

**BOURDIEUHO „HISTORICKÝ PŮVOD ČISTÉHO ESTETIČNA“
JAKO KRITIKA INSTITUCIONÁLNÍ ANALÝZY GEORGE DICKIEHO**

ŠÁRKA LOJDOVÁ

První autor uvedený v názvu této studie – Pierre Bourdieu – je sice nejvíce znám jako významná postava dějin francouzské a světové sociologie, jeho texty však mají nepřehlédnutelný význam i v oblasti estetiky. Kriticky uchopují témata, jimiž se estetika od svých počátků zabývá, a předpoklady, na kterých tradičně staví nebo stavěla. Bourdieu problematizuje otázky definice umění, estetického postoje, vkusu atd.¹ Jeho sociologický přístup tak umožňuje nahlédnout témata estetiky z jiné perspektivy. Oproti tomu uvažování George Dickieho, který je druhým autorem, jímž se zde budu zabývat, je formováno tradicí analytické estetiky, na jejímž směřování se od 60. let 20. století Dickie také podílel. Pravděpodobně největší pozornosti se dostalo jeho institucionální analýze a kritice koncepcí estetického postoje.² Bylo by možné konstatovat, že témata, která se nachází ve středu Dickieho filozofického zájmu, se do značné míry shodují s těmi, jež problematizoval Bourdieu. Avšak zájem o určitou problematiku není dostatečným argumentem pro srovnání přístupů obou autorů. I přes rozdílný charakter angloamerického a kontinentálního myšlení lze mezi oběma těmito autory mluvit o určitém spojení. Angloameričtí autoři se zajímali o Bourdieuho názory stejně tak, jako Bourdieu četl spisy analytických filozofů a estetiků.³ Článek „Historický původ čistého estetična“⁴ je možné vztahovat k institucionální analýze,⁵ se kterou mezi dalšími teoretickými přístupy Bourdieu explicitně polemizuje.⁶ V obráceném směru

¹ Detailnější přehled Bourdieuho témat lze nalézt v předmluvě Randala Johnsona ke knize *Pole kulturní produkce*, viz R. Johnson, Pierre Bourdieu on Art, Literature and Culture, in: P. Bourdieu, *The Field of Cultural Production*, Polity Press/Blackwell Publishers, London 1993, s. 1–25.

² Shrnutí tematických okruhů filozofického uvažování George Dickieho je obsaženo v předmluvě Roberta Yanala ke knize *Instituce umění*, viz R. J. Yanal (ed.), *Institutions of Art*, The Pennsylvania State University Press, Pennsylvania 1994.

³ Na oboustranný zájem upozorňuje Denis Ciporanov v úvodu k páté kapitole knihy *Co je umění?!*. Tento závěr dokládá odkazem na zařazení Bourdieuho textu „Historický původ čistého estetična“ do sborníku *Analytic Aesthetics*. D. Ciporanov, Kritika estetiky a estetických teorií umění, in: T. Kulka, D. Ciporanov (eds.), *Co je umění?!*, Pavel Mervart, Červený Kostelec 2011, s. 275.

⁴ P. Bourdieu, Historický původ čistého estetična, in: T. Kulka, D. Ciporanov (eds.), *Co je umění?!*, viz výše, s. 325–341.

⁵ G. Dickie, Co je umění? Institucionální analýza, in: T. Kulka, D. Ciporanov (eds.), *Co je umění?!*, viz výše, s. 113–132.

⁶ „Historický původ čistého estetična“ není přímou kritikou Dickieho institucionální analýzy, ale kritikou svým dosahem mnohem obecnější. Bourdieu se vymezuje vůči všem koncepcím, které opomíjí nebo nedostatečně zohledňují historickou podmíněnost existence uměleckých děl na straně jedné a estetického prožitku na straně druhé. Tuto chybu, tj., že opomíjí historickou podmíněnost uměleckého díla, dělá podle Bourdieuho i Dickie.

reaguje podobným způsobem na Bourdieuho text i Arthur C. Danto, v jistém smyslu otec „institucionální analýzy“ George Dickieho.⁷ Danto vztah obou autorů (tj. Dickieho a Bourdieuho) neanalyzuje do hloubky, ale zaměřuje se na to, co stojí podle jeho názoru ve středu institucionální analýzy, na otázku, *kdo* je umělcem, jaké vlastnosti osobu umělce charakterizují, jak lze definovat roli, kterou zastává, a především jaké je umělcovo místo ve struktuře světa umění. Bez této odpovědi je institucionální analýza ve své původní verzi bezzubá. Avšak toto není jediný aspekt Dickieho teorie, který Bourdieu odmítá. Největší pozornost věnuje opomíjení historické a sociální podmíněnosti existence umění a schopností vnímatele umění uchopit. V první části tohoto článku se z Bourdieuho textu snažím vyabstrahovat ty výhrady, které lze přímo spojovat s institucionální analýzou. Mou snahou bude co nejsystematičtěji představit Bourdieuho argumenty, jež míří na ahistoričnost institucionální analýzy, vnímání uměleckého díla v jejím rámci a na určení sociální podmíněnosti osoby umělce. Pro pochopení Bourdieuho motivací je třeba mít na paměti systém, jehož je „Historický původ čistého estetična“ součástí. Z tohoto důvodu bude třeba alespoň nastínit koncepci *uměleckého pole* a především roli a význam pojmu *dispozice*.

Ve druhé části tohoto článku se budu zabývat otázkou, zda lze Bourdieuho výhrady skutečně neproblematicky vztahovat na institucionální analýzu. Z tohoto důvodu se obracím k Dickieho formulacím dané teorie jak v její první variantě, tak v té revidované představené v *Kruhu umění*.⁸ Ráda bych zde zdůraznila význam, který přiřkládám obeznámení se s verzí revidovanou. Domnívám se, že tato druhá verze institucionální teorie umění umožňuje do určité míry zpochybnit argumenty, které jsou namířeny proti verzi první. *Kruh umění* nabízí detailnější analýzu charakteru osoby umělce i poznámky k historickému rozměru institucionálního přístupu. Zaměřím-li se na obecnější předpoklady, které „Historický původ čistého estetična“ rámují, vyvstávají zde další, závažnější otázky. Konkrétně, je v silách institucionální analýzy, v původní i revidované podobě, vyrovnat se s historickou a sociální podmíněností uměleckého díla?

I. Limity institucionální analýzy pohledem Pierra Bourdieuho

Východiskem článku „Historický původ čistého estetična“ je Bourdieuho kritika přístupů k definici umění založených na představě určité instituce. V tomto rámci však zřetelně rezonují Bourdieuho vlastní názory týkající se historického a sociálního rozměru

⁷ Upozorňuji, že Arthur C. Danto vychází z Bourdieuho knihy *Pravidla umění*, a nikoli z článku „Historický původ čistého estetična“. Využití Dantových názorů umožňuje fakt, že kapitola *Pravidel umění* „Historická geneze ryzí estetiky“ se téměř doslovně shoduje se mnou analyzovaným článkem. A. C. Danto, Bourdieu on Art: The Field and the Individual, in: R. Shusterman (ed.), *Bourdieu: A Critical Reader*, Wiley-Blackwell, Oxford 1999, s. 214–219. Pokud jde o zmíněné „otcovství“, George Dickie inspiraci slavným Dantovým článkem „Svět umění“ přiznává, a na druhé straně Danto se k tomuto „otcovství“ – byť rezervovaně – hlásí. V předmluvě ke knize *Transfiguration of the Commonplace* A. C. Danto vyjadřuje vděčnost Georgi Dickiemu za to, že na základech Dantova článku „Svět umění“ vystavěl institucionální analýzu. V tomto kontextu institucionální analýzu nazývá svým neplánovaným dítětem a konstatuje, že je třeba se s touto teorií vyrovnat až freudovským způsobem, tj. bojovat se svým potomstvem. A. C. Danto, *The Transfiguration of the Commonplace*, Harvard University Press, Cambridge 1981, s. viii.

⁸ G. Dickie, *The Art Circle*, Chicago Spectrum Press, Evanston 1997.

umělecké produkce i recepcí.⁹ Je třeba připomenout, že argumenty, které lze vztahovat na institucionální teorii, jsou determinovány Bourdieuho způsobem uvažování založeným na koncepci uměleckého pole.¹⁰ Tato koncepce vychází z principu radikální kontextualizace. Umělecké pole je strukturováno rozmístěním dostupných pozic a objektivními charakteristikami agentů, které tyto pozice zaujímají.¹¹ Interakce mezi pozicemi a zaujímáním pozic je ze své podstaty dynamickým procesem, který obvykle odpovídá boji mezi ustavenými tradicemi a pokusy tyto tradice zpochybnit prostřednictvím inovace.¹² Samotná existence uměleckého pole nutně předpokládá určitou víru v toto pole.¹³ Zaujímání pozic ve struktuře uměleckého pole je nemyslitelné bez vazby na širší sociální a historický kontext, který existenci pole umožňuje.

V úvodu „Historického původu čistého estetična“ poukazuje Pierre Bourdieu na paradox tzv. nerozlišitelných objektů, z nichž jeden je uměleckým dílem a druhý obyčejnou věcí.¹⁴ Lidské vnímání, zaměříme-li se pouze na to, co je dáno našim smyslem, není schopno tyto objekty rozlišit, a proto je třeba hledat jiný základ pro vysvětlení daného rozdílu. Význam této otázky nespočívá jen v určení jednotlivých předmětů, tj. zjištění, který z objektů představuje umělecké dílo. Samotná možnost rozlišit tyto předměty předpokládá nalezení principu, který by umožnil umělecké dílo definovat. Prvním filozofem, jenž věnoval tomuto paradoxu soustavnou pozornost, byl výše zmíněný Arthur C. Danto, na jehož řešení se Bourdieu odvolává, respektive s jehož závěry polemizuje. Danto ve „Světě umění“ konstatuje, že to, co činí rozdíl mezi krabicí Brillo a uměleckým dílem sestávajícím z krabice Brillo, je to, co nazývá právě světem umění, jehož podstatnou složkou je tzv. „atmosféra teorie“.¹⁵ Na jiném místě uvádí: „Vidět něco jako umění vyžaduje cosi, co oko nemůže odhalit – atmosféru umělecké teorie, znalost dějin umění: svět umění.“¹⁶ Tato Dantova myšlenka iniciovala institucionální analýzu George Dickieho, který převzal pojem svět umění, na jehož základě vystavěl vlastní koncepci. V Dickieho terminologii je svět umění společenskou institucí ve smyslu zaběhnuté společenské praxe¹⁷ a právě toto pojetí instituce má ve své kritice na mysli

⁹ V této části textu shrnuji explicitně formulované výhrady vůči institucionální definici umění George Dickieho na straně jedné a na straně druhé Bourdieuho obecnější motivace týkající se kritiky institucionálního přístupu. Bourdieuho výhrady vůči ahistoričnosti institucionální analýzy rozšiřuji o argumenty Stephena Daviese, jehož úvaha Bourdieuho myšlenky doplňuje. S. Davies, *Definitions of Art*, Cornell University Press, New York, 1991.

¹⁰ Tato koncepce představuje velmi komplexní teorii. V rámci tohoto článku se omezím pouze na shrnutí jejich základních momentů. Bourdieuho metoda se v sobě snaží zahrnout tři úrovně sociální reality. 1) místo, které zaujímá umělecké pole v širším poli, tzv. poli moci; 2) strukturu uměleckého pole, tj. rozmístění dostupných pozic a jejich zaujímání; a 3) vývoj habitů (utváření dispozic) agentů, jež pozice zaujímají. Bourdieu rozlišuje dva základní typy uměleckého pole. Pole omezené produkce, které lze chápat jako doménu vysokého umění, a pole produkce „ve velkém“, jež je doménou masové kultury. V rámci těchto polí dochází k boji o moc mezi jednotlivými agenty, v prvním případě se jedná o moc spíše symbolickou, o prestiž a uznání. Ve druhém případě je moc přímo spojena s finančním ohodnocením. R. Johnson, *Pierre Bourdieu on Art, Literature and Culture*, viz výše, s. 14–15.

¹¹ Tamtéž, s. 16.

¹² Tamtéž.

¹³ Tamtéž, s. 10.

¹⁴ P. Bourdieu, *Historický původ čistého estetična*, viz výše, s. 324.

¹⁵ A. C. Danto, *Svět umění*, in: T. Kulka, D. Ciporanov (eds.), *Co je umění?*, viz výše, s. 107.

¹⁶ Tamtéž., s. 105.

¹⁷ G. Dickie, *Co je umění? Institucionální analýza*, viz výše, s. 120.

Pierre Bourdieu.¹⁸ Podle jeho názoru není ontologický rozdíl mezi uměleckým dílem a obyčejnou věcí v pojmech institucionální analýzy dostatečně vymezen.¹⁹ Tvrzení, že „umělecký objekt je artefakt, jehož existence je podmíněna světem umění, společenským univerzem, které mu uděluje status kandidáta na estetické hodnocení“,²⁰ existenci rozdílu neospravedlňuje. Institucionální analýza podle Bourdieuho nezohledňuje historický vývoj instituce, která definuje, co lze za umělecké dílo považovat.²¹ Opomenutí historické dimenze je podle Bourdieuho fatální pro celou institucionální definici, protože podstatu uměleckého díla nelze uchopit jiným způsobem než prostřednictvím historické analýzy.²² Podle názoru autora si filozofové vypůjčují sociologickou metodu, aniž by dostatečně zvážili všechny důsledky, které s sebou tento krok nese.²³ Mylná jsou již samotná východiska tázání institucionální analýzy. Vymezení rozdílu mezi obyčejnou věcí a uměleckým dílem nás ke skutečné podstatě umění nepřiblíží. Teoretik by měl naopak usilovat o zjištění podmínek, které zapříčinily vznik a udržují existenci uměleckého pole, tj. univerza, ve kterém se pohybuje a o kterém pojednává a v němž se především zkoumané distinkce dějí.²⁴ Jinými slovy, otázka po ontologickém rozdílu by tak měla být nahrazena historickou otázkou po zrodu onoho univerza.²⁵ Avšak historická analýza sama je pouze metodou. Aby bylo možné umělecké dílo uchopit, je třeba předpokládat vnímatele. A rovněž vnímatel se všemi svými schopnostmi podléhá historickému formování. Proto je třeba, aby historická analýza byla schopna obsáhnout i kompetence, jimiž vnímatel disponuje. „Ahistorická analýza uměleckého díla a estetického prožitku ve skutečnosti zachycuje pouze instituci, jež existuje dvojím způsobem – ve věcech a myslích. Ve věcech existuje ve formě uměleckého pole, relativně autonomního sociálního univerza, jež se ustavilo pozvolným procesem. V myslích pak ve formě dispozic vzniklých stejným pohybem, jímž vzniklo pole, jemuž se dokonale přizpůsobily. Když jsou věci a myslí (či vědomí) v bezprostředním souladu – jinak řečeno, je-li oko produktem pole, k němuž se vztahuje, potom se pole se všemi výtvořky, které nabízí, jeví oku jako nezprostředkovaně obdařené významem a hodnotou.“²⁶ Právě provázanost nebo přesněji podmíněnost uměleckého díla a schopností vnímatele určité dílo uchopit je klíčovým aspektem Bourdieuho teoretického přístupu.²⁷

Přesnější uchopení historického rozměru institucionální analýzy po Dickiem požadují i další autoři. Stephen Davies ve své knize *Definice umění*²⁸ zmiňuje Bourdieuho výhrady vůči tomuto aspektu teorie a zároveň formuluje vlastní kritiku týkající se (a)historicity. Na rozdíl od Bourdieuho Davies svou kritiku spojuje výlučně s Dickieho koncepcí. Dickieho nedostatečný zájem o historickou podmíněnost instituce je tím, co zodpovídá nebo se přinejmenším do značné míry podílí na selhání teorie v dalších oblastech. Davies

¹⁸ P. Bourdieu, Historický původ čistého estetična, viz výše, s. 325.

¹⁹ Tamtéž.

²⁰ Tamtéž.

²¹ Tamtéž, s. 327.

²² Tamtéž, s. 338.

²³ Využití sociologické metody Bourdieu nevyčítá pouze Dantovi a Dickiemu, ale především ve Francii působícím autorům Michelu Foucaultovi a Jacquesu Derridovi. Tamtéž, s. 326.

²⁴ Tamtéž, s. 332.

²⁵ Tamtéž.

²⁶ Tamtéž, s. 329.

²⁷ Sociální podmíněnosti instituce umění se budu věnovat níže, viz s. 127.

²⁸ S. Davies, *Definitions of Art*, viz výše, s. 90–97.

shledává přímou souvislost historického vývoje instituce umění, respektive struktury této instituce, s Dickieho neschopností charakterizovat role, které jednotliví členové světa umění zastávají, a s Dickieho nedostatečným vymezením omezení a hranic, ve kterých se daní agenti světa umění pohybují.²⁹ Daviesova argumentace je v tomto ohledu propracovanější než Bourdieuho. Davies připouští možnost, že by Dickie nemusel brát historický rozměr instituce umění v úvahu, pokud by v centru jeho zájmu stála otázka, proč jsou nyní umělecká díla taková, jaká jsou.³⁰ Zodpovědět ji by ale nebylo možné bez vysvětlení toho, proč je svět umění takový, jaký je, a to je nemožné bez toho, abychom zohlednili jeho historickou proměnlivost a vývoj. Davies charakterizuje *svět umění* jako organickou „bytosť“, která reaguje na okolní prostředí a proměňuje se s ohledem na něj. Abychom byli schopni vysvětlit to, jak instituce umění funguje, je podle Daviese nezbytné objasnit, co umožnilo, že přetrvávala. Daviesovými slovy: „Vysvětlit, jak svět umění přetrvává, znamená popsat, jakým způsobem historie a širší sociální kontext určují jeho přítomnou strukturu a identitu.“³¹ Z tohoto důvodu opomenutí nebo nedostatečné zohlednění historického rozměru institucionální analýzy zasahuje její samotné jádro. Aby mohl Dickie udržet demokratickou představu, že umělcem může být v podstatě kdokoli – od lidí, kteří vyplňují uměleckou tvorbou volný čas, přes děti až po skutečné profesionály, je třeba říct víc o tom, *proč* tomu tak je. A přesně tento požadavek vznáší na Dickieho institucionální analýzu Davies. Pro to, abychom nahlédli historicky podmíněné rozdíly ve světě umění, není třeba vykonávat žádnou zvláštní analýzu. Stačí jen připomenout, co bylo klíčovým argumentem pro to, aby se někdo mohl stát umělcem například ve čtrnáctém století. Možná pro jeho obecnou srozumitelnost volí Davies právě tento příklad. Klíčovým distinktivním rysem renesančního umělce byla jeho řemeslná zručnost, která je nynějším amatérským malířům ve většině případů nedosažitelná. Co víc, nutností není ani pro profesionálního umělce. Domnívám se, že by bylo dokonce možné říct, že pro dnešního (profesionálního) umělce není řemeslná zručnost nejen podmínkou postačující, ale přestala být i podmínkou nutnou. Hledat příčinu této proměny je možné, v souladu s Daviesovou argumentací, v historickém vývoji světa umění.

Vrátím-li se k Bourdieumu, přístup institucionální analýzy je zjednodušující nejen s ohledem na její opomíjení historického rozměru, ale také proto, že nezohledňuje *podmíněnost sociální*.³² Aby bylo možné uměleckému dílu „připsat“ určitou hodnotu, je třeba osvojit si určité zvláštní schopnosti, které jsou však prokazatelně, přestože ne výlučně, spojeny s určitým společenským statutem se všemi implikacemi, které tento fakt přináší.³³ Stačí si vybavit příklad Dantova Tvrdolína (*Testadura*). Danto se tímto příkladem snaží prokázat určující význam znalosti dějin a teorie umění pro rozeznání uměleckého díla a pro naši schopnost porozumět mu. Tvrdolín personifikuje člověka, jenž tyto vlastnosti postrádá, a kterému je třeba až didakticky vysvětlovat, proč je jím vnímaný objekt uměleckým dílem, a nikoli obyčejným předmětem.³⁴ Dantovi tento příklad stačí k tomu, aby prokázal roli kontextu dějin umění, teoretických souvislostí

²⁹ Tamtéž, s. 94.

³⁰ Tamtéž, s. 95.

³¹ Tamtéž.

³² P. Bourdieu, Historický původ čistého estetična, viz výše, s. 328.

³³ Tamtéž, s. 329.

³⁴ A. C. Danto, Svět umění, viz výše, s. 95–111.

apod. při samotném rozlišení, resp. rozpoznání uměleckého díla tam, kde neinformovaný člověk vidí např. pouhý, percepčně nijak zajímavý pisoár či barvami podivně pocákanou postel. Pokud takový neinformovaný člověk námi zprostředkované osvojení si „je umělecké identifikace“ nepřijímá, nelze mu jinak pomoci a „nikdy neuvidí umělecká díla: bude jako dítě, které vidí klacky jako klacky“.³⁵ Tuto hranici Danto ve svém slavném textu nepřekračuje.

Naproti tomu Bourdieu postupuje dále k možným důvodům, k základu rozdílů ve schopnostech takového rozlišování. V jeho koncepci je příslušnost k dané společenské vrstvě určující pro vytvoření dispozice, jež vnímateli umožňuje, aby umělecké dílo rozpoznal *jako umění* nebo jinak: mohl je na základě určitých předpokladů uchopit. Ucelenější náhled na problematiku utváření dispozic, které nám umožňují adekvátní recepci uměleckého díla, Bourdieu předkládá v textu „Nástin sociologické teorie vnímání umění“.³⁶ Tato studie nám poskytuje pozitivní vzhled do Bourdieuho teorie dispozic podmiňujících vnímání umění. Každé umělecké dílo vyžaduje na straně vnímatele schopnost rozluštit jej.³⁷ Umělecké dílo tak představuje určitý kód, který je vnímatel, aby mohl dílo ocenit, nucen dešifrovat. Dekódování je komplexní proces založený na jedné straně na charakteru vnímaného díla, na straně druhé na schopnostech vnímatele. Čitelnost díla závisí na kódu, který je pro pochopení daného díla vyžadován, a na kódu ve smyslu historicky vzniklé instituce. Jinými slovy, aby byl vnímatel schopen dílo uchopit, musí si osvojit kompetenci, kterou dané dílo vyžaduje.³⁸ Proto, aby se dílo stalo co nejčitelnějším, je v rámci instituce muzea nebo galerie vnímateli nabízen i kód, jehož pomocí může dílo rozluštit.³⁹ Tato tendence je v současné galerijní a muzejní praxi stále zřetelnější například v případě konceptuálního umění, jež ze své podstaty vychází z určité koncepce, která konkrétní dílo spíná a dává mu smysl, bez něhož je neuchopitelné. Zvyšuje se zároveň význam intertextuálních souvislostí rozprostírajících se po celých dějinách umění (zejména 20. století). Dekódovat dílo nám v tomto případě neumožňuje popis, ale do určitých souvislostí dílo vřazující text kurátora nebo autora výstavy. Nelze samozřejmě předpokládat, že nám muzeum na místě nabídne příslušné kódy ke všem vystaveným exponátům. Opakované vnímání uměleckých děl, návštěvy galerií a muzeí však vnímateli časem umožní, že nebude „návodné“ kódy potřebovat. Postupem času si vnímatel na nevědomé úrovni osvojí pravidla, jimiž se příslušný umělecký druh, žánr nebo dílo řídí a které mu umožní adekvátně uchopit díla další.⁴⁰ Jinými slovy, kontakt s uměleckými díly se podílí na vytvoření specifické dispozice, jež stojí v základu Bourdieuho koncepce. Tato dispozice závisí na vzdělání a cíleném vzdělávání individua. Ve většině rozvinutých zemí hraje významnou roli sekundární vzdělávání v podobě středních škol, které usilují o kontinuální kultivaci této dispozice.⁴¹ Významný a možná v mnohém podstatnější než přínos školského systému je dále vnos rodinného prostředí.⁴²

³⁵ Tamtéž, s. 104.

³⁶ P. Bourdieu, A Social Theory of Art Perception, in: P. Bourdieu, *The Field of Cultural Production*, viz výše.

³⁷ Tamtéž, s. 215.

³⁸ Tamtéž, s. 224.

³⁹ Tamtéž, s. 225.

⁴⁰ Tamtéž.

⁴¹ Tamtéž, s. 230.

⁴² Tamtéž, s. 232–233.

Pravděpodobně z tohoto důvodu mluví v tomto kontextu Bourdieu o kultivování, a nikoli formování dané dispozice v rámci systému škol. Z hlediska hierarchizace společnosti jsou těmi, kdo si tuto dispozici osvojují a kdo ji kultivují v mnohem vyšší míře, příslušníci privilegovaných vrstev.⁴³ Pro ostatní je cesta k této dispozici obtížnější, v mnoha případech takřka uzavřená. Bourdieu ve svém zkoumání zachází ještě dále. Fakt, že by příslušník nižší vrstvy měl prospěch z uměleckých děl vystavených v muzeích, přístupných zdarma nebo s minimálním poplatkem, je možností pouze teoretickou. Ve většině případů totiž nevládne požadovanou dispozicí, a tak není schopen rozeznat význam a hodnotu těchto děl.⁴⁴ Společnost v rámci rovnosti vzdělání odstraňuje bariéry vzniklé finančními aspekty, ale není schopna odstranit ty, které vytváří svou vlastní strukturací. V „Historickém původu čistého estetična“ Bourdieu zdůrazňuje provázanost této dispozice se strukturou uměleckého pole, když konstatuje, že právě umělecké pole vytváří podmínky své existence: „Umělecké pole svým fungováním vytváří estetickou dispozici, bez níž by nemohlo fungovat.“⁴⁵ Nebo jinými slovy: „Existuje-li dílo jako takové (totiž jako symbolický objekt nadaný významem a hodnotou), pouze vnímají-li je diváci disponující mlčky vyžadovanými schopnostmi a estetickou kompetencí, můžeme prohlásit, že je to oko milovníka umění, co umělecké dílo činí uměleckým dílem. Musíme však hned dodat, že je to možné jen proto, že milovník umění je sám produktem dlouhodobého vlivu uměleckých děl.“⁴⁶ Provázanost uměleckého pole a dispozice, která nám je umožňuje uchopit, a její historická podmíněnost je ještě zřetelněji vyjádřena v následujícím konstatování: „Z fylogenetického hlediska nelze čistý pohled, schopný vnímat dílo způsobem, jaký samo vyžaduje (tedy o sobě a pro sebe, jako formu, nikoli funkci), oddělit od nástupu tvůrců motivovaných čistě uměleckým záměrem, který zase úzce souvisí se zrodem autonomního uměleckého pole, schopného formulovat a klást si své vlastní cíle navzdory vnějším požadavkům. Z hlediska ontogenetického je čistý pohled spojen s velmi specifickými podmínkami osvojení, jako je navštěvování galerií od útlého věku, dlouhodobý vliv vzdělávání a *scholé*, která s ním souvisí.“⁴⁷

Pokud máme zohlednit všechny výhrady vůči institucionální analýze, je třeba zaměřit se na osobu umělce. Bourdieu relativizuje přesvědčení, že tvůrcem uměleckého díla je člověk, který dílo fakticky „vytvořil“. Toto konstatování není založeno na umělecké praxi, na faktu, že za umělecká díla považujeme předměty, které umělec nevytvořil žádným tradičním způsobem. V pozadí stojí spíše provázanost osoby umělce v užším slova smyslu s ostatními agenty světa umění, respektive uměleckého pole.⁴⁸ O tom, zda se předmět stane uměleckým dílem, tedy v konečném důsledku nerozhoduje ten, kdo dílo „vytvořil“, ale širší skupina osob, která se ve struktuře instituce umění pohybuje. Bez podpory dalších činitelů, galeristů, kritiků, kurátorů a především obchodníků s uměním, by byl umělec ve smyslu reálného tvůrce díla jen bezvýznamnou figurkou. Tito činitelé se nepodílejí pouze na vytváření hodnoty konkrétního uměleckého díla, ale na vytváření hodnoty umění obecně, bez níž by umění nemohlo

⁴³ Tamtéž, s. 234.

⁴⁴ Tamtéž.

⁴⁵ P. Bourdieu, *Historický původ čistého estetična*, viz výše, s. 330.

⁴⁶ Tamtéž.

⁴⁷ Tamtéž, s. 328–329.

⁴⁸ Tamtéž, s. 334.

žádným způsobem existovat.⁴⁹ Aby se někdo mohl stát uznávaným umělcem, musí být nejprve objeven (obchodníkem s uměním nebo umělcem již uznávaným). Jeho objevení je určitým způsobem „posvěceno“, výrobou katalogů a pořádáním výstav je pozice umělce zhodnocována, čímž jako autor nabývá na významu, stává se uznávaným, tj. někým, kdo sám může být objevitelem tvůrce dalšího.⁵⁰ Bourdieu přirovnává principy, které podmiňují existenci uměleckého pole, k těm, jež nám umožňují uvěřit v sílu magie.⁵¹ Charizma kouzelníka nás odvádí od samotného kouzla, způsobuje, že jej nejsme schopni „prohlédnout“. Víra v magii je ze své podstaty neoddělitelná od společnosti, ve které je magie prováděna. A podobným způsobem funguje i naše víra v umění a umělce. Bez následného posvěcení, vřazení do kontinuity dějin umění, by zůstalo každé gesto umělce nesrozumitelným a nesmyslným aktem.⁵² Umělec nemůže bez existence uměleckého pole existovat. S důrazem na provázanost obou pólů je možná až nadbytečné konstatovat, že umělec je produktem uměleckého pole, stejně jako je jím umělecké dílo.⁵³ Toto opakuje i Arthur C. Danto v úvaze o vztahu uměleckého pole a individua, ve které vyzdvihuje Bourdieuho přínos k této problematice, když uvádí: „Pole je struktura, jejíž nuance jsou nepoměřitelné s čímkoli, co filozofové připisují tomu, co je nazýváno institucionální teorií umění, s čímkoli, co učinili zjevným. Jeden z předních architektů institucionální teorie, filozof George Dickie, v poslední době přiřkl zvláštní důležitost úloze umělce v procesu určování, co může a nemůže být uměleckým dílem. Avšak neuvědomil si existenci otázky, která tomu předchází, tj. kdo je umělec, a že aby ji zodpověděl, musí odkazovat k danému poli. Vzhledem k tomu, že pole jsou objektivními strukturami, otázka, co je umění a kdo jsou umělci, je sama o sobě objektivní záležitostí a právě Bourdieu usiloval o ustavení toho druhu vědy, která vyžaduje porozumění obojímu: historie kulturních polí.“⁵⁴ Tímto konstatováním Danto nejen potvrzuje názor, že Dickieho koncepce opomíjí vztah umělce ke struktuře uměleckého pole, respektive k polím ostatním, společnosti, ale také vyzdvihuje Bourdieuho přínos v analýze této otázky. Jinými slovy, je možné představit si, že by Dickie vazbu umělce a uměleckého díla ke struktuře uměleckého pole definoval v rámci vlastní koncepce, ale vzhledem k tomu, že tak neučinil, je třeba přijmout Bourdieuho řešení.

Pokud bych měla kritiku krátce shrnout, týká se dvou konkrétních aspektů Dickieho teorie, její ahistoričnosti a nedostatečného vymezení osoby umělce, respektive jeho vazby k uměleckému poli. Na obecnější rovině je možné odhalit motivace, které tyto konkrétní výhrady určují. V pozadí se nachází Bourdieuho přesvědčení, že si institucionální analýza vypůjčuje principy sociologie, aniž by věděla, jak je správně využívat. Dickie si neuvědomuje, že jeho ambiciózní projekt nemůže obstát, aniž by vazby na sociální strukturu přiznal, nebo přesněji, aniž by se nad nimi hlouběji zamyslel. Z tohoto důvodu Bourdieu vyzdvihuje právě historickou a sociální podmíněnost uměleckého díla na straně jedné a dispozic, které jej umožňují uchopit, na straně druhé.

⁴⁹ P. Bourdieu, *Pravidla umění*, Host, Brno 2010, s. 301.

⁵⁰ Tamtéž, s. 225.

⁵¹ Tamtéž.

⁵² Tamtéž, s. 227.

⁵³ P. Bourdieu, *Historický původ čistého estetična*, viz výše, s. 332.

⁵⁴ A. C. Danto, *Bourdieu on Art: The Field and the Individual*, viz výše, s. 216.

II. Institucionální analýza a její možnosti odolat kritice

Institucionální analýza prošla od doby svého vzniku značnou proměnou.⁵⁵ Sám George Dickie tuto koncepci revidoval, přestože o správnosti svého přístupu byl velmi silně přesvědčen. V této části se budu věnovat oběma Dickieho verzím institucionální analýzy, tj. verzi původní i revidované, tedy té, která je představena v knize *Kruh umění*.⁵⁶ Mým cílem je zjistit, nejen zda institucionální analýza ve své původní variantě skutečně nedostatečně zodpovídá výše formulované otázky, ale také jestli je revidovaná verze institucionální analýzy odolnější vůči daným výhradám, respektive zda je pro tyto výhrady v rámci „nové“ koncepce dostatečný prostor. Systematicky se pokusím zaměřit na otázku, zda je institucionální analýza schopna obsáhnout historickou dimenzi, a na charakteristiku osoby umělce. Připomínám, že Dickieho úhel pohledu je podmíněn nejen odlišnou filozofickou tradicí, ale především tím, že Dickie svět umění uchopuje z perspektivy filozofa, a nikoli sociologa. V pozadí mého zkoumání zůstává otázka, zda je v pojmech institucionální analýzy možné vyrovnat se s historickou a sociální podmíněností předmětu zkoumání.

George Dickie svou koncepci institucionální analýzy zásadním způsobem postupně změnil, a to do značné míry pod vlivem kritiky. Poněkud paradoxně – přestože si byl výhrad týkajících se historického rozměru vědom – však svou teorii v tomto ohledu nijak zásadně nepřepřacoval. V knize *Umění a hodnota*⁵⁷ tuto kritiku explicitně reflektuje. Jeho „odpověď“ není adresována žádnému konkrétnímu autorovi, ale snaží se s otázkou vyrovnat na té nejobecnější rovině. Dickieho postoj k ahistoričnosti institucionální analýzy je nejzřetelněji formulován těmito slovy: „Institucionální analýza byla často kritizována za přehlížení historického rozměru umění, rozměru tak zdůrazňovaného Dantem, Levinsonem, Carrollem a dalšími. Avšak institucionální teorie je teorií strukturální spíše než historickou. Neopomíná historii umění, pouze ji nevidí jako součást definice „umění“. Vše, co bylo řečeno o historii, jak bylo předneseno Dantem, Carrollem a dalšími, je dokonale v souladu s institucionální teorií a, tak jak jsem poznamenal v případě Carrolla, může být zabudováno do institucionální teorie.“⁵⁸ Lze namítat, že obhajovat institucionální analýzu odkazem na knihu, která vyšla téměř třicet let po formulování její první verze, je nejen nesmyslným, ale také argumentačně neprůchodným krokem. Navíc ani Davies, ani Bourdieu nemohli tento Dickieho argument zohlednit. Z tohoto důvodu považuji za nutné konfrontovat jejich kritiku s původním textem Dickieho institucionální analýzy.⁵⁹ Domnívám se, že ani tato varianta institucionální teorie zcela nepopírá historický rozměr umění a umělecké tvorby. Je pravdou, že Dickieho „institucionální“ definice skutečně důraz na historickou podmíněnost neklade. Její formulace: „Umělecké dílo v klasifikačním slova smyslu je (1) artefakt, (2) jehož souboru aspektů byl udělen status kandidáta na hodnocení osobou (nebo osobami) jednající jménem určité společenské instituce (světa umění),“⁶⁰ neobsahuje žádnou podmínku zohledňující historický rozměr

⁵⁵ Proměnu Dickieho názoru dokládá jeho revidovaná koncepce z knihy *Kruh umění*. Srov. G. Dickie, *The Art Circle*, viz výše.

⁵⁶ Tamtéž.

⁵⁷ G. Dickie, *Art and Value*, Blackwell Publishers Ltd., Oxford 2001.

⁵⁸ Tamtéž, s. 49.

⁵⁹ G. Dickie, *Co je umění? Institucionální analýza*, viz výše.

⁶⁰ Tamtéž, s. 122.

umění. Nicméně to neznamená, že by opomenutí historické dimenze bylo Dickieho programovým krokem. Historická podmíněnost *světa umění* je podle mého názoru přítomna implicitně, na některých místech je relevance historického rozměru zřetelnější. Dickie se vztahuje ke koncepci „světa umění“, jak ji předložil Arthur C. Danto, a vyzdvihuje, jaký důraz je v ní kladen na nezjevné vlastnosti uměleckého díla a na znalost dějin a teorie umění.⁶¹ Již samotné přijetí Dantovy koncepce předpokládá, že institucionální analýza nemůže odmítnout nebo popřít historický rozměr umění. Pokud Dantova představa světa umění počítá s historickým vývojem této instituce umění a Dickie tuto představu rozšiřuje s tím, že přejímá její hlavní tezi, nelze, jak se domnívám, bez dalších argumentů tvrdit, že Dickieho koncepce je ahistorická. Stephen Davies si vazbu mezi Dantem a Dickiem, respektive mezi jejich *světy umění*, uvědomuje, ale to, že Dickieho institucionální analýza tak „absorbuje“ i historický rozměr, považuje spíše za náhodné.⁶² Problematičtější je tento argument ve vztahu k Bourdieuho kritice. Pokud Bourdieu, podle mého názoru mylně,⁶³ ztotožňuje Dantovu a Dickieho představu světa umění, nelze prostřednictvím historického rozměru Dantovy koncepce obhajovat tu Dickieho. Způsob, jakým Bourdieu s oběma autory zachází, dává do značné míry nahlédnout, že za ahistorickou považuje i Dantovu teorii. Tento Bourdieuho závěr by bylo možné vyvrátit stejně, jako se lze pokusit vyvrátit jej ve vztahu k Dickieho koncepci. Jinými slovy, je třeba vrátit se k původním textům.

Odhlédneme-li od argumentu „přijetí Dantova předpokladu historicity“ a zaměříme-li se na původní Dickieho vnos, na formulace, které předkládá v institucionální analýze, je i zde možné najít přinejmenším implikace historického rozměru. Dickie uvádí, že každý ze systémů, které tvoří *svět umění*, si musel projít vlastním historickým vývojem.⁶⁴ O uměleckých druzích, stylech a formách současnosti nebo nedávné minulosti víme téměř vše, nejistota o jejich původu se zvyšuje úměrně tomu, jak postupujeme hlouběji do minulosti.⁶⁵ Nedostatek těchto přesných informací ve svém důsledku nic nemění na tom, že jsme schopni se ve světě umění pohybovat. Podstatných informací o současnosti a minulosti daných děl máme podle Dickieho dostatek.⁶⁶ Je jen otázkou, jak s těmito informacemi naložíme. „Institucionální teorie může vyznít, jako by říkala, že umělecké dílo je to, o čem někdo řekl, křtím tento objekt na umělecké dílo. A v podstatě tomu tak i je, ačkoli to neznamená, že udílení statusu je jednoduchá věc. Stejně jako se křest dítěte odehrává na pozadí církevní historie a její struktury, je pozadím pro udílení statusu umění nesmírná složitost světa umění.“⁶⁷ V Dickieho vysvětlení představuje historie církevní instituce analogii složitosti světa umění. A pokud navíc zohledníme předcházející konstatování autora a jeho vyzdvihování přínosu Dantova pojetí světa umění a jeho důrazu na jeho historický rozměr,⁶⁸ lze si představit, že ona Dickieho složitost světa umění v sobě ukrývá znalost historie jednotlivých uměleckých druhů, stylů a škol,

⁶¹ Tamtéž.

⁶² S. Davies, *Definitions of Art*, viz výše, s. 94.

⁶³ Srovnání charakteru světa umění v koncepci Arthura C. Danta a v té, na níž je založena institucionální analýza, se věnuje sám George Dickie. Viz G. Dickie, *The Art Circle*, viz výše, s. 25–27.

⁶⁴ G. Dickie, Co je umění? Institucionální analýza, viz výše, s. 120.

⁶⁵ Tamtéž.

⁶⁶ Tamtéž.

⁶⁷ Tamtéž, s. 132.

⁶⁸ Tamtéž, s. 118–119.

technik a také současné situace světa umění. Čím přesně je ale tato složitost způsobena, se přímo od Dickieho nedozvídáme.⁶⁹ Avšak to neznamená, že Dickie historický rozměr instituce umění odmítá. Již to, jaká slova volí, naznačuje, že se vůči historicitě světa umění nevynezuje. Pokud mluví o přítomnosti a minulosti uměleckých děl, neznamená to, že by se domníval, že by jejich minulost a přítomnost byla totožná.

Druhá Bourdieuho výhrada, již jsem věnovala pozornost v první části textu, se pojí s vymezením osoby umělce, s určením jeho role atd. Tato kritika je zapříčiněna s největší pravděpodobností tím, že Dickie v institucionální analýze klade největší „moc“ právě do rukou umělce. Nejenže stojí ve středu minimálního jádra instituce,⁷⁰ ale umělec je také tím, kdo mnohdy jako jediný spatří svůj výtvar a udělí mu status kandidáta na hodnocení.⁷¹ Dickie jako mnoho dalších autorů ale opomíjí zásadní otázku, kdo je umělec, nebo využijí-li Bourdieuho formulace: „Kdo stvořil ‚stvořitele‘, jakožto uznávaného tvůrce fetišů?“⁷² Zatímco Dickieho první varianta institucionální analýzy na tuto otázku neodpovídá, určitou odpověď je možné nalézt ve verzi revidované. Pokud se více zaměříme na osobu umělce, Dickie v *Kruhu umění* zpřesňuje, kdo jím může být v jeho světě umění. Onou osobou nebo osobami, které jednájí jménem určité instituce, míní umělce v užším slova smyslu, to znamená skutečného tvůrce, ať již v jednotném čísle, například malíře či hudebního skladatele, nebo v čísle množném jako skupinu osob, která se skutečně aktivně podílí na vytváření uměleckého díla, která společnými silami vytváří například film.⁷³ Z tohoto tvrzení lze vyvodit, že se Dickie pohybuje v tradičních mantinelech pojetí umělce. Na rozdíl od Bourdieuho, který relativizuje úlohu tvůrce a vyzdvihuje vzájemnou podmíněnost jednotlivých prvků struktury, Dickie zasazuje tvůrce, člověka, který dílo skutečně vytvořil, do struktury *světa umění*.⁷⁴ Ještě přesněji, Dickie opouští již citovanou původní definici: „Umělecké dílo v klasifikačním slova smyslu je (1) artefakt, (2) jehož souboru aspektů byl udělen status kandidáta na hodnocení osobou (nebo osobami) jednající jménem určité společenské instituce (světa umění),“⁷⁵ a nahrazuje ji definicí odlišnou, která již zohledňuje umělce, publikum, stejně jako svět umění jako takový. Původní definice je nahrazena pětičlennou definicí, která předpokládá vzájemnou závislost všech svých členů. Tato definice zní:

- I. Umělec je osoba, která se s porozuměním podílí na vytváření uměleckého díla.
- II. Umělecké dílo je artefakt, který byl vytvořen za účelem prezentace publiku světa umění.
- III. Publikum je skupina osob, jejíž členové jsou do určitého stupně připraveni porozumět předmětům, které jsou jim předkládány.

⁶⁹ Tamtéž, s. 132.

⁷⁰ Tamtéž, s. 124.

⁷¹ Tamtéž.

⁷² P. Bourdieu, *Historický původ čistého estetična*, s. 331.

⁷³ G. Dickie, *The Art Circle*, viz výše, s. 9.

⁷⁴ Bylo by možné namítnout, že Dickieho definice představená v *Kruhu umění* je kruhová, tudíž že způsob vymezení osoby umělce není funkční. V Dickieho uvažování však první část argumentu neimplikuje část druhou. Jinými slovy, George Dickie si je vědom kruhovosti své definice, ale není pro něj překážkou. Naopak, kruhovost definice je nutným důsledkem charakteru definovaného pojmu, pojmu umění. Dickie tak nemá nejmenší snahu vystoupit z daného definičního kruhu, a proto nazval svoji knihu *Kruh umění*. Domnívám se, že lze zajít ještě o krok dál s tvrzením, že Dickie je přesvědčen, že umění nelze definovat jinak než pomocí kruhové definice. G. Dickie, *The Art Circle*, viz výše, s. 78–79.

⁷⁵ G. Dickie, *Co je umění? Institucionální analýza*, viz výše, s. 122.

IV. Svět umění je totalita všech systémů světa umění.

V. Systém světa umění je rámcem pro prezentaci uměleckého díla umělcem publiku světa umění.⁷⁶

George Dickie klade v této definici neustálý důraz na propojení všech jejích členů, na jejich vzájemnou schopnost osvětlovat jeden druhý.⁷⁷ Tato charakteristika každého z prvků definice je významnější než jejich samotná deskripce.⁷⁸ To, že si umělec musí být vědom toho, že vytváří umělecké dílo, že musí být obeznámen s ideou umění a alespoň do určité míry být schopen porozumět médiu, ve kterém tvoří, je ve vztahu k institucionální analýze a její definici druhotné. Primární je vztah mezi jednotlivými pěti členy definice. Dickie se zde snaží odpovědět na otázku, jakými vlastnostmi se musí umělec vyznačovat, na otázku, které podmínky musí splnit, aby mohl být za umělce považován, a naznačuje, kdo umělce stvořil: umělec byl stvořen světem umění.

Revidovaná koncepce institucionální analýzy nabízí určité řešení otázky, co podmiňuje existenci umělce. Bylo by tak možné argumentovat, s ohledem na dobu, kdy byl publikován Bourdieuho článek, a dobu, kdy vyšla revidovaná verze Dickieho koncepce, že je onen požadavek po „zaplnění“ mezery v institucionální analýze opožděný. „Historický původ čistého estetického“ byl nejprve publikován anglicky v roce 1987, o dva roky později, tj. v roce 1989, francouzsky. Dickieho kniha *Kruh umění*, jež obsahuje rozvinutou a revidovanou variantu institucionální definice umění, byla vydána v roce 1984.⁷⁹ Bourdieu na revidovanou verzi institucionální analýzy neodkazuje, a tudíž jsme nuceni předpokládat, že s ní nebyl obeznámen, přestože ji znát mohl.⁸⁰ Avšak nabízí se jiná otázka: je Dickieho vysvětlení dostatečné? Pokud mohu předjímat, domnívám se, že by jej Pierre Bourdieu jako plausibilní uznat nemohl.

S ohledem na Dickieho argumenty, na které jsem v rámci této kapitoly upozornila, by se mohla Bourdieuho kritika zdát neopodstatněná. Nicméně tento závěr by byl příliš unáhlený. Přestože jsem napsala mnoho o „historickém rozměru“ institucionální analýzy, nelze Bourdieuho kritiku tak snadno odmítnout. Domnívám se, že institucionální analýza připouští historickou dimenzi, nebo přesněji, že se Dickie snaží prokázat, že historie je nutným předpokladem, který ovlivňuje vývoj umění. Nicméně sám Dickie význam historicity nedoceňuje. Možná z tohoto důvodu se omezuje pouze na konstatování, že jeho přístup je s těmi historickými kompatibilní.⁸¹ Jinými slovy, Dickie uznává, že umělecké dílo je vetkáno do dějin umění i historie jako takové, ale již si neuvědomuje, jaké

⁷⁶ G. Dickie, *The Art Circle*, viz výše, s. 81–83.

⁷⁷ Tamtéž, s. 84.

⁷⁸ Tamtéž, s. 81.

⁷⁹ R. J. Yanal (ed.), *Institutions of Art*, viz výše, s. 185.

⁸⁰ Totéž ale nelze říci o Arthuru C. Dantovi, který s proměnou Dickieho uvažování v knize *Kruh umění* podle všech informací obeznámen byl. Dickie se ve své knize *Umění a hodnota* pokouší vyvrátit Wollheimovu argumentaci proti původnímu znění institucionální teorie (srov. R. Wollheim, *Institucionální teorie umění*, in: Kulka, T., Ciporanov, D. (eds.), *Co je umění?*, viz výše, s. 167–174). V tomto kontextu se ohrazuje i proti Dantovi a jeho analogické interpretaci institucionální analýzy. Explicitně uvádí, že se ohrazoval vůči Dantovu článku s poukazem na revidovanou verzi institucionální definice z pozice komentátora Dantova textu. G. Dickie, *Art and Value*, viz výše, s. 54. Proto se zdá být jeho konstatování z roku 1999 oprávněné ještě méně. A. C. Danto, *Bourdieu on Art: The Field and The Individual*, viz výše, s. 216

⁸¹ G. Dickie, *Art and Value*, viz výše, s. 49.

implikace s sebou tento fakt nese. A podobným způsobem lze interpretovat problematiku vymezení osoby umělce v Dickieho uvažování. Ano, umělec je v revidované koncepci podmíněn světem umění, ale co tato vzájemná závislost pro jeho roli znamená? Jakým způsobem si osvojuje porozumění, které z něj umělce činí? A především, jaký je vztah světa umění k vnějšímu světu?

Lze tak konstatovat, že kritika institucionální analýzy ze sociologické perspektivy, jak ji formuloval Pierre Bourdieu, odkrývá problematičnost některých jejích aspektů. Pokud konfrontujeme Dickieho představu o světě umění, s obrazem společnosti, který obhajuje Bourdieu, zdá se být Dickieho koncepcí příliš demokratická a možná, jak by mohl argumentovat Bourdieu, naivní. Dickie klade na umělce i vnímatele minimální požadavky, svět umění se zdá být otevřen komukoli, kdo má zájem do něj vstoupit. Avšak v souladu s Bourdieuho argumentací je svět umění otevřený pouze teoreticky. Pokud zohledníme dispozice, které jsou pro vstup do něj vyžadovány, zůstává velké části společnosti uzavřen. Samozřejmě by bylo možné oponovat, že Bourdieu jako sociolog lpí na sociální podmíněnosti přespříliš. Myslím si však, že není třeba rovnou uvažovat o třídním rozvrstvení společnosti, abychom si mohli položit otázku, zda lze ospravedlnit existenci umění beze vztahu ke kultuře a společnosti, která jej vytváří. Jinak řečeno, Dickieho argumenty týkající se vymezení osoby umělce a vztahu institucionální analýzy k její historické dimenzi fungují v rámci „mikrokosmu“ světa umění, ale pokud tento svět nahlédneme z větší vzdálenosti, přesvědčivost argumentace se ztrácí. Bourdieuho kritika nám pomáhá, bez ohledu na to, zda souhlasíme s jejími předpoklady, uvědomit si, že svět umění nelze izolovat od světů ostatních, protože ty se přímo podílí na jeho existenci.

LITERATURA

- Bourdieu, P., *The Field of Cultural Production*, Polity Press/Blackwell Publishers, London 1993.
- , Historický původ čistého estetična, in: Kulka, T., Ciporanov, D. (eds.), *Co je umění?*, Pavel Mervart, Červený Kostelec 2011, s. 325–341.
- , *Pravidla umění*, Host, Brno 2010.
- Ciporanov, D., Kritika estetiky a estetických teorií umění, in: Kulka, T., Ciporanov, D. (eds.), *Co je umění?*, Pavel Mervart, Červený Kostelec 2011, s. 271–276.
- , Reakce na institucionalismus, in: Kulka, T., Ciporanov, D. (eds.), *Co je umění?*, Pavel Mervart, Červený Kostelec 2011, s. 161–166.
- Danto, A. C., Bourdieu on Art: The Field and the Individual, in: Shusterman, R. (ed.), *Bourdieu: A Critical Reader*, Wiley-Blackwell, Oxford 1999, s. 214–219.
- , Svět umění, in: Kulka, T., Ciporanov, D. (eds.), *Co je umění?*, Pavel Mervart, Červený Kostelec 2011, s. 95–111.
- , *The Transfiguration of the Commonplace*, Harvard University Press, Cambridge 1981.
- Davies, S., *Definitions of Art*, Cornell University Press, New York 1991.
- Dickie, G., *The Art Circle*, Chicago Spectrum Press, Evanston 1997.
- , *Art and Value*, Blackwell Publishers Ltd., Oxford 2001.
- , Co je umění? Institucionální analýza, in: Kulka, T., Ciporanov, D. (eds.), *Co je umění?*, Pavel Mervart, Červený Kostelec 2011, s. 113–132.
- Wollheim, R., Institucionální teorie umění, in: Kulka, T., Ciporanov, D. (eds.), *Co je umění?*, Pavel Mervart, Červený Kostelec 2011, s. 167–174.
- Yanal, R. J. (ed.), *Institutions of Art*, The Pennsylvania State University Press, Pennsylvania 1994.

BOURDIEU'S 'HISTORICAL GENESIS OF A PURE AESTHETICS' AS A CRITIQUE OF DICKIE'S INSTITUTIONAL ANALYSIS

Summary

This article focuses on the connection between George Dickie's institutional theory of art and Pierre Bourdieu's concept of 'fields'. The author considers Bourdieu's article 'The Historical Genesis of a Pure Aesthetics' (1987) as a critique of Dickie's institutional analysis. The first part of the article presents two aspects of Dickie's theory which were criticized by Bourdieu – the historical dimension of the artworld and the problem of the genesis of the artist. The second part compares Bourdieu's objections and Dickie's formulation of the two versions of his institutional theory of art, first published in 1969 and then, in a revised version, in *The Art Circle* in 1984. The author argues that although Dickie does not totally neglect the historical dimension of the art institution, he fails to discern the true importance of its role, and that the artist's genesis is reflected in the later version of Dickie's theory but without real attention to the social background. She therefore seeks to demonstrate that Dickie's theory offers answers to Bourdieu's two objections, but these answers cannot be satisfactory without paying attention to the artworld's dependence on the world we inhabit.