení. G plus G, Praha.
- KÖNIG, R. (Hrg.): *Bildende Kunst. Soziologie der bildenden Kunst. Forschungsstand und Forschungsperspektiven*. Kölner Zeitschrift für Soziologie und Sozialpsychologie, Sonderheft 17/1974
- KREUZER, H. (Hrg.) (1987): Snow, C.P. „Die zwei Kulturen“. Literarische und naturwissenschaftliche Intelligenz. C.P. Snows These in der Diskussion, Stuttgart.

KRIS E., KURZ, O. (1979): Legend, Myth, and Magic in the Image of the Artist. Yale University Press, New Heaven and London.

KROUPA, J. (1998): Školy dějin umění. Metodologie dějin umění I. Masarykova universita v Brně.

LASH S. (1988): "Discourse or Figure? Postmodernism as a 'Regime of Signification'"., Theory, Culture & Society (SAGE, London, Newbury Park, Beverly Hills and New Delhi), Vol.5, str.311-36.

LEPENIES, W. (1985): Die drei Kulturen. Soziologie zwischen Literatur und Wissenschaft. Carl Hanser Verlag, München.

LISSMANN, K. P. (1993): Philosophie der modernen Kunst. Eine Einführung. WUV-Universitätsverlag, Wien.

LINHART, J. a kolektiv (1996): Velký sociologický slovník, Karolinum, Praha.

LIPSKI, A. (2001): Elementy socjologii sztuki. Problem awangardy artystycznej XX wieku. Atla 2 Wrocław.

LOESBERG, J.: Bourdieu a sociologie estetiky, in: Aluze, časopis pro literaturu, filosofii a jiné, roč.III, 3-4/99.

LOTMAN, J. (1990): Štruktúra umeleckého textu. Bratislava.

LUHMANN, N. (1995): Art as a social system. Die Kunst der Gesellschaft, Suhrkamp, Frankfurt/Main.

LUHMANN, N. (1994): Die Ausdifferenzierung des Kunstsystems. Benteli-Verd Verlags AG, Wabern-Bern.

LYOTARD J.-F. (1993): O postmodernismu. Postmoderno vysvětlované dětem. Postmoderní situace., Filosofický ústav AV ČR, Praha.

MAFFESOLI, M. (2002): O nomádství. Iniciační toulky. Prostor Praha.

MANNHEIM, K. (1991): Ideologie a utopie: přednášky a eseje. Archa, Bratislava.

MORPHY, H. (2002): The Anthropology of Art. In: INGOLD, T.(ed.): Companion Encyclopedia of Anthropology: Humanity, Culture and Social Life. Routledge, World Reference, str: 648 -685

MORPURGO-TAGLIABUE, Q. (1985): Současná estetika, Odeon, Praha.

MUKAŘOVSKÝ, Jan (1971): Studie z estetiky. Odeon, Praha.

MUKAŘOVSKÝ, Jan (1971): Cestemi poetiky a estetiky. Československý spisovatel.

ORTEGA Y GASSET, J. (1994):Eseje o umění, Archa, Bratislava.

- PANOFSKI, E. (1981): Význam ve výtvarném umění, Odeon, Praha.
- PANOFSKI, A. L.: Od epistemologie k Avantgardě 2003, Theory, Culture and Society 20/1
- PARSONS, T.(1952): The Social System. London. Routledge.
- PAZ, O. (1989): Die andere Zeit der Dichtung. Von der Romantik zur Avantgarde., Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main.
- PAZ, O. (1987): Nackte Erscheinung. Das Werk von Marcel Duchamp. Suhrkamp, Frankfurt/Main.
- PECHAR J. (1992): Prostor imaginace. Psychoanalytické nakladatelství, Praha.
- PECHAR, J. a kol. (1992): Pojem krize v dnešním myšlení. Filosofický ústav ČSAV Praha.
- PEPRNÍK, M. (2000): Směry literární interpretace XX.století (texty a komentáře), Univerzita Palackého Olomouc.
- PERNIOLA, M. (2000): Estetika 20. století. Karolinum Praha.
- PETERSON, R.A.(ed.) (1976): The Production of Culture, SAGE, Beverly Hills/London.
- PETRUSEK, M. (1990): Sociologie a literatura. Československý spisovatel, Praha.
- PETRUSEK, M. (2000): Pierre Bourdieu - Od Kabyľů k „velké sociologické teorii“, (doslov) in Bourdieu, P: Nadvláda mužů, Karolinum, Praha.
- POGGIOLI, R. (1971): The Theory of the Avant-Garde. Harper & Row Publishers New York. *Teoria dell'arte d'avanguardia. Società editrice il Mulino, 1962*
- POINTON, M. (2000): History of Art. A Students' Handbook. Routledge. London and New York.
- PROKOP, D., JÚZL, M. (1989): Úvod do estetiky, Praha Olympia.
- ROBINS, D. (1991): The Work of Pierre Bourdieu, Milton Keynes Open University Press.
- ROBINS Derek (1999): Bourdieu and Culture, London.
- ROBINS Derek (2000): Pierre Bourdieu, London, Thousand Oaks, Cal.
- RÖTZER, F. (Hrsg.) (1991): Digitaler Schein. Ästhetik der elektronischen Medien., Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main.
- RYCROFT Ch. (1993): Kritický slovník psychoanalýzy. Psychoanalytické nakladatelství, Praha.
- SANDYWELL (1998): Interpreting visual culture, Routledge.

- SARDAR, Z. (2001): Thomas Kuhn a vědecké války. Triton, Praha.
- SARUP, M. (1988): Post-strukturalism and Postmodernism. An Introductory Guide to Harvester Wheatsheaf, London.
- SCHILLER, F. (1995): Estetická výchova. Votobia, Olomouc.
- SCHLESINGER P(1986)., SPARKS, C., (eds.) Media, Culture and Society: A Critical Reader, London, Sage Publications
- SCHULZE G. (1992): Die Erlebnisgesellschaft. Kultursoziologie der Gegenwart. Campus Verlag, Frankfurt/New York.
- SCHUSTERMAN, R. (ed.) (1999): Bourdieu. A critical Reader, Oxford-Malden, Mass.
- SCHÜCKING, L.L. (1943): Sociologia literárneho vkusu. Fr.Urbánek a spol.Trnava.
- SCRUTON, R. (2002): Průvodce inteligentního člověka po moderní kultuře. Academia, Praha.
- SEDLMAYER H. (1955): Verlust der Mitte. Der bildende Kunst des 19. und 20.Jahrhunderts als Symptom und Symbol der Zeit, Westberlin.
- SILBERMANN, A. (1979): Klassiker der Kunstsoziologie, C.H.Beck, München.
- SILBERMANN, A. (1973): Empirische Kunstsoziologie. Eine Einführung mit kommentierter Bibliographie. Ferdinand Enke Verlag Stuttgart.
- SIMMEL, G. (1977): Philosophie des Geldes., Dunker & Humblot, Berlin.
- SIMMEL, G.: Soziologische Aesthetik in: Die Zukunft. Hrsg.: Maxmilian Harden, Vol.17 5/1986, s.204-216
- SIMMEL, G.: Bruchstücke zu einer Soziologie der Kunst. in: Festkrift tillägnad Vitalis Norström på 60årsdagen den29 januari 1916, Götteborg: Wettergreen & Kerber 1916, s.15-26
- SIMMEL, G. (1977): Peníze v moderní kultuře a jiné eseje., Sociologické nakladatelství, Praha.
- SIMMEL, G.(1990): Vom Wesen der Moderne. Essays zur Philosophie und Ästhetik. Junius vlg. Hbg.
- SOUKUP, V. (2000): Přehled antropologických teorií kultury. Portál, Praha.
- STOREY, J. (2003): Inventing Popular Culture, Blackwell Publishers.

- STOREY, J.(edit.) (1994): *Cultural Theory and Popular Culture. A Reader*. Harvester Wheatsheaf, New York, London, Toronto, Sydney, Tokyo, Singapore.
- SWARTZ David (1997): *Culture and Power, The Sociology of Pierre Bourdieu*, Chicago.
- ŠUBRT, J. (1996): *Civilizační teorie Norberta Eliase*, Praha Karolinum.
- TANNER J, (2003): *The Sociology of Art. A Reader*. Routledge, London New York.
- THURN, H. P. (1997): *Bildmacht und Sozialanspruch. Studien zur Kunstsoziologie*. Opladen.
- THWAITES, A, DAVIS, L., MULES, W. (1994): *Tools for Cultural Studies*. Macmillan, Melbourne.
- TREIBEL, A. (1993): *Einführung in soziologische Theorien der Gegenwart.*, Leske + Budrich, Opladen.
- WACQUANT, L. (1998): Pierre Bourdieu. In: R. Stones, ed.: *Key sociological thinkers*. London:Macmillan Press. Str. 215-229.
- WALLERSTEIN, I. et al. (1998): *Kam směřují sociální vědy. Zpráva Gulbenkianovy komise o restrukturalizaci sociálních věd*. SLON, Praha.
- WARNKE, M. (1996): *Hofkünstler: zur Vorgeschichte des modernen Künstlers*. Köln, DuMont.
- WEBER, M. (1998): *Metodologie, sociologie a politika*, Praha Oikoymenh.
- WEBER, M. (1998): *Sociologie náboženství*. Vyšehrad, Praha.
- WELSCH, W. (1993a): *Postmoderna. Pluralita jako etická a politická hodnota*. KLP, Praha.
- WELSCH, W. (1993b): *Naše postmoderní moderna.*, Zvon, české katolické nakladatelství, Praha.
- WELSCH, W. (1993c): *Estetické myslenie*". Archa, Bratislava.
- WELSCH, W. (edit.) (1993d): *Die Aktualität des Ästhetischen*. Fink, München.
- WELSCH, W. (1992): "Estetika za estetikou". *Filozofia.*, č.5, str.317-336
- WEINER, J. (2003): *Aesthetics*, in: *Encyclopedia of Social and Cultural Antropology*, Barnard, A. Spencer, J. (eds.) Rutledge, London.
- WICK, R., WICK-KMOCH, A. (Hrsg.) (1979): *Kunstsoziologie*, DuMont, Köln.
- WIEGMANN, H. (1980): *Utopie als Kategorie der Ästhetik. Zur Begriffsgeschichte der Ästhetik und Poetik.*, J.B.Metzlersche Verlagsbuchhandlung, Stuttgart.

WIESING L. (1991): Stil statt Wahrheit. Kurt Schwitters und Ludwig Wittgenstein über ästhetische Lebensformen., Wilhelm Fink Verlag, München.

WILSON, R. N. (Hg.) (1975): Das Paradox der kreativen Rolle. Soziologische und sozialpsychologische Aspekte von Kunst und Künstler. F.Enke Verlag, Stuttgart.  
(*The Arts in Society, Prentice Hall, Englewood Cliffs, New York, 1964*)

VOLEK, J. (1985): Kapitoly z dějin estetiky. Od antiky k počátku XX.století, PANTON, Praha.

VOLEK, J. (1968): Základy obecné teorie umění, SPN Praha.

WOLFF, J. (1975): Hermeneutic philosophy and the sociology of art. An approach to some of the epistemological problems of the sociology of knowledge and the sociology of art and literature. Routledge & Kegan Paul.

WOLFF, J. (1993): The Social Production of Art, London.

WOLFF, J. (1999): Cultural Studies and Sociology of Culture, Invisible culture. An electronical Journal for visual studies.

WOLFF J. (1983): Aesthetics and the Sociology of Art. ALLEN & UNWIN, London.

WUGGENIG, U.: [http://www.republicart.net/disc/aap/wuggenig03\\_de.htm](http://www.republicart.net/disc/aap/wuggenig03_de.htm) (15.4.2006)

ZÁTKA, V. (1995): Kantova teorie estetiky Filosofia Nakladatelství filosof. ústavu AV ČR, Praha.

ZEMBYLAS, T. (1997): Kunst oder Nichtkunst: über Bedienungen und Instanzen ästhetischer Beurteilung. WUV-Univ.-Verl., Wien.

ZOLBERG, V. L. (1990) : Constructing a Sociology of the Arts. Cambridge University Press.

ZUSKA, V. (1997): Estetika na křižovatce humanitních disciplín. Praha. Karolinum.

ZUSKA, V. (2002): Mimesis – fikce – distance. Triton, Praha.

ZUSKA, V. (2001): Estetika. Úvod do současnosti tradiční disciplíny. TRITON, Praha.

## A N O T A C E

ROZBOŘIL, B.: Současná sociologie umění.

Brno: Fakulta sociálních studií. Masarykova univerzita. 2006.

231 stran

Práce mapuje aktuální sociologii umění v kontextu uměnovědného bádání. Pozice sociologie umění v poli teorií je dána zejména vztahem k tradiční estetice a dějepisu umění. Napětí mezi odlišnými perspektivami těchto přístupů vyvstává v otázkách estetické specifčnosti umění, míry svobody či determinace aktérů, nadčasové podstaty nebo sociálně podmíněných proměn. Zatímco tradiční obory se ukázaly neadekvátní v konfrontaci s avantgardním uměním, sociologie se zdiskreditovala ambiciózními pokusy vztáhnout socio-ekonomické podmínky přímo k symbolickým formám.

Práce chce ukázat možnosti sociologie právě při řešení problémů současného umění. To se vymanilo nejen z modu reprezentace, ale i z modu estetického. Práce dospívá k představě, že specifčnost umění sice sociologie nesmí popírat, nemá-li být reduktivní, může ovšem tuto specifčnost popisovat v sociologických pojmech. Shledává inspirativní mluvit spolu s Bourriaudem o „sociální transparentnosti“ jako o vydělujícím charakteru současného umění. Možnosti sociologie jsou demonstrovány na komparaci Bourdieuovy teorie pole s Dickieho institucionální teorií. Práce pléduje za interdisciplinární projekty; v nich si však jednotlivé obory musí ponechat svůj svébytný charakter.



## **A B S T R A C T**

ROZBOŘIL, B.: The outline of the contemporary sociology of art.

Brno: School of Social Studies. 2006.

231 pages

This work is an overview of contemporary sociology of art in the context of art theory. The position of art in the field of art theories is established through its relation to traditional aesthetics and art history. The difference between the perspective of social sciences and the perspective of humanities brings a strong contradictions in the concerns of the aesthetic specificity of art, the degree of spontaneity or determination, of the transhistorical essence of art, (or) the socially conditioned transitions of form. While traditional aesthetics failed in its attempts to explain the avantgarde art; sociology of art discredited itself by its ambitious attempts to relate directly social-economic conditions to the symbolic form.

This work wants to represent the applicability of sociology to the resolving the contemporary art aporia. Some of art streams have abandoned not only the mode of representation but also the mode of the aestetic. This work comes to the notion that sociology should not deny the specificity of art if it is not to be reductive. It may, however, attempt to describe this specificity in terms of sociology. If we seek the distinctive, the specific character of art, we could use the Bourriaud's term „social transparency“. The considering of Bourdieu's „field theory“ and Dickie's „institutional theory“ has shown both, the possibility of convergence and the advisability of keeping the peculiarity of the two branches.