

UNIVERZITA KARLOVA V PRAZE

FAKULTA SOCIÁLNÍCH VĚD

Institut sociologických studií

Eva Záleská

Vztah výtvarných umělců k umělecké normě

Bakalářská práce

Praha 2013

Autor práce: **Eva Záleská**

Vedoucí práce: **Mgr. Martin Hájek, Ph.D.**

Rok obhajoby: 2013

Bibliografický záznam

ZÁLESKÁ, Eva. *Vztah výtvarných umělců k umělecké normě*. Praha, 2013. 35 s. Bakalářská práce (Bc.) Univerzita Karlova, Fakulta sociálních věd, Institut sociologických studií. Katedra sociologie. Vedoucí diplomové práce Mgr. Martin Hájek, Ph.D.

Abstrakt

Tato bakalářská práce se zabývá problematikou vztahu výtvarných umělců k umělecké normě. Umělecká norma je tvořena estetickou normou a dalšími sociálními normami vztahujícími se k uměleckému poli. První část práce je věnována představení dosavadních poznatků o zkoumané oblasti, především teoretického přístupu Jana Mukařovského k estetické normě, analytického konceptu sociálního pole, který popsal Pierre Bourdieu a konceptu uměleckých světů Howarda Beckera. Výzkum ukazuje, že umělci vnímají estetickou normu jako neoddelitelnou součást širokého normativního celku. V rámci hierarchicky strukturovaného uměleckého pole je důležité zaujímat výhodnou pozici. Umělci se snaží odlišit se nejen v rámci středního proudu, ale i uvnitř uměleckého pole. To jim zaručuje autentická tvorba a jedinečný styl. Narozdíl od výchozí literatury výzkum potvrzuje skutečnost, že umělci své pragmatické zájmy reflektují a neobávají se ztráty legitimacy své umělecké činnosti.

Abstract

This bachelor thesis deals with the problem of relation of fine artists towards the artistic norm. Artistic norm consists of an aesthetic norm and other social norms related to the artistic field. The first part of the thesis is devoted to the presentation of current knowledge about the study area, mainly theoretical approach of the aesthetic norm of Jan Mukařovský, analytical concept of social field, described by Pierre Bourdieu and concept of art worlds presented by Howard Becker. Research shows that artists perceive

the aesthetic norm as an integral part of a broad normative group. It is important to take a good position in the hierarchically structured artistic field. Artists are trying to differentiate themselves not only in the mainstream, but also within the artistic field. This is ensured by their authentic design and unique style. Unlike the initial literature, research confirms that artists reflect their pragmatic interests and do not fear the loss of legitimacy of their artistic activities.

Klíčová slova

Umělecká norma, estetická norma, sociální pole, umělecký svět, střední proud, umělecká jedinečnost.

Keywords

Artistic norm, aesthetic norm, social field, art world, mainstream, artistic singularity.

Rozsah práce: 66 798 znaků (od úvodu po závěr)

Prohlášení

1. Prohlašuji, že jsem předkládanou práci zpracoval/a samostatně a použil/a jen uvedené prameny a literaturu.
2. Prohlašuji, že práce nebyla využita k získání jiného titulu.
3. Souhlasím s tím, aby práce byla zpřístupněna pro studijní a výzkumné účely.

V Praze dne 17.5.2013

Eva Záleská

Poděkování

Na tomto místě bych ráda poděkovala vedoucímu práce, Mgr. Martinu Hájkovi, Ph.D., za cenné rady a trpělivý přístup, dále své rodině za neutuchající podporu a shovívavost. V neposlední řadě také dotazovaným, bez nichž by práce nevznikla.

Institut sociologických studií

Projekt bakalářské práce

Projekt bakalářské práce

Předpokládaný název: Vztah výtvarných umělců k estetické normě - sociologická analýza.

1. Kontext a výzkumný problém

Kromě čistě estetické funkce má umělecké dílo i funkci obrazu společnosti, v jejímž prostředí vzniká. Přestože nemusí být záměrem umělce vytvořit dílo, které nějakým způsobem odkazuje ke společnosti, je nutné uvědomit si fakt, že estetické cítění každého jedince (tedy i u umělce) se vytváří v průběhu jeho života a je značně ovlivněno obecně platnou estetickou normou, jež je produktem kolektivního vědomí – z toho lze vyvodit, že každé umělecké dílo se vztahuje ke společnosti. Cílem bakalářské práce tedy bude zjistit, jakou roli při tvorbě uměleckého díla sehrává estetická funkce (zdali je dominantní funkcí, nebo spíše okrajovou), jaký je postoj umělců k samotné estetické normě, její závaznosti, proměnlivosti a pluralitě a především jak se umělcovo estetické cítění vytvářelo, co jej ovlivňovalo a jak je jeho současný kariérní úspěch či neúspěch těmito fakty ovlivněn. Téma bude rozpracováno na příkladu výtvarného umění.

2. Předpokládaná data a metodologie výzkumu

Hlavním zdrojem dat budou kvalitativně zaměřené rozhovory s pěti až deseti respondenty. Bude se jednat o umělce, jejichž umělecká aktivita se dá považovat za úspěšnou, protože svá díla vystavují a/nebo z nich mají komerční či jiný prospěch. Rozhovory budou polostrukturované; po respondentech bude požadováno, aby retrospektivně shrnuli svou dosavadní zkušenost s uměleckou tvorbou (především s důrazem na estetickou normu). Nepůjde však o výzkum jejich umělecké kariéry, ale spíše o prozkoumání specifických aspektů jejich života, které mohly ovlivnit postoje umělců k estetickým hodnotám. Rozhovory budou zaznamenány na diktafon a dále zpracovávány podle zásad kvalitativní metodologie.

3. Struktura bakalářské práce

V úvodu charakterizují základní pojmy, se kterými budu dále pracovat. Teoreticky rozeberu danou problematiku s použitím poznatků získaných četbou literatury.

Orientační seznam literatury:

GOMBRICH, E. *Umění a iluze: Studie o psychologii obrazového znázorňování*. Praha: Odeon, 1984.

GRAHAM, G. *Filozofie umění*. Brno: Barrister and Principal, 1997.

HENDL, J. *Kvalitativní výzkum: základní metody a aplikace*. Praha: Portál, 2005.

- MUKAŘOVSKÝ, J. *Studie z estetiky, sv. I.* Brno: Host, 2000.
- PANOFSKY, E. *Význam ve výtvarném umění.* Praha: Odeon, 1981.
- PERNIOLA, M. *Estetika XX. století.* Praha: Karolinum, 2001.
- SCRUTON, R. *Průvodce inteligentního člověka po moderní kultuře.* Praha: Academia, 2002.
- STRAUSS, A., CORBINOVÁ, J. *Základy kvalitativního výzkumu, postupy a techniky metody zakotvené teorie.* Boskovice: Albert, 1999.
- TEIGE, K. *Vývojové proměny umění.* Praha: NČSVU, 1966.
- WELSCH, W. *Estetické myslenie.* Bratislava: Archa, 1993.

Obsah

ÚVOD	2
1. TEORETICKÁ ČÁST	3
1.1. ESTETICKÁ NORMA	3
1.1.1. <i>Proměnlivost a pluralita estetické normy</i>	4
1.2. UMĚLECKÁ NORMA	5
1.3. UMĚLECKÉ POLE A UMĚLECKÝ SVĚT	5
1.3.1. <i>Umělecké pole</i>	5
1.3.2. <i>Krátkodobé a dlouhodobé strategie v umění</i>	7
1.3.3. <i>Umělecký svět</i>	8
1.4. SYMBOLICKÉ ODLIŠENÍ PROSTŘEDNICTVÍM VKUSU	9
2. VÝZKUMNÝ PROBLÉM	11
2.1. CÍLE VÝZKUMU	11
3. METODOLOGICKÁ ČÁST	12
3.1. CHARAKTER VÝZKUMU	12
3.2. VYUŽITÁ DATA	12
3.2.1. <i>Metodologie sběru dat</i>	12
3.2.2. <i>Výzkumný soubor</i>	13
3.2.3. <i>Výzkumné rozhovory</i>	14
3.3. ANALÝZA DAT	15
3.4. CHARAKTERISTIKY DOTAZOVANÝCH	15
4. ZJIŠTĚNÍ	16
4.1. JEDINEČNOST A VYMEZENÍ VŮČI STŘEDNÍMU PROUDU	17
4.1.1. <i>Rozpoznatelný styl</i>	17
4.1.2. <i>Osobní přesvědčení jako záruka prosperity</i>	18
4.1.3. <i>Vliv na podobu uměleckého díla</i>	19
4.1.4. <i>Vymezení vůči střednímu proudu</i>	21
4.2. POZICE V UMĚLECKÉM POLI	22
4.2.1. <i>Oddělení rolí</i>	23
4.2.2. <i>Kurátoři</i>	24
4.2.3. <i>Pozice jedince v uměleckém poli</i>	25
4.3. ESTETICKÁ NORMA	26
5. DISKUSE ZJIŠTĚNÍ	27
ZÁVĚR	31
SUMMARY	32
POUŽITÁ LITERATURA	33

Úvod

Na umělecké prostředí bývá nahlíženo jako na sociální oblast se specifickými normami a způsobem interakce. V sociologickém zkoumání se v souvislosti s výzkumem umění klade důraz na popis vztahu konzumentů k umění, předmětem výzkumu však velmi ojediněle bývají samotní umělci a jejich sociální jednání. V teoretické rovině sice již je podchyceno, že umělecká oblast je regulována určitým normativním rámcem. Čemu se však zatím literatura dostatečně nevěnuje, je otázka, jak tyto normy reflektují samotní umělci.

Rozhodla jsem se proto věnovat se ve své bakalářské práci problematice vztahu výtvarných umělců k umělecké normě. Umělecká norma je systém pravidel vztahujících se k uměleckému prostředí, z nichž zkoumám především estetickou normu a normy navázané na umělecké (sociální) pole. Téma zkoumám z pohledu samotných umělců. Empirická část je založena na polostrukturovaných rozhovorech s malíři a sochaři, jejichž popis vztahu k umělecké normě je popisem zkušených aktérů uměleckého pole.

Práce je rozdělena do několika dílčích celků. V teoretické části prezentuji poznatky o tématu, ze kterých při mém výzkumu vycházím. Jedná se především o pojednání o estetické normě Jana Mukařovského ve spisu *Estetická funkce, norma a hodnota jako sociální fakty*. O sociálním charakteru umělecké oblasti pojednává jednak Howard Becker v knize *Art Worlds*, jednak Pierre Bourdieu, a to v publikacích *Distinction* a *Pravidla umění*. Druhá zmíněná publikace se na rozdíl od mého výzkumu zaměřuje na odlišnou uměleckou situaci, popisuje francouzské literární a umělecké prostředí (pole) devatenáctého a dvacátého století. I přes tuto skutečnost považuji toto dílo za relevantní k mému tématu, což dokládá i Bourdieu: „*Čtenář bude moci při četbě tohoto textu nahradit slovo spisovatel slovem malíř, filozof, vědec atd. a slovo literární slovem umělecký, filozofický, vědecký atd.*“ (Bourdieu 2010: 282) V následující části přiblížím výzkumné cíle práce, použitou metodologii, data a analýzu dat. Další oddíl je věnován představení zjištění, ke kterým jsem díky výzkumu došla. V posledním kapitole ukážu, jak se zjištění vztahují k teoretickému pozadí práce. Závěrem shrnu výsledky svého výzkumu.

Výzkumné téma je složité a jako celek ze sociologické perspektivy doposud nedostatečně zpracované, proto doufám, že se mi tímto způsobem podaří alespoň částečně přispět k výzkumu této oblasti.

1. Teoretická část

1.1. Estetická norma

Estetická norma patří mezi sociální normy. Pojetí sociálních norem¹ obecně vychází z kolektivního vědomí, stejně tak je tomu u normy estetické. Jan Mukařovský tvrdí, že skutečné normy jsou pouze takové, ke kterým „*se hodnota pocituje jako existující nezávisle na vůli individua a na jeho subjektivním rozhodování, jinými slovy, jako fakt tzv. kolektivního vědomí (...)(...) Individuum může s touto normou nesouhlasit, ba snažit se o její proměnu, ale nemá možnost popřít její existenci a kolektivní závaznost ve chvíli, kdy hodnotí, třeba i v rozporu s normou.*“ (Mukařovský 1936: 25)

Estetická oblast, ke které se estetická norma vztahuje, je podle Mukařovského neoddělitelnou součástí světa každého z nás, tedy nejen umělců či přímých „konzumentů“ umění, ale i těch, kteří zdánlivě nepříjdou do styku s produktem lidské činnosti, který by považovali za umělecké dílo. „*Jakýkoli předmět i jakékoli dění (ať děj přírodní, ať činnost lidská) mohou se stát nositeli estetické funkce. (...) není pevné hranice mezi oblastí estetickou a mimoestetickou.*“ (ibid: 9) Zde je třeba přiblížit další koncepty, které Mukařovský k estetické oblasti vztahuje. Estetická funkce může doprovázet jakýkoliv lidský úkon a zároveň jakýkoliv produkt lidské činnosti se dá považovat za nositele této funkce. K regulaci a zároveň aplikaci estetické funkce slouží estetická norma. Estetická hodnota je tvořena estetickou funkcí a měřena estetickou normou. Může se v průběhu času měnit, což se děje velmi často; uměleckému dílu je například přisouzeno kladné hodnocení a v pozdějším období pak záporné. Právě v oblasti umění estetická hodnota převládá nad hodnotami jinými. (ibid: 49, 74 – 75)

Podle Mukařovského na každém z nás závisí, nakolik si do mimoestetické oblasti připustíme oblast estetickou. „*(...) hranice se přesunují se změnou věku, zdravotního stavu, ba i podle okamžité nálady.*“ (ibid: 10 - 11) S tím souvisí povaha umění jako takového. Můžeme konstatovat, že rozdíl mezi uměleckou a mimouměleckou oblastí lze určit podle toho, jakou roli zde sehrává estetická funkce.

¹ Jak tvrdí Anthony Giddens, sociální normy, stejně jako hodnoty a hmotné statky, se v jednotlivých kulturách odlišují. O existenci konkrétních norem se dozvídáme během socializace. (Giddens 2005: 32-39) Sociální normy jsou podle něj: „*Pravidla, která určují náležité chování v různých sociálních kontextech. Normy buď předepisují určitou formu chování, anebo ji zakazují. Všechny skupiny lidí se řídí konkrétními normami, které se vždy opírají o nějaké sankce – od prostého nesouhlasu až po tělesné tresty nebo popravu.*“ (ibid: 551)

V umělecké oblasti má dominantní roli, zatímco v mimoumělecké jen druhotnou. (ibid: 13)

1.1.1. Proměnlivost a pluralita estetické normy

Proměnlivost estetické normy v čase je podobná proměnlivosti jiných norem. Normy se vyvíjejí, reagují na společenskou situaci, znovu platným se může stát to, co se dlouho pohybovalo spíše na periferii. Jan Mukařovský se zmiňuje přímo o „*koloběhu estetických norem.*“ (Mukařovský 1936: 43)

Norma se proměňuje už jejím samotným aplikováním v určitém společenském kontextu. Upozorňování na tuto změnu je nejnápadnější právě u normy estetické, která se teoreticky může měnit neustále - s každým novým uměleckým dílem. Podle Mukařovského je při tvorbě uměleckého díla kladena snaha o záměrné porušení stávající estetické normy, protože právě tím dojde k účinku uměleckého díla. „*Umělecké dílo je vždy neadekvátní aplikací estetické normy, a to tak, že porušuje její dosavadní stav nikoli z bezděké nutnosti, nýbrž záměrně, a proto zpravidla velmi citelně*“ (Mukařovský 1936: 30). Umělecké dílo už tím, že existuje v opozici k původní estetické normě, vytváří normu novou. „*Živé umělecké dílo vždy osciluje mezi minulým a budoucím stavem estetické normy: přítomnost, pod jejímž zorným úhlem je vnímáme, je pocíťována jako napětí mezi normou minulou a jejím porušením, určeným k tomu, aby se stalo součástí normy budoucí*“ (ibid: 33).

Na estetickou normu působí různé vlivy, jedním z nich je móda. „*Móda svou podstatou není jev převážně estetický, nýbrž spíše hospodářský (...)*“ (ibid: 35). Móda ovlivňuje konzumní chování společnosti a případný komerční úspěch umělců. Dochází však nejen ke střídání estetických norem, ale také k paralelní existenci několika norem, které se mohou diametrálně lišit a zároveň být aplikovány na jeden konkrétní případ. Častým jevem je rozrůznění estetické normy platné mezi jednotlivými sociálními skupinami, z čehož plyne nesourodé hodnocení konkrétního uměleckého díla představiteli těchto sociálních skupin². Paralelní existenci několika norem Mukařovský ilustruje na příkladu mořského příboje, kdy jedna vlna střídá druhou, což by v přeneseném významu znamenalo plynulé nahrazení staré normy normou novou. Ve skutečnosti však některé normy ve společenském prostředí přežívají déle, jiné mezitím

² Problematice nesourodého hodnocení uměleckých děl a přijetí umělecké normy se podrobněji věnuji v následujících kapitolách.

jen krátce „a vzniká tak soužití a konkurence velmi mnoha souběžných estetických norem“ (ibid: 36).

1.2. Umělecká norma

Mukařovský ukazuje, že v umělecké oblasti může fungovat určitá regulace plynoucí z existence estetické normy. Touto oblastí se zabývá obecně a na estetickou normu nahlíží jako na jednu ze sociálních norem. Nyní je potřeba blíže osvětlit, jaká další pravidla mají v prostředí lidí zabývajících se výtvarným uměním význam.

Podobně jako Mukařovský, i Mojmír Grygar tvrdí, že součástí umělecké reality nejsou jen umělecká díla sama o sobě, ale také určitý systém, prostřednictvím kterého na umělecká díla nahlížíme. Tento systém spadá do oblasti vědomí nadřazeného jednotlivcům, které se může v historii různě proměňovat. Estetickou normu však vnímá jako součást jádra komplexní soustavy, kterou nazývá *uměleckou normou*. (Grygar 1982: 188 - 189) „*Umělecká norma nicméně obvykle není úměrná požadavkům na tvorbu nebo napodobení objektů či fenoménů, jež by evokovaly estetickou libost. Umělecká (...) norma vyjadřuje pojetí doby pozicí umění v každodenních aktivitách a roli estetické funkce ve vztahu k tomu, co představuje umělecké dílo.*“ (Grygar 1982: 189)

1.3. Umělecké pole a umělecký svět

Umělecká norma je tedy systém pravidel náležících umělecké oblasti. Kromě estetické složky je zde významný sociální faktor, který lze přiblížit prostřednictvím konceptu *uměleckého pole*, jež popsal Pierr Bourdieu a konceptu *uměleckého světa*, který prezentuje Howard Becker.

1.3.1. Umělecké pole

Pierre Bourdieu chápe umělecké pole jako jedno ze sociálních polí, tedy prostor, „*který se řídí svými vlastními zákony fungování a transformace, jinými slovy jde o strukturu objektivních vztahů mezi pozicemi, které v něm zaujímají jednotlivci či skupiny konkurující si v úsilí o legitimitu.*“ (Bourdieu 2010: 282)

Jak funguje umělecké pole? Jednotliví členové pole jsou na sobě vzájemně závislí. Úspěch jednoho je často založen na úspěchu druhého. „*Nové pojetí umělecké práce ukazuje, že umělci jsou více než kdykoliv předtím závislí na průvodních aktivitách, mimo jiné i na komentářích a komentátorech, kteří se přímo podílejí na vzniku díla svými úvahami o umění.*“ (ibid: 228) Důležitá je zde především kooperace jednotlivých aktérů pole, kteří si navzájem pomáhají definovat své role jak v uměleckém poli, tak ve společnosti jako celku. „... *umělec tvořící dílo je sám uvnitř výrobního pole utvářen všemi, kdo se podílejí na tom, aby byl „objeven“ a posvěcen jakožto „známý“ a „uznávaný“ umělec. Nelze se obejít bez kritiků, autorů předmluv, obchodníků aj. Obchodník (...) těží z umělcovy práce, má zisk z prodeje jeho výrobků, ale přitom také uvádí na trh symbolické statky: pořádá výstavy (...). Tak uměleckému výrobku získává posvěcení a to je tím vyšší, čím vyšší je i obchodníkovy vlastní posvěcení.*“ (ibid: 224 – 225) Bourdieu ukazuje, že umělec a obchodník vzájemně ovlivňují svůj prospěch a jeden druhého potřebují ke své existenci. Umělec se chce prosadit, s čímž mu pomůže obchodník jako prostředník mezi autorem a trhem. Je to „tvůrce tvůrce“ – dokáže vytvořit obraz umělce tak, aby byl prospěšný pro obě strany³. (ibid: 225 – 226) Materiální výroba díla je podle Bourdieuho nevýznamná, pokud dílo není zároveň nositelem hodnot. (ibid: 230) Bourdieu popisuje umělecké pole jako prostředí, v němž kromě vzájemně prospěšné spolupráce existuje i určitý druh boje. Umělecký svět funguje jako „*konkurenční pole ovládané úsilím o zisk monopolu uměleckého uznání.*“ (ibid: 179 – 180) Je zde patrná výrazně hierarchická struktura, s níž souvisí *strukturní podřízenost* plynoucí z postavení v poli. Je založená jednak na tlaku vyvíjeném trhem, jednak na osobních preferencích a vazbách, které staví na podobném životním stylu či hodnotách. (ibid: 73 - 74) Struktura uměleckého pole odráží strukturu běžné společnosti; vznikají zde menší či větší skupinky, které se vzájemně odlišují, vymezují proti sobě a místy také prolínají. Jednotlivé skupinky pak demonstrují svou odlišnost v přijetí určitých estetických hodnot, což vede k vytvoření symbolického rozlišování. (ibid: 214) V hierarchické struktuře se mohou pozice jednotlivců měnit v souvislosti s jejich momentálními úspěchy či neúspěchy. Neznámý umělec je tak často závislý na

³ V současném českém prostředí nelze jednoznačně vymezit všechny role, které kdo v umělecké oblasti zastává. Jako nejobsáhlejší se jeví označení kurátor, proto s ním budu dále pracovat, přestože jeho definice není zcela jasně vymezená. „*V posledních desetiletích se smývají hranice mezi kurátorem, organizátorem, administrátorem, historikem umění (badatelem), kritikem a umělcem. (...) Výstavní kurátor by tak mohl být specializovaným pracovníkem ve sféře výtvarného umění, který na základě vyhodnocení kvality a ve spolupráci s dalšími institucemi a kurátory poskytuje služby umělcům za účelem*

ostatních členech v poli, kteří mu mohou k úspěchu dopomoci. Naopak umělec, jenž je již uznávaný, zajišťuje svou spoluprací úspěch ostatním (například majitelé galerií vystavující díla úspěšného umělce tím mohou zvýšit kredit své galerie).

Základní podmínkou, která podle Bourdieuho zajišťuje existenci pole, jsou neustálé střety mezi zastánci komerční a nekomerční tvorby. Tyto střety jsou v zásadě součástí pravidel hry, která je pro prostředí uměleckého pole ustanovena. Bourdieu tvrdí, že zastánci „čisté“ tvorby odsuzují nejen ty autory, kteří se řídí ekonomickými zájmy, ale i ty, jimž se podařilo zpeněžit symbolický kapitál. (ibid: 223 – 224)

Pozice v poli je určena mnoha aspekty, z nichž jedním je věk umělce (Bourdieu rozlišuje věk biologický a umělecký, jenž je určen časoprostorovou pozicí v poli), dále fakt, že umělec „něco znamená“ a je určitým způsobem avantgardní. „*Je pochopitelné, že v tomto boji o přežití a o život velice záleží na rozlišovacích znacích. (...) Ve světě, kde existovat znamená být jiný, „získat jméno“ – osobní či skupinové, jsou tato znamení odlišnosti podmínkou existence.*“ (ibid: 211)

1.3.2. Krátkodobé a dlouhodobé strategie v umění

Pierre Bourdieu popisuje specifickou dvojí logiku umělecké produkce. Na jedné straně spektra stojí způsob výroby uměleckého díla *krátkodobým výrobním cyklem*, kdy autor sleduje aktuální komerční poptávku a řídí se jejími normami, což Bourdieu označuje jako „*naprostou, cynickou podřízenost poptávce.*“ (Bourdieu 2010: 191) Na opačné straně spektra pak stojí *dlouhý výrobní cyklus*, který je založen na „*absolutní nezávislosti vůči trhu a jeho požadavkům.*“ (Bourdieu 2010: 191) Umělec řídící se dlouhodobou strategií se orientuje spíše na budoucnost i za cenu možného rizika. Směřování k nekomerční tvorbě vede k vytvoření trvalých hodnot, které se akumulují do podoby symbolického kapitálu. Princip obchodování s takovýmto „čistým“ uměním je založen na snaze ocenit hodnoty, které byly autorovi a jeho dílu přisouzeny, tedy proměnit symbolický kapitál v ekonomický. Co se ukazuje jako nevýhodné z hlediska dosažení krátkodobého zisku, se jeví jako vhodná investice do zisku dlouhodobého. Jedno z pravidel „*antieconomické ekonomiky čistého umění*“ je ale zároveň oproštění se od snahy podřídit symbolický kapitál ekonomickým zájmům, respektive popírat tuto

prezentace a interpretace jejich děl. Zároveň doporučuje, případně zprostředkovává nákup uměleckých děl galeriím, muzeím či soukromým sběratelům.“ (Pachmanová 2009: 126 – 127)

snahu. Autorova nezištnost musí být prezentována upřímně, pouze tehdy může jeho projev vést k získání symbolického kapitálu. (ibid: 191 – 200)

Krátkodobá strategie podléhá opačným zákonitostem. Primárním účelem je dosáhnout „okamžitého“ zisku za cenu toho, že takto vytvořené hodnoty mohou být pomíjivé. Platí zde pravidlo, že úspěch plodí úspěch, tedy čím více se o autorově úspěchu ví, tím více se zvyšuje pravděpodobnost, že bude úspěšný i nadále. V případě dlouhodobé perspektivy však platí přesný opak; „... *bezprostřední úspěch naopak budí nádech podezření(...)*.“ (ibid: 199) Bourdieu tvrdí, že „komerční“ tvorba je orientována na širokou veřejnost, zatímco „čistá“ tvorba je určena pro úzce vymezenou skupinu lidí. (ibid: 166)

1.3.3. Umělecký svět

Pierre Bourdieu vnímá uměleckou oblast jako mocenské pole. Estetická norma je zde nástrojem ke klasifikaci společnosti na základě nerovného rozdělení moci. Všichni aktéři tohoto pole chtějí vlastnit kapitál, který je v sázce, k čemuž využívají mimo jiné výše uvedené strategie. Odlišný způsob vnímání umělecké oblasti představuje americký sociolog Howard Becker, který ji chápe spíše globálně a neklade důraz na mocenský konflikt a napětí. Svůj koncept nazývá *umělecký svět* a zakládá jej především na popisu umělecké oblasti jako síti aktérů, jež se podílejí na produkci umění.

Umělecký svět je tvořen lidmi, kteří se zabývají uměním profesně či jinak a jejichž existence v tomto světě má pro umění význam. Kromě jednotlivců (umělci, kurátoři, galeristé, historici umění, novináři píšící o umění atd.) jsou součástí uměleckého světa i instituce (galerie, výstavní síně, umělecké školy). „*Umělecké světy jsou složeny ze všech, jejichž aktivity jsou nezbytné k produkci charakteristické práce, kterou tento svět (a snad také ostatní) definují jako umění.*“ (Becker 1982: 34) Aktéři uměleckého světa tvoří vzájemně propojenou síť založenou na mnohdy až rutinních procesech, díky kterým nakonec vznikne umělecké dílo. „*Veškerá umělecká aktivita (...) zahrnuje spojení činnosti často velkého množství lidí. (...) Umělecké dílo také vykazuje znaky této kooperace. Formy kooperace mohou být pomíjející, ale často se stanou méně či více rutinními, produkujícími vzory kolektivní aktivity, kterým můžeme říkat svět umění.*“ (ibid: 1) Becker popisuje vznik uměleckého díla jako kolektivní

činnost⁴. Nejedná se tedy o individuální konání umělců jakožto jedinců s ojedinělými schopnostmi⁵. Kromě produkování umění určuje umělecký svět způsobem posouzení jednotlivých uměleckých děl jejich estetickou hodnotu. (ibid: 34 – 39)

1.4. Symbolické odlišení prostřednictvím vkusu

Existují teorie, které říkají, že určité estetické principy založené na antropologických předpokladech člověka jako druhu mohou navodit objektivní estetickou libost. Mezi takové principy ve výtvarném umění patří například symetrie, komplementárnost barev, barevný kontrast, zákon stability těžiště či zlatého řezu. (Mukařovský 1936: 27 - 28). Existuje tedy názor, že estetická norma je podložena psychofyzickým založením člověka a díky tomu ji lze považovat za nezpochybnitelnou. Mukařovský však uvádí, že kdyby tyto principy samy o sobě byly pokládány za normy, došlo by tím k popírání dějin umění. *„Neboť ve vývoji umění nejenže základní principy zpravidla dodržovány nejsou, nýbrž pozorujeme naopak, že období směřující k jejich co možná přesnému dodržování jsou vystřídávána periodami co největšího možného porušování (...). Charakteristické je také, že krajně přísné dodržování antropologických principů vyúsťuje v estetickou indiferenci.“* (ibid: 28 - 29)

Je těžké vkus objektivizovat, přesto je dokázáno, že přijetí určité estetické normy souvisí s životním stylem, který je určen příslušností k sociální skupině či třídě. Kromě toho jsou vkus a tedy i estetické preference jedince ovlivněny věkem, genderem a lokalitou. (Šafr 2008: 109 – 110) Pierre Bourdieu tvrdí, že individuální posouzení uměleckého díla jednotlivcem není dáno jen jeho vlastními dispozicemi. To, jaký názor

⁴ Kromě uměleckého pole ovlivňují autora samozřejmě i jiné aspekty běžného života. Britský historik umění A.C.Sewter zdůrazňuje, že při sociologickém zkoumání je nutné uvědomit si, že umělec je vždy součástí určité společenské struktury, která ovlivňuje jeho osobnost jako celek (tedy včetně jeho umělecké činnosti). Podoba uměleckého díla je ale závislá také na technologickém vývoji společnosti, ve které vzniká. A konečně „konzument“ umění je také členem společnosti a velmi často také pod vlivem nějaké instituce, která jeho hodnocení ovlivňuje. (Sewter 1935: 443) Německý sociolog Alpons Silbermann tvrdí, že pokud se sociolog rozhodne studovat umělecký proces jako celek, je nutné sledovat interakce a vzájemné závislosti mezi umělci, uměleckými díly a veřejností. Podstatné je také studium samotného umělce, jeho sociálních vztahů, etnicity, ekonomické perspektivy, vzdělání, životního stylu, způsobu trávení volného času, postojů atd. Následuje porozumění samotné umělecké tvorbě (socio-uměleckým procesům). Posledním studovaným objektem je veřejnost, která umělecké dílo přijímá. (Silbermann 2003: 586-587)

si na věci kolem sebe děláme, je určeno především prostředím, které nás ovlivňovalo, proto se hodnocení uměleckých děl jednotlivci liší. Bourdieu tyto rozdílné interpretace přisuzuje především třídě, ze které pocházíme a vzdělání⁶, jehož jsme dosáhli. Třídní příslušnost spolu se vzděláním vytváří určité schopnosti, které ovlivňují to, jak posuzujeme umění. (Bourdieu 1984: 22 – 29) Tyto schopnosti jsou součástí kulturního kapitálu určujícího povahu daných sociálních tříd, které to vzájemně odlišuje a jejichž příslušníci se mezi sebou vymezují. *„Tento klasifikační systém, jenž je produktem osvojení struktury sociálního prostoru v takové formě, ve které působí skrze zkušenosti konkrétních pozic v tomto prostoru, je v rámci omezení ekonomických možností či nemožností (které mají tendence se reprodukovat na základě své logiky) původcem praktik upravených k zákonitostem svého prostředí.“* (ibid: 175) To, co jedna třída na uměleckém díle hodnotí jako vkusné, jiná naopak považuje za nevkusné. *„Vkus (tj. manifestovaná preference) je praktickým prohlášením nevyhnutelné rozdílnosti. Není náhodou, že pokud má být ospravedlněn, je prosazován (...) skrze odmítnutí ostatních vkusů.“* (ibid: 56) Vyšší třídy tedy získávají symbolicky dominantnější postavení nad třídami nižšími kvůli tomu, že ovládají kód potřebný k pochopení typu umění, které se označuje jako vysoké. (Paulíček 2012: 31 – 32, 68) Umělecká díla blízcí se spíše ke „komerčnímu“ pólu nejsou podle Bourdieuho orientovány na příjemce s určitým vzděláním. Na rozdíl od „nekomerčních“ uměleckých děl, jejichž pochopení vyžaduje jisté schopnosti nabyté vzděláním. (Bourdieu 2010: 198)

Na tomto místě je nutné podotknout, že vkus není ovlivněn jen objektivními předpoklady, které jsou společné dané skupině, ale z velké míry závisí na individuálním založení každého člověka. Jak poznamenává Miroslav Paulíček: *„Sociologové mívají*

⁵ Rozhodla jsem se v rámci této práce nezabývat se aspektem talentu, protože pokládám za samozřejmé, že jim umělci disponují. Je to jeden ze základních vstupních požadavků ke studiu na vysokých uměleckých školách a v průběhu studia se rozvíjí. Předpokládá se, že každý absolvent těchto škol dokáže po řemeslné stránce vytvořit kvalitní díla. Existuje tedy značné množství lidí, kteří by se za určitých okolností mohli na uměleckém trhu uchytit. Ve skutečnosti je však opravdu úspěšných umělců pouze malá část, proto považuji za důležité zkoumat další příčiny jejich úspěchu či neúspěchu.

⁶ Sociologie umění často zdůrazňuje vliv vzdělávacího systému na vnímání umění a jeho tvůrců ve společnosti. Rubén A. Gaztambide-Fernandéz tvrdí, že pohled veřejnosti na umělce je ve vzdělávacím systému a v přístupu jednotlivých institucí hluboce zakořeněn. (Gaztambide-Fernandéz 2008: 237) Autor předkládá tři teoretické koncepce toho, jak je konstruován obraz umělce. První koncepce zobrazuje umělce jako *„toho, kdo civilizuje kulturu“*. Umění je tvořeno pro umění a náplní umělcovy činnosti je tedy uspokojovat potřeby kultury. Zároveň však dochází téměř ke ztotožnění kultury s civilizací, z čehož vyplývá, že umění je tvořeno pro potřeby civilizované společnosti. Druhá koncepce nabízí pohled na umělce jako na *„toho, kdo překračuje hranice“*. Práce umělců v podstatě slouží k překračování pravidel a očekávání, narušuje sociální řád a určitým způsobem přispívá k sociální transformaci. Třetí pojetí osoby umělce pracuje s ideou umělce jako *„toho, kdo reprezentuje“*. Společnost vnímá oblast kultury prostřednictvím umělců, ti tedy reprezentují něco vyššího, než jsou oni sami (ve smyslu jednotlivců); reprezentují totiž umění jako takové (ibid: 239 – 249).

(...) tendenci považovat vkus výhradně za výsledek společenských faktorů, nicméně pomíjet estetické působení uměleckých artefaktů a psychologické vlastnosti diváka či posluchače by bylo pošetilé.“ (Paulíček 2012: 15 – 16) Kromě osobního ohodnocení uměleckého díla na základě svých preferencí, které může zůstat pouze soukromou záležitostí každého člověka, existuje druhá „veřejná“ stránka vkusu, která se vyznačuje okázalým demonstrováním svých preferencí, jež slouží k určení příslušnosti k dané skupině. (ibid: 67)

2. Výzkumný problém

Za ideální východisko pro svůj výzkum považuji sjednocení obou uvedených přístupů k umělecké oblasti; Bourdieuho koncept sociálního (uměleckého) pole přináší určité aspekty, která nelze opominout – především umělecký kapitál a do určité míry i napětí, které je v poli přítomné. Vysoce konfliktualistické pojetí mocenských nerovností ale nepokládám v současné české společnosti za opodstatněné a více se v tomto ztotožňuji s přístupem Beckera, který představuje umělecký svět jako prostředí kooperace, v němž není vyloučena možnost, že se jednotlivec nesnaží dostat se výš v hierarchické struktuře a je spokojen se svou pozicí. Dále tedy budu pracovat s touto eklektickou syntézou, pro jejíž pojmenování využiji označení *umělecké pole*.

2.1. Cíle výzkumu

Cílem mého výzkumu je popsat uměleckou normu prostřednictvím jejich dvou složek, estetické normy a uměleckého pole jako kategorií, jež umělecká norma propojuje. Tuto interakci budu zkoumat pomocí rozhovorů s lidmi zabývajícími se tvorbou výtvarného umění. Vzhledem ke skutečnosti, že tito lidé jsou jako umělci již zavedení, předpokládám, že jejich popis umělecké normy bude popisem zkušených aktérů uměleckého pole, kteří jsou kompetentní k vylíčení souvislostí v rámci umělecké normy. Pokusím se zjistit, jak definují intenzitu svého vztahu k estetické normě a zda ji vnímají jako součást umělecké normy. Dále objasním význam uměleckého pole a jeho

jednotlivých vlastností, včetně pozice umělců v tomto poli. Budu se také zabývat jejich vztahem k dalším skutečnostem, které vnímají jako důležité při snaze o dosažení uměleckého úspěchu a které ovlivňují jejich umělecké vyjádření. Věnuji se také tomu, jaký význam mají tyto skutečnosti v souvislosti s krátkodobými a dlouhodobými strategiemi, jež popsal Bourdieu.

3. Metodologická část

3.1. Charakter výzkumu

Téma jsem se rozhodla zkoumat prostřednictvím kvalitativního výzkumu. Zvolila jsem tak z důvodu, že této problematice nebylo doposud věnováno dostatek pozornosti, proto jí chci především porozumět a popsat v celé její plasticitě, nikoliv ji vyjádřit prostřednictvím statistických metod. Přednosti kvalitativního výzkumu dobře ilustrují Strauss a Corbinová, podle nichž „mohou kvalitativní metody pomoci získat o jevu detailní informace, které se kvantitativními metodami obtížně podchycují.“ (Strauss, Corbinová 1999: 11)

3.2. Využitá data

3.2.1. Metodologie sběru dat

Za metodu sběru dat jsem zvolila polostrukturované rozhovory. Důvodem k tomu byla skutečnost, že takový typ rozhovoru umožňuje tazateli pružně reagovat na vzniklou situaci během rozhovoru pořadím zvolených otázek a jejich formulací. Jak zmiňuje Jan Hendl, návod⁷ (tj. předem připravený scénář) zároveň zaručuje, že se během rozhovoru dostane na všechny důležité otázky. (Hendl 2005: 174)

Celkem jsem provedla šest rozhovorů. Kontakt na první tři dotazované jsem získala od známých, kteří se pohybují ve výtvarném prostředí. Po provedení rozhovorů jsem tyto dotazované požádala o kontakt na některého z jejich známých, který by

⁷ Jan Hendl používá pro tento typ rozhovoru označení „rozhovor pomocí návodu“. (Hendl 2005: 174)

vyhovoval mým kritériím, tj. použila jsem techniku snowball sampling. (Disman 2008: 114) Takto jsem se dostala k dalším třem umělcům. Všichni, které jsem oslovila, s poskytnutím rozhovoru souhlasili.

3.2.2. Výzkumný soubor

S ohledem na skutečnost, že jsem se rozhodla zkoumat uměleckou normu tak, jak je vnímána výtvarnými umělci, bylo na místě provést rozhovory právě s nimi. Základním kritériem pro výběr dotazovaných byl charakter jejich profese; jednalo se o lidi, kteří se zabývají tvorbou výtvarného umění klasického typu; tři dotazovaní se věnují sochařství a tři malířství (vyloučila jsem tedy zaměření na typově odlišnou tvorbu, například architektonickou, konceptuální, intermediální atd.). Dalším požadavkem pro výběr dotazovaných bylo, aby se jejich umělecká činnost dala považovat za úspěšnou. Uvědomuji si, že pojem „úspěch“ je diskutabilní a nepokouším se jej obecně definovat, jen mi toto kritérium pomohlo vybrat takové umělce, jejichž výpovědi by vzhledem ke zkoumanému tématu byly validní. Za úspěšné tedy pro potřeby tohoto výzkumu pokládám umělce, kteří svá díla vystavují nebo z nich mají komerční prospěch. Vzhledem k tomu, že v České republice existuje jen málo umělců, kteří se užívají pouze svou volnou tvorbou, případně komerčními zakázkami, rozhodla jsem se výzkumný soubor rozšířit o umělce, kteří se tvorbě věnují spíše ve volném čase a mají jiné zaměstnání, jež ale bezprostředně souvisí s uměním. Z šesti dotazovaných se tedy dva živí tvorbou, dva částečně tvorbou a částečně vyučováním malby/kresby, jedna dotazovaná pouze vyučováním a jedna ilustrací a restaurátorstvím. Společným znakem všech je absolvování výtvarně zaměřené vysoké školy⁸. Jedná se o čtyři muže a dvě ženy, všichni žijí i pracují v Praze, jeden je původem ze zahraničí. Věk dotazovaných se pohybuje od devětadvaceti do šestapadesáti let.

⁸ Dotazovaní absolvovali Akademii výtvarných umění v Praze (dále jen AVU) a jeden z nich Fakultu výtvarných umění VUT v Brně (dále jen FaVU).

3.2.3. Výzkumné rozhovory

Všechny rozhovory probíhaly ve velmi uvolněné atmosféře, která pomohla k otevřenému přístupu dotazovaných. Tři rozhovory byly pořízeny v kavárně, dva v ateliéru umělce a jeden v jeho domácnosti. Trvaly převážně hodinu, nejdelší z nich dvě hodiny a nejkratší čtyřicet pět minut. Ze všech jsem pořídila zvukový záznam, který jsem posléze přepsala, abych se mohla ve výpovědích lépe orientovat⁹. Citace předložené v analytické části jsou zachovány v původní podobě.

Z etických důvodů jsem se rozhodla všem dotazovaným přiřadit fiktivní jména, přestože se někteří z nich vyjádřili, že by jim nevadilo, kdyby v mé práci vystupovali pod svou skutečnou identitou. To je jeden ze znaků specifického přístupu dotazovaných k mému výzkumu, kterého jsem si všimla. Jak je blíže popsáno v analytické části, součástí profesní náplně umělce občas bývá nejen prezentace vlastního díla, ale také své osobnosti. Někteří umělci jsou už zvyklí o sobě a své práci mluvit, někdy mají dokonce zkušenosti s rozhovory pro média. Jeden dotazovaný mě požádal o přepis rozhovoru se záměrem uveřejnit jej na své webové stránce za účelem vlastní propagace. Z těchto skutečností usuzuji, že jejich způsob vyprávění by mohl být ovlivněn snahou se odprezentovat naučeným stylem, čemuž jsem se snažila vyhnout způsobem, který podle Jeana-Clauda Kaufmanna vede k vyjádření pravdivějších názorů. Jedná se o *chápatí rozhovor*. Mezi jeho charakteristiky, kterých jsem se během svého výzkumu snažila držet, patří mimo jiné způsob vedení rozhovoru, kdy je kladen důraz na oproštění se od zavedených rolí výzkumník-respondent. Rozhovor nesmí postrádat dynamiku a zároveň hloubku; výzkumník by měl dotazovaného motivovat k přesažení povrchních tvrzení, jen tak je možné skutečně porozumět zkoumané situaci. (Kaufmann 2010: 60 – 61, 70 – 71, 79) Za jeden z důkazů toho, že se v rozhovorech podařilo potlačit tendenci dotazovaných používat k odpovědi naučené formulace, považuji skutečnost, že se pět z nich na konci rozhovoru zmínilo o tom, že rozhovor byl pro ně zajímavou zkušeností, protože o sobě a své umělecké profesi takto doposud nepřemýšleli.

⁹ Přepisy rozhovorů jsou k dispozici u autorky práce.

3.3. *Analýza dat*

Analýza dat byla prováděna průběžně, a to především z důvodu, který popisuje David Silverman, abychom zjistili, jak se sebraná data vztahují k výzkumným otázkám. (Silverman 2005: 133) Podle zjištění z této průběžné analýzy jsem upravovala scénář následných rozhovorů. Směr mého výzkumu určovalo především zjištění, jak výrazně je estetická norma spjata s širším normativním celkem, kterému jsem se díky tomu začala ve výzkumu intenzivněji věnovat. K analýze dat jsem zvolila způsob otevřeného kódování, které Strauss a Corbinová definují jako „*proces rozebírání, prozkoumávání, porovnávání, konceptualizace a kategorizace údajů.*“ (Strauss, Corbinová 1999: 42) V rozhovorech jsem jednotlivé relevantní úseky textu označovala kódy, které jsem poté slučovala do kategorií a subkategorií. V závěrečné fázi jsem přistoupila k interpretaci kategorií a jejich vzájemných vztahů v souvislosti s teoretickými předpoklady výzkumu.

3.4. *Charakteristiky dotazovaných*

Jméno	Věk	Vzdělání	Umělecká činnost	Profesní činnost
Martina	35	AVU	Malířství	Restaurátorství a ilustrace
Šimon	30	AVU	Sochařství	Volná tvorba, praktická výuka v ateliéru
Jiří	34	AVU	Malířství	Volná tvorba, interiérový design
Hana	30	AVU	Sochařství	Výuka výtvarné výchovy na gymnáziu
Viktor	56	AVU	Sochařství	Volná tvorba
Alexandr	29	FaVU	Malířství	Volná tvorba, praktická výuka v ateliéru

4. Zjištění

Analýza rozhovorů se šesti respondenty-umělci se zaměřila na jejich vztah k estetické normě. Sledovala jsem, jakou roli estetické normě vzhledem ke své profesi přisuzují a jak definují svůj vztah k ní v současnosti i v minulosti (na základě retrospektivního biografického vyprávění). Jedním z prvních a zároveň zásadních zjištění je skutečnost, že estetická norma je v prostředí výtvarného umění vždy popisována v souvislosti s širším normativním rámcem. Ten podle respondentů kromě estetické normy tvoří tvůrčí jedinečnost a rozpoznatelný styl, tzn. schopnost odlišit své dílo od děl všech ostatních autorů, dále autenticita, tzn. spoléhání na vlastní tvůrčí inspiraci, pozice v rámci uměleckého pole a další hodnoty. Estetická norma, resp. přihlášení se k určitým estetickým kánonům nebo naopak jejich odmítnutí, je nedílnou součástí tohoto širšího normativního celku, který budu provizorně nazývat *uměleckou normou*.

V následující části se pokusím o popis umělecké normy jako celku. Zaměřím se především na její tři dimenze, jež se v mém výzkumu ukázaly jako klíčové. Všechny tři dimenze spolu velmi úzce souvisí a vzájemně se ovlivňují, proto by jejich rozdělení nemělo být vnímáno jako striktní, ale slouží zde spíše pro přehlednost výkladu. První dimenze nese název *Jedinečnost a vymezení vůči střednímu proudu*. Hlavním zjištěním tohoto oddílu je skutečnost, že se umělci snaží svou tvorbu určitými způsoby regulovat za účelem dosažení jistých ideálů, mezi které patří potřeba být na umělecké scéně rozpoznatelný, udržovat vývoj svého stylu a podobně. Druhou dimenzí je *Pozice jedince v poli uměleckého světa*, ve které ukazují, do jaké míry je pro umělce důležité postavení v sociální síti tvořené dalšími umělci a lidmi pohybujícími se v oblasti umění. Ve třetí dimenzi s názvem *Estetická norma* popisují intenzitu vztahu estetické normy k umělecké normě.

4.1. **Jedinečnost a vymezení vůči střednímu proudu**

4.1.1. Rozpoznatelný styl

Za nejdůležitější se podle dotazovaných ve výtvarném umění považuje utvoření vlastního osobitého stylu a případně i zpracování jedinečného tématu. Všichni dotazovaní se shodují v tom, že je pro ně zásadní být na umělecké scéně rozpoznatelný a mít svou vlastní uměleckou identitu. Uvědomují si, že pokud by jejich tvorba připomínala tvorbu někoho jiného, nebyli by jako umělci zajímaví. V rozhovorech se často zmiňovali o tom, jak je na trhu s uměním podstatné se vyprofilovat a odlišit se tak od ostatních.

„...snažíš se mít svoji osobní identitu a jenom jeden malíř na světě. (...) Protože ne každý může střídát to svoje umění, lepší je, když si najde nějaký svůj styl, aby si nějak stál za tím, jakože to jsem já a to je můj způsob malování a to nikdo nemá.“
(Alexandr)

Jako jednu z možností, jak lze dosáhnout dostatečné originality, zmiňují hledání takového uměleckého projevu, jaký se zatím nikde neobjevuje.

„Takže vždycky je to jenom o tom vyplnit nějaké to malé místečko, které v té sochařině ještě není vyplněné něčím novým, zajímavým, něčím, co oslovuje a co tady jako třeba nebylo.“ (Viktor)

Dotazovaní připouštějí, že utvoření osobitého stylu je úkol, na němž je třeba pracovat dlouhodobě a který nikdy nekončí. Někteří umělci se ve svém způsobu tvorby odlišují již během studií, jiní naopak stále hledají svůj styl ještě dlouho poté. Vývoj tvorby je specifický proces, který nemá jasně stanovené cíle, kterými by končil, ale spíše určité mezníky, jež lze považovat za významné pro uměleckou kariéru.

Vývoj umělce jako osobnosti se promítá také do jejich tvorby. Čtyři dotazovaní se zmiňují o tom, že se snaží o vyjádření jakési kontinuity prostřednictvím své tvorby.

„Já vždycky přemýšlím nad tím mojí stylem a abych tam udělal nějaký vývoj.“
(Alexandr)

Dokazují to i slova Jiřího, který se o vývoji svého stylu zmiňuje v souvislosti s výběrem umělců na výstavu. Jiří tvrdí, že kurátoři hledají zajímavou uměleckou

osobnost a často upřednostní ty autory, jejichž umělecký projev je osobitý a zároveň je v něm znatelný vývoj autora jako osobnosti.

„Když tam jako ta kontinualita je a voni (kurátoři – pozn. autorky) ví, že ten člověk se za to může postavit, tak vám dělej výstavy, píšou vo vás knížky a dávaj vás do katalogů. A na ty knížky a katalogy se pak nabalujou další a další... A pak jste v Regensburgu třeba nebo v Londýně...“ (Jiří)

Pokud však umělec jistého úspěchu dosáhne, stojí před rozhodnutím, zda se určitého stylu, jenž se mu osvědčil, držet a doufat, že zájem okolí o jeho „neměnnou“ tvorbu nepohasne, nebo svou tvorbu posouvat dál a riskovat, že s novým stylem neuspěje. Jak plyne z rozhovorů, obojí má svá úskalí. S uměleckou stabilitou (tj. pokračování v tom, co funguje) se podle dotazovaných často pojí otázka po smyslu umělecké profese. Tím je neustálá produkce inovativních myšlenek, angažovanost, přínos pro společnost (to vše je vnímáno jako obohacení jak ve výtvarném prostředí, tak obecně ve společnosti). S nastolením umělecké stability ale přichází spíše nedostatečné využití potenciálu autora a materialismus ve smyslu hromadění věcí s důrazem na kvantitu.

„Já kdybych měl mluvit o sobě, tak je mi padesát šest, takže už jsem vyzrálý i jako výtvarník a mám nějakou svoji formu, takže člověk už spíš bojuje s tím, že... jestli tu formu opustit, nebo neopustit, dál se rozhlížet nebo hledat něco dalšího, nebo setrvat v tom, co je jasně dané a třeba úspěšné a každý to po vás chce. (...) Nebo tohle dělám, co dělám, teď je to úspěšné, prodávám to, tak hurá, budu to dělat třikrát víc, budu to prodávat a tak. Takže pak bych mohl tu svoji normu estetickou de facto degradovat tím, už ji neposunu nikam jinam (...).“ (Viktor)

4.1.2. Osobní přesvědčení jako záruka prosperity

V rozhovorech se často objevoval důraz na to, aby byl umělec přesvědčený o správnosti toho, co dělá a nebral ohled na případný finanční zisk, který by s vytvořením díla mohl souviset. Pokud autor věří ve svou práci, dokáže svou tvorbu udržet kvalitní i za předpokladu, že momentálně neprosperuje a nikdo nemá o jeho dílo zájem. Dotazovaní přiznávají, že ekonomická povaha umění je důležitá a často hraje

v uměleckém prostředí hlavní roli, ale myšlenky na ni rozvoj umění spíše brzdí. Pokud se autorovi nedaří uživit se svou volnou tvorbou, věnují se komerčním zakázkám či jiným způsobům výdělku, při kterých zúročují své schopnosti a vědomosti. Tyto činnosti ale většinou výrazně odlišují od své volné tvorby. Všichni kromě jednoho dotazovaného tvrdí, že by svou volnou tvorbu nepodřídili diktátu nikoho jiného ani za cenu neúspěchu. Podotýkají totiž, že pokud se autor dokáže oprostít od myšlenek na finanční zisk z prodeje díla, paradoxně tím spíše dosáhne úspěchu. Protože dlouhodobého úspěchu a uznání dosáhne pouze ten umělec, který je o své tvorbě přesvědčený a kvalita jeho práce není podřízena ekonomickým záměrům. Dotazovaní prohlašují, že kvalitní tvorba jednou oceněna bude a proto má smysl vytrvat. Snaha někomu se zavděčit se ukazuje spíše jako krátkodobá strategie a jak plyne z rozhovorů, je téměř v rozporu s dlouhodobou strategií.

„Nemusíš dělat to, co se lidem líbí, ale děláš si ten svůj způsob a je to víc originální. Lidi musíš to prostě naučit nebo vychovat.“ (Alexandr)

„... neděláte to pro nějakou tu velkou slávu. Kdybyste to tak měla dělat, tak skončíte za půl roku, to nejde.“ (Viktor)

Pouze Jiří však připustil, že by v případné finanční nouzi začal malovat tak, aby se jeho obrazy prodávaly a o dlouhodobých záměrech se nezmiňoval.

„Peníze jsou jenom jedny a daj se vydělat různějma způsobama a jeden z nich je dělat obrazy.“ (Jiří)

4.1.3. Vliv na podobu uměleckého díla

Zároveň se zde nabízí otázka přirozeného ovlivňování umělců okolím, tedy i uměleckou činností jiných autorů. Dotazovaní se z velké části shodují na tom, že svou tvorbou reagují na situaci okolo nich. Není překvapením, že se dostávají do kontaktu s uměním, o které se také zajímají.

„To musíš, prostě když se dáš do toho, když začínáš tu hru jako, protože všechno je hra... musíš se zajímat o umění, jinak to nejde.“ (Alexandr)

K možnému ovlivnění výtvarným dílem jiného autora se však staví jako k ovlivnění čímkoliv jiným, jakýmikoliv podněty, které na ně v každodenním životě

působí. Estetické podněty vnímají ve všedním životě na mnoha místech a vzhledem ke své profesi je umění jednou z těchto součástí běžného života. Připouštějí, že do určité míry mohou být ovlivněni tvorbou jiného autora, ale vždy podotýkají, že toto ovlivnění není záměrné. Striktně se vymezují vůči kopírování a někteří popírají, že by se v jejich dílech jakkoliv zračila inspirace dílem jiného autora. Jen Martina se zmiňuje o tom, že z umění občas čerpá praktické podněty, sleduje techniku a vzdělává se tak po řemeslné stránce.

„Vezmu si z toho třeba poučení, jako že ten tady smíchal dvě barvy a docílil tím efektu nějakýho.“ (Martina)

Kromě jistého ovlivnění jinými uměleckými díly z rozhovorů vyplynulo, že se dotazovaní nechají do určité míry ovlivnit i názory jiných osob. I tento způsob ovlivnění vnímají spíše jako součást formování a rozvíjení vlastní osobnosti, otevření se názorům jiných a přemýšlení o nich. Tři dotazovaní z vlastního popudu v rozhovorech zmínili osobu pedagoga na vysoké škole, který měl zásadní vliv na jejich budoucí tvorbu. Na umělecky zaměřených vysokých školách si studenti vybírají obor studia a poté konkrétní ateliér, kde se rozhodují primárně podle toho, kdo ateliér vede. Určitou pozitivní vazbu tedy student logicky cítí ještě před začátkem samotného studia; studenti svého vyučujícího mohou ctít jako pedagoga nebo mohou obdivovat jeho dílo. Je však důležité nenapodobovat jeho tvorbu přespříliš, protože tím hrozí splynutí s jeho stylem a ztráta vlastní individuality. Z výpovědí dotazovaných však plyne, že vysoká škola jim pomohla rozvíjet jejich schopnosti v oblasti výtvarného řemesla, zdokonalili se v technice, netlačila je ale do žádného konkrétního způsobu pojetí estetické normy, spíše je naučila o umění samostatně přemýšlet a také zorientovat se v uměleckém prostředí.

„Já jsem tam ani neměl nějaký velkej pocit jako učení na tý Akademii. (...) Oni spíš stavěli na tom, že se učíme sami od sebe a od sebe navzájem jako studenti, tak asi to byla pravda.“ (Šimon)

Společná charakteristika pedagogů a dalších osob, jejichž vliv si dotazovaní připouští, je respekt, který k nim cítí. Někteří dotazovaní tvrdí, že kritiku (ať pozitivní, či negativní) vnímají v závislosti na tom, kdo ji pronese. Rozdílně vnímají názor člověka, kterého si váží a s jehož názory (případně stylem tvorby, pokud se jedná o umělce) souzní. Takovou kritiku popisují jako opodstatněnou (přestože se nedá tvrdit,

že by se v závislosti na kritice nějak měnila jejich tvorba). Naopak je tomu v případě lidí, které jako umělecké osobnosti nerespikují.

„Byli opravdu lidé, kteří když mě hanili, tak jsem si minimálně řekla, že mi to nevadí. Protože mi není blízké to, jak tvoří oni. Minimálně nic si z toho nedělám, v některých případech zaplat' pánbůh za to, protože kdyby mi to pochválil, tak bych začala zvažovat, jestli tam nemám něco špatně.“ (Hana)

4.1.4. Vymezení vůči střednímu proudu

Kromě toho, že styl jednotlivého umělce se musí odlišovat od ostatních umělců, musí se také odlišovat od estetické normy platné ve středním proudu. Analytická definice středního proudu bývá předmětem sporů, jedná se totiž o určitou nálepku s hodnotícím charakterem. Proto se nebudu pokoušet o žádnou objektivní definici, ale budu zde pracovat pouze s takovým vymezením pojmu „střední proud“, které vyplynulo z rozhovorů a dá se tedy považovat za definici vytvořenou umělci. Střední proud je podle nich kategorie lidí s laickým přístupem k umění, k němuž se váže odlišný charakter hodnocení uměleckého díla založený na jiné životní zkušenosti, než jakou prošli lidé, kteří do středního proudu nepatří. Umělci tento pojem, o němž někdy mluví jako o mainstreamu, používají k vymezení své vlastní pozice ve společnosti a k ohraničení svého území. Prostřednictvím tohoto vymezení tedy definují předmět své činnosti, kterou považují za něco víc než jen využití svých řemeslných schopností. V souvislosti se středním proudem zmiňují kýč, který vnímají jako líbivé ztvárnění klasických témat (krajiny, zátiší, akty...) bez přidané hodnoty v podobě vlastní inovativní myšlenky.

„Já si samozřejmě nějakých tendencí dominantních všímám, ale primárně mě asi moc nezajímá. Ale to je taky tím, že člověk se nějak bytostně necejtí jakoby v tom mainstreamu, když to řeknu úplně jednoduše. Takže tím pádem ho úplně neláká ta mainstreamová forma.“ (Šimon)

Ve středním proudu je kladen důraz především na estetickou funkci díla. Za hybnou sílu současného umění, které se vymyká střednímu proudu, považují dotazovaní snahu postavit umělecké dílo především na myšlenku, která ústí až v jakousi manifestaci postojů ke společenským otázkám. Dílo samotné musí mít hluboký obsah, pouze tak má smysl.

*„Já si myslím, že ta prezentace umělců v dnešní době je spíš ta angažovanost.“
(Jiří)*

Samotný způsob zpracování (vizuální rovina díla oproštěná od myšlenky) tedy ustupuje do pozadí, nemá smysl něco nebo někoho kopírovat, protože tím umělec pouze dokazuje, že není o svém vlastním stylu přesvědčen a jeho dílo nemá přidanou hodnotu v podobě ústřední myšlenky.

„Nebo se dá jednoduše dojít k tomu, že ten člověk prostě se chce zalíbit v první řadě. Že to jako umělec není moc silná osobnost a třeba je právě zase silná osobnost v tom umění se prodat a odprezentovat.“ (Šimon)

Skutečnost, že myšlenka vítězí nad estetikou, dokazuje tvrzení některých dotazovaných, kteří se zmiňují o možnosti aplikovat estetickou normu platnou ve středním proudu na umělecké dílo takovým způsobem, aby toto dílo nebylo vnímáno jako produkt středního proudu. Jedná se o případ, kdy umělci záměrně „citují“ někdy až kýčovitě motivy a občas dokonce celá jejich tvorba odpovídá této estetice. Podstatný je zde však moment zdůvodnění toho, že se jedná o záměrnou aplikaci. Umělec musí dostatečně obhájit, proč se rozhodl pro tento styl a vysvětlit přesah svého díla, čímž je zbaven podezření z „úpadku“ do středního proudu.

4.2. Pozice v uměleckém poli

Být rozpoznatelný díky svému originálnímu stylu a navíc hluboce přesvědčený o kvalitách své práce ale není to jediné, co by automaticky zajistilo úspěch. Všichni dotazovaní se více či méně pohybují ve společnosti lidí, kteří se nějak podílejí na tvorbě, prodeji, vystavování či hodnocení uměleckých děl (tj. pohybují se v uměleckém poli). Jedná se o komunitu, jejíž členové se mezi sebou většinou znají a mají v celém procesu nezpochybnitelnou úlohu. Důležité nejen před lidmi „z oboru“, ale také před veřejností je způsob, jakým umělci sebe a své dílo prezentují.

„Ono je to pak důležitý to, jak se to umí prodat. Podle mě je to nějaký úplně speciální odvětví byznysu a marketingu tohleto.“ (Šimon)

4.2.1. Oddělení rolí

V současnosti je v uměleckém poli zastoupeno několik rolí, jež se doplňují a některé se mohou prolínat. Tyto role by se daly rozdělit do dvou skupin, kdy první skupinu tvoří umělci jako autoři díla a druhou pak lidé, kteří s uměním zacházejí po jeho vytvoření (do této skupiny patří kurátoři, galeristé, obchodníci s uměním atd.). Jak plyne z několika rozhovorů, běžnou praxí je, že především mladší umělci částečně zastávají i role příslušící druhé skupině. Zařizují sami jak praktické záležitosti týkající se tvorby díla, tak často i jeho prodej, což může souviset s převládajícím trendem současnosti, kdy je kladen důraz na osobnost autora a způsob jeho sebeprezentace, zároveň to může být známkou toho, že umělec ještě není natolik zavedený, aby na prodeji jeho díla mohlo pracovat více lidí (z ekonomického hlediska). Někteří dotazovaní přiznávají, že mají problém sehrávat roli autora díla a zároveň „manažerské“ role, což připisují tomu, že výtvarníci často svým založením nejsou příliš extrovertní osobnosti.

„Protože ten výtvarník jako bytostně je spíš typ takovej, kterýmu vyhovuje bejt zalezlej takhle jako někde a tvořit, ale teďkon zvláště mám pocit, že v současnosti je to ještě trošku víc... prostě aby ten člověk vylezl z toho ateliéru a prodával jakoby tu svoji osobnost spíš než to dílo.“ (Šimon)

Někteří dotazovaní by ocenili, kdyby česká umělecká scéna více připomínala poměry na Západě, kde mají významní umělci kolem sebe množství lidí, kteří jim pomáhají s praktickými věcmi a zároveň hlídají, zda se autorova tvorba vyvíjí „správným“ způsobem, dostatečně se odklání od estetické normy středního proudu, reaguje na současné dění atd. Objevuje se zde tedy tendence přenášet část své umělecké autenticity na další osoby. V souvislosti s oddělením rolí mluví o věku jako ukazateli toho, kdy je ještě přijatelné starat se o svou prosperitu sám a kdy už se může jednat o známku uměleckého neúspěchu. Pokud je umělec mladý, je podle dotazovaných standardní situací, že se kromě samotné tvorby zabývá dalšími činnostmi s tím souvisejícími, ale s postupem času se očekává, že některé z těchto rolí převezmou další osoby.

„Tady si každej děláme jako od tý tvorby, přes nějakýho manažera, agenta, řidiče, všechno si děláme sami. Pro začátek je to možná dobrý, ale když to dělá člověk v padesáti, tak je to možná trošku trapný.“ (Šimon)

4.2.2. Kurátoři

V síti lidí, kteří tvoří umělecké pole, mají velmi významnou pozici kurátoři výstav. Z výpovědí některých umělců plyne, že ten, kdo se chce uměním živit, musí mít podporu kurátorů. Ti se starají jak o komerční zakázky autora, tak zřizují výstavy. Všichni dotazovaní připouští, že vliv kurátorů na úspěch umělce je obrovský a jejich hodnocení má na ně zásadní dopad¹⁰. Jiří na otázku, jak velký vliv mají kurátoři, odpovídá:

„Velkej. Největší. Každěj říká, že to tak není, ale je to tak. Tenhle svět kurátorů... tak za ním stojí svět investorů a za ním stojí svět ještě větších investorů. A za nima pak stojej velký galerie. Tady ta kontinualita právě je taková, že co řeknou voni, tak vlastně jako funguje. Jo, to tak je, to je svatý. Protože voni jsou ta síla, která vás dává do tý Národní galerie a kupujou vás právě tyhle velký korporace. Tak to je.“ (Jiří)

Z výpovědí dotazovaných lze usoudit, že kurátory vnímají jako součást systému, ve kterém se pohybují, a proto s nimi musí spolupracovat. Přesto hodnocení kurátorů umělci odpovídá tomu, jak moc se jim daří se svou uměleckou kariérou uživit, což lze ilustrovat na kontrastu, který vzniká mezi vyprávěním Alexandra (jemuž z finančních důvodů nezbývá než učit malbu v kurzech pro veřejnost) a Jiřího (uživí se svou volnou tvorbou a zakázkami).

¹⁰ Vliv kurátorů je patrný například z vyprávění Viktora, který má zkušenost jako spoluvlastník galerie: *„Když jsem tam přišel a byl tam nějaký zájemce o nějaké věci... (...) A když jsem začal o tom umělci víc vykládat, kterého si chtěli vybírat... „No a ještě tady máme něco na tohle téma, tohohle a tohohle.“ „Jo tak mi to ukažte... A jak myslíte?“ A když se začnete bavit s tím člověkem o tom, že tenhle to má víc propracované, tomu dává víc jako... (...) Když to začnete někomu vykládat, který má zájem o umění a přesně mu definujete, jaký rozdíl je v tom a v tom... (...) A když to pak dokážete někomu částečně za nějakou minutu dvě vysvětlit nebo ho tím zaujmout, aby prostě jako poslouchal dál, nebo si nechal ukázat potom ještě ty rozdíly mezi tím a tím, tak ho můžete dostat do situace, kdy vlastně si tu věc koupí. A to je otázka osobního přístupu. To je prostě když se dostanete k někomu, kdo vám to vysvětlí a dokáže vás vtáhnout k tomu a najednou se vám otevře prostor. (...) A párkrát se stalo, že jsem dovedl nějakého i touhle přednáškou třeba zrovna o tomhle autorovi, že si ten sběratel koupil hned patnáct těch grafik. (...) Nechtěl vůbec, přišel jenom, že by se zajímal o něco, jestli nemáme něco pěknýho, že tak jako tady chodí dlouho do tý galerie a jestli ještě něco zajímavého tady nemáte.“ (Viktor)*

„Já myslím, že ti kurátoři jsou na tom ta špatná věc, protože oni ovlivňují hodně toho autora, ale zase nemůžou bez autora existovat. Co to je za člověka prostě? Potřebuje ho a potom něco špatného napíše o něm nebo prostě ovlivňuje to, co píšou a tak nějak... Ale co se dá dělat, je to ten systém a musíme pracovat spolu a každý autor bude oblíbený nějakým osobním kurátorem.“ (Alexandr)

„My jsme se dostali na ty místa taky díky tomu, že ty kurátoři jsou prostě dobrý a že nás jako vychválili. (...) Protože voni jsou chytrý. Voni prostě ví, že... voni vycejtěj člověka, kterej si jede nějakou svoji vlastní válku. A voni tu hru poznaj.“ (Jiří)

4.2.3. Pozice jedince v uměleckém poli

Dotazovaní popisují českou uměleckou scénu jako poměrně uzavřené prostředí s zřetelnou společenskou strukturou, do které je těžké proniknout. Kurátoři společně s výtvarníky a dalšími lidmi pohybujícími se v uměleckém poli jsou vzájemně propojeni určitými vazbami, které mají tendenci být velmi pevné, neměnné a zpravidla se tvoří mezi lidmi, kteří se shodují právě ve vnímání estetické normy nebo v názorech na uměleckou činnost. Dotazovaní se shodují na tom, že tyto vazby mnohdy stojí v pozadí rozhodnutí o osudu daného autora. Vůdčími osobnosti těchto skupinek jsou často lidé, kteří mají velký vliv na vývoj české výtvarné scény. Díky tomuto přístupu je české umělecké prostředí některými umělci vnímáno jako ohraničené a neprostupné.

„A vlastně se tam dokonce nepouštěj jiný lidi, který by dělali jiný věci, protože by to tam trošičku rozbilo prostě tu strukturu, kterou si nějak vytvářej.“ (Šimon)

Aby umělec se svou tvorbou uspěl, je podle několika dotazovaných nutné v této struktuře uměleckého světa získat vyhovující postavení. Je tedy důležité mít množství kontaktů a udržovat společenské vztahy s ostatními členy umělecké komunity (resp. s těmi, kteří na jeho případný úspěch mohou mít vliv). Názory na tuto problematiku jsou ale různé, v některých rozhovorech se umělci přiklání k tomu, že bez určité pozice v poli a dostatečného množství kontaktů by jejich umělecká kariéra stagnovala.

„A to je ten problém právě, že potřebujete mít ty kontakty. Nikdo za váma sám nepřijde (...).“ (Jiří)

Objevuje se ale také názor, že prosadit se prostřednictvím známostí je jednodušší a nepřiliš kladně hodnocený způsob. Mnohem více je pak ceněna skutečnost, kdy se umělec dokáže prosadit na základě své kvalitní tvorby a bez ohledu na množství relevantních kontaktů. Tento přístup zastávají i někteří kurátoři, kteří dávají přednost takovým autorům, kteří se jim nijak nesnaží zavděčit.

„Nebo jsou kurátoři, který tohle zase nesnášej, protože je to nudí a hledají si nějaký svý jako zajímavý lidi.“ (Martina)

V souvislosti se získáváním kontaktů dotazovaní nejčastěji zmiňují vysokoškolské prostředí. Kromě toho vidí dotazovaní přidanou hodnotu studia na výtvarné vysoké škole v uvědomění si vlastní pozice v uměleckém poli.

„V tomhle je třeba dobrá ta Akademie, že vám už jako nějakým způsobem už jako ukáže, kudy ty cesty vedou, komu zavolat, nebo s kým se kamarádit, nebo starší kamarádi, který už tam jakoby jsou, tak se na nich jakoby svezete, když to jde.“ (Šimon)

Vysoká škola jim kromě jiného pomohla zorientovat se v praktických věcech, které se k oboru jejich činnosti vážou, a připravit se na samostatné rozhodování. Několik umělců svá studia zpětně reflektuje jako období pochopení souvislostí a přípravy na kariéru umělce, ale také jako období ztráty iluzí a naivních představ.

4.3. Estetická norma

Jak jsem již poznamenala, estetická norma je umělci vnímána jako neoddělitelná součást komplexního normativního celku, bez nějž by její funkce nebyla opodstatněná. Pojetí estetické normy jako samostatně stojícího konceptu tak nelze z rozhovorů dostatečně vyextrahovat, smysl má pouze v kontextu s uměleckým polem, kde funguje jako ukazatel určitého přístupu, jehož vnímání, jak plyne z rozhovorů, je velmi subjektivní. Na jedné straně se někteří umělci vůči estetické normě vymezují a charakterizují ji jako znak středního proudu, do něhož patřit nechtějí. Upozorňují také na nebezpečí převládajících trendů, které vytvářejí pomíjivé hodnoty. Podřízení se

estetické normě by znamenalo vybočení z „uměleckého hodnotového systému“, jenž tvoří jedinečnost a autenticita.

„Norma je jenom něco dočasného... je to dočasně převládající trend, krátkodobá záležitost, která se snaží člověka dotlačit do něčeho, z čeho bude už z principu každý umělec vybočovat, protože se do toho nechce přidat.“ (Hana)

Druhý způsob pojetí estetické normy, jenž se v rozhovorech objevoval, spočívá v uznání vlivu estetické normy na vlastní tvorbu. Umělci, kteří se k tomuto pojetí hlásí, mluví o podstatě výtvarného umění, jež využívá vizuální složku jako hlavní prostředek svého vyjádření. Estetickou normu využívají jako nástroj, jakým ztvárnit zamýšlený námět a dosáhnout požadovaného efektu svého díla.

„... že třeba když udělám vobraz, tak by měl nějak vypadat. Že jako nekašlu na to. Že to má bejt koukatelný.“ (Martina)

5. Diskuse zjištění

V následující kapitole se budu věnovat srovnávání zjištění získaných analýzou výzkumných rozhovorů s poznatky, které jsou uvedeny v teoretické části. Za nejobecnější zjištění mého výzkumu považuji fakt, že dotazovaní poměrně jednomyslně popisují normativní rámec prostředí výtvarného umění, jehož jednotlivé charakteristiky se výrazně neliší od teoretických přístupů Jana Mukařovského, Pierra Bourdieuho a Howarda Beckera.

Výpovědi dotazovaných týkající se jedinečné umělecké identity se shodují s názorem Pierra Bourdieu, který tvrdí, že pro uměleckou kariéru je důležité disponovat dávkou avantgardy, jež slouží jako rozlišovací znak, díky kterému se jednotlivci vymezuje vůči množství dalších umělců. (Bourdieu 2010: 211) Bourdieu se nezmiňuje o tom, zda toto odlišení chápe jako charakteristiku osobnosti umělce (která se projevuje bez ohledu na jeho tvorbu, například sociálním chováním) nebo jeho díla. Z výpovědí dotazovaných však neplyne, že by odlišení mělo přesahovat oblast samotné tvorby. Důraz kladou na vývoj své umělecké identity v čase a za ideální případ považují to, když je umělec originální celoživotně. Tento přístup se příliš neshoduje s pojetím Bourdieuho, který přisuzuje originalitě význam v momentě, kdy se jednotlivci snaží stát součástí uměleckého pole. *„Je to boj mezi vládoucími, na jejichž straně je kontinuita,*

identita, reprodukce, a ovládanými, nově přišedšími, v jejichž zájmu je důraz na diskontinuitu, odlišnost, revoluci.“ (ibid: 211)

V souvislosti s rozvíjením osobitého stylu považují umělci za důležité spoléhat se na vlastní tvůrčí inspiraci, být tedy ve své tvorbě autentický. Přesto představují svůj pohled na případné ovlivnění jejich tvorby. Za možné zdroje vlivu považují kromě běžných podnětů každodenního života především osobnosti, k nimž pociťují respekt. Často se jedná o členy uměleckého pole. Někteří se také zmiňují o tom, že by uvítali, kdyby některé praktické úkoly spojené s jejich uměleckou činností mohl vykonávat někdo jiný. Tato zjištění lze interpretovat jako určitou snahu přenést část své autenticity na další členy uměleckého pole, což jen potvrzuje teorii Howarda Beckera, jenž považuje umělecké dílo za produkt kolektivní aktivity. (Becker 1982: 35)

Popis vztahu umělců k estetické normě se u jednotlivých dotazovaných liší, přesto lze určit dvě převládající tendence. Tou první je přiznání vlivu obecně platné estetické normy na tvorbu, čímž umělci dokazují, že estetická norma je jednou z norem platných v uměleckém prostředí, je tedy normou sociální, jak tvrdí Mukařovský. (Mukařovský 1936: 25) Druhou tendencí je vymezování se vůči estetické normě z toho důvodu, že ji považují za normu platnou ve středním proudu. Umělci je podle svých slov záměrně aplikují neadekvátně, (ibid: 33) okázale tedy manifestují své postavení vně středního proudu. (Paulíček 2012: 67) Mají za to, že hodnoty, které tato norma vytváří, jsou určeny trendem a nejedná se tedy o trvalé hodnoty, jež vnímají jako hlavní produkt své činnosti. Obecně lze konstatovat, že se umělci snaží demonstrovat své pojetí uměleckého díla jako objektu, který slouží především k vyjádření myšlenky, nikoli k navození estetické libosti. Důraz na estetiku uměleckého díla je totiž znakem středního proudu.

Snahu o odlišení se od středního proudu mimo jiné nepřijetím obecně platné estetické normy lze interpretovat s ohledem na pojetí symbolického odlišení prostřednictvím vkusu tak, jak jej prezentuje Pierre Bourdieu v knize *Distinkce*. Podle něj dochází k symbolickému odlišování sociálních tříd prostřednictvím rozdílného kulturního kapitálu, což pokládá za následek odlišnosti prostředí, z nichž příslušníci jednotlivých tříd pocházejí. (Bourdieu 1984: 22 – 29) Pokud bychom toto tvrzení převzali a nesoustředili se na chápání pojmu *sociální třída* tak, jak jej předkládá Bourdieu, mohli bychom konstatovat, že symbolické odlišení zde funguje ve smyslu vymezení příslušníků uměleckého pole vůči příslušníkům středního proudu. Dotazovaní přisuzují svou odlišnost od příslušníků středního proudu především rozdílné životní

zkušenosti (paralelně s Bourdieuho prostředím jednotlivých tříd), která vychází ze specifického života umělců určeného jejich profesí.

Na toto manifestní vymezení vůči střednímu proudu lze pohlížet jako na ohraničení vlastního prostoru, kterým je umělecké pole. Příslušnosti k uměleckému poli přikládají všichni dotazovaní velký význam. Bourdieu popisuje umělecké pole jako prostředí s výrazně hierarchickou strukturou, jehož členové jsou na sobě vzájemně závislí (Bourdieu 2010: 73 – 74, 228), což se potvrdilo i v mém výzkumu. Dotazovaní se zmiňují o neprostupnosti této struktury a zároveň pozorují strukturální podřízenost tak, jak ji popsal Bourdieu, tedy jako jev navázaný na pozici jednotlivců v této složité síti. (ibid: 73 – 73) Umělci přiznávají, že ostatní členy uměleckého pole ke své činnosti potřebují, stejně tak jako oni potřebují je, což někteří z dotazovaných hodnotí negativně. Ve výzkumu se ale výrazněji neprokázalo, že by byla existence uměleckého pole založena na konkurenčním boji, jak tvrdí Bourdieu (ibid: 179 – 180). Vzájemná interakce se neprojevuje konfliktem, ale spíše kooperací, jak popisuje Becker. (Becker 1982: 1)

Umělci popisují také krátkodobé a dlouhodobé strategie využívané za účelem dosažení úspěchu stejně, jako je představuje Bourdieu. (Bourdieu 2010: 191) Vyzdvihují především osobní přesvědčení o kvalitách své práce. Umělec, který chce dosáhnout úspěchu pomocí dlouhodobé strategie, by neměl podléhat tlakům vedoucím k přizpůsobení svého uměleckého vyjádření trendům. To by mu mohlo zajistit okamžitou prosperitu, z jeho díla by ale bylo znát, že je těmto trendům přizpůsobené, a proto by jeho symbolická hodnota nebyla natolik vysoká, aby mohla být oceněna v dlouhodobé perspektivě. Z výzkumu plyne, že se většina dotazovaných přiklání právě k dlouhodobé strategii.

Je až zarážející, nakolik se výsledky výzkumu podobají Bourdieuho pojetí. Pokud předpokládáme, že dotazovaní nejsou seznámeni s jeho dílem a zároveň jsou zkušenými aktéry v uměleckém poli, kteří dokonale ovládají znalost pravidel jeho fungování, nabízí se otázka, zda je Bourdieuho popis vystavěn natolik dobře, aby s realitou korespondoval, nebo se ve skutečnosti jedná až o banální pojetí, které tudíž nemá dostatečnou vypovídající hodnotu. Důležité je při tomto hodnocení neopomíjet charakteristiky výzkumu pro potřeby této práce a Bourdieuho výzkumu, jenž byl zaměřen na jinou uměleckou a geografickou oblast, popisoval situaci v devatenáctém a

dvacátém století a samotná publikace vznikla před více než 20 lety¹¹. Jeho pojetí tedy mohlo odpovídat této odlišné realitě, ke které se oblast, která byla podrobena mému výkumu, mezitím mohla přiblížit.

Navzdory tomu se projevila zásadní skutečnost, která by mohla přinést nový pohled na vztah umělců k normativnímu rámci uměleckého prostředí. Podle Bourdieuho jsou ekonomické a pragmatické ohledy považovány za neslučitelné s autentickým uměním, (Bourdieu 2010: 200) zatímco někteří současní výtvarní umělci svým prohlášením dokazují, že nevnímají oddělení těchto složek za umění ohrožující.

¹¹ První vydání knihy *Pravidla umění* vzniklo v roce 1992.

Závěr

Ve své bakalářské práci jsem se zabývala problematikou vztahu výtvarných umělců k estetickým a dalším sociálním normám uměleckého pole. Zajímalo mě, jakou roli umělci přisuzují estetické normě a jak definují svůj vztah k ní. Ukázalo se, že estetickou normu pojmají jako pravidlo vztahující se nejen k uměleckému poli, jehož jsou aktéry, ale také ke zbytku společnosti, který vnímají jako střední proud. Někteří umělci se vůči estetické normě vymezují za účelem manifestování svého odlišení vůči střednímu proudu umělecké produkce.

Dalším cílem mé práce bylo popsat hodnoty, kterým umělci přisuzují význam v rámci uměleckého pole (tedy sociální aspekt tohoto pole). Za významné je zde považováno především definování své vlastní umělecké osobnosti, čehož je možné dosáhnout vytvořením jedinečného stylu, autenticitou, vymezením vůči střednímu proudu a dosažením vhodné pozice ve struktuře uměleckého pole.

Prokázalo se, že estetická norma a další sociální normy navázané na umělecké pole tvoří široký normativní celek prostředí výtvarného umění, tedy uměleckou normu, která reguluje uměleckou oblast. Tato skutečnost je již delší dobu podchycena i teoreticky. Součástí sociologizujících přístupů k této problematice je důraz na popírání pragmatického jednání ze strany umělců, tedy nepřiznání vlivu specifických sociálních norem uměleckého pole. Čemu se však zatím literatura nevěnuje a co se mi výzkumem podařilo prokázat, je to, že sami umělci začínají přijetí těchto norem reflektovat a nebojí se ke svým pragmatickým záměrům přihlásit. Nemají totiž pocit, že by tímto demaskováním ztratili svou uměleckou legitimitu, která je podle nich založena na jiných hodnotách. Odhalení toho, že umělci přiznávají tuto skutečnost, považuji za hlavní přínos své práce.

Vzhledem k tomu, že v sociologii tomuto tématu doposud nebylo věnováno dostatek pozornosti, považuji svou práci za příspěvek do diskusí věnovaných této oblasti a za možný výchozí bod dalších výzkumů. S ohledem na poměrně specifickou charakteristiku dotazovaných se nabízí otázka, jak by popsané mechanismy fungovaly v odlišném uměleckém prostředí, především zda by se intenzivněji projevilo Bourdieuho konfliktualistické pojetí uměleckého pole.

Summary

This bachelor thesis deals with the problem of relation of fine artists towards the artistic norm. Artistic norm consists of an aesthetic norm and other social norms related to the artistic field. The first part of the thesis is devoted to the presentation of current knowledge about the study area, mainly theoretical approach of the aesthetic norm of Jan Mukařovský, analytical concept of social field described by Pierre Bourdieu and a concept of art worlds presented by Howard Becker. The author also uses synthesis of these approaches as a basis for her own qualitative research, which is based on semi-structured interviews with fine artists. Research shows that artists perceive the aesthetic norm as an integral part of a broad normative group and builds to it in two ways. Some of them acknowledge its influence and define it as a social norm of the artistic environment, while others deny its influence, which explains the effort to differentiate themselves from the mainstream. They described artistic fields as hierarchically structured space in which in addition to making authentic art are important economic and pragmatic aspects of artistic creation. Artists in their artistic activities take into account of the formation of his personal style, which distinguishes them from the others. Mostly, they follow a strategy of long-term production based on creating permanent symbolic values, that are appreciated in a long-term perspective. Another aspect that is important in the art norm is to define its position in the structure of the artistic field, which belongs to the definition of the mainstream. In comparison with the initial literature, the thesis highlights a new reality. As the sociologizing approaches have shown, an artist, in order to make an impression of an authentic production, will not claim his possible pragmatic concerns, which may regulate his output. The artists are convinced this regulation would violate the legitimacy of their artistic expression. However, research shows that artists reflect their interests and find a source of legitimacy for their actions in other values.

Použitá literatura

- BECKER, H.S. *Art Worlds*. London: University of California Press, 1984.
- BOURDIEU, P. *Distinction. A Social Critique of the Judgement of Taste*. Cambridge: Harvard University Press, 1984.
- BOURDIEU, P. *Pravidla umění. Vznik a struktura literárního pole*. Brno: Host, 2010.
- CORBINOVÁ, J., STRAUSS, A. *Základy kvalitativního výzkumu. Postupy a techniky metody zakotvené teorie*. Boskovice: Albert, 1999.
- DISMAN, M. *Jak se vyrábí sociologická znalost*. Praha: Karolinum, 2008.
- GAZTAMBIDE-FERNANDÉZ, R.A. The Artist in Society: Understandings, Expectations, and Curriculum Implications. *Curriculum Inquiry*. [online]. 2008, Vol. 38, No. 3: 233 – 265. [cit. 2012-12-10]. Dostupné z: <http://onlinelibrary.wiley.com/doi/10.1111/j.1467-873X.2008.00408.x/full>.
- GIDDENS, A. *Sociologie*. Praha: Argo, 2005.
- GRYGAR, M. The Role of Personality in Literary Development. In: STEINER, P., ČERVENKA, M., VROON R. a VODIČKA, F. *The Structure of the Literary Process*. Amsterdam: John Benjamins Publishing Company, 1982.
- HENDL, J. *Kvalitativní výzkum. Základní metody a aplikace*. Praha: Portál, 2005.
- KAUFMANN, J.-C. *Chápající rozhovor*. Praha: Sociologické nakladatelství (SLON), 2010.
- MUKAŘOVSKÝ, J. *Estetická funkce, norma a hodnota jako sociální fakty*. Praha: Fr. Borovský, 1936.
- PACHMANOVÁ, M. Kdo je to kurátor. In: KORECKÝ D. *Médium kurátor*. Praha: Agite/Fra, 2009.

PAULÍČEK, M. *Nikdo se neodvážá říci, že je to nudné. Sociologie vysokého a nízkého umění*. Praha: Sociologické nakladatelství (SLON), 2012.

SEWTER, A.C. The Possibilities of a Sociology of Art. *Sociological Review*. 1935. Vol. a27, No. 4: 441 – 453.

SILBERMANN, A. Introduction. A Definition of the Sociology of Art. *International Social Science Journal*. [online]. 1968, Vol. 20, No. 4: 567 – 588. [cit. 2012-12-06].
Dostupné z: <http://unesdoc.unesco.org/images/0002/000245/024595eo.pdf>.

SILVERMAN, D. *Ako robiť kvalitatívny výskum*. Bratislava: Ikar, 2005.

ŠAFR, J. *Životní styl a sociální třídy: vytváření symbolické kulturní hranice diferenciací vkusu a spotřeby*. Praha: Sociologický ústav AV ČR, v.v.i., 2008.