

Marijan Dovič

Bourdieujeva radikalna vizija umetnostnega in literarnega polja

Pierre Bourdieu, eden vodilnih sodobnih francoskih sociologov, je s svojim vsestranskim opusom tudi pri nas že vplival na razpravljanje o umetnosti, medijih in drugih družbenih pojavih. V tem prispevku se bomo posebej posvetili njegovim prodornim razmišljanjem o umetnosti, ki jih odlikuje zavezanost zgodovinskemu dejstvu in sistematično razumevanje celote družbenega polja in položaja umetnostnega polja znotraj tega. V knjigi *The Rules of Art: Genesis and Structure of the Literary Field*, ki je v francoskem izvirniku izšla leta 1992, Bourdieu pred nami gradi kompleksno teoretično podobo umetnostnega polja oziroma polja kulturne produkcije – v družbenem prostoru je to polje znotraj, četudi na robu, polja moči – v katerem so seveda tudi polja literature in drugih umetnosti, med katerimi obstajajo strukturno-funkcijske sorodnosti; in sicer se kot njihova osnovna značilnost Bourdieuju kažejo navidez popolna avtonomija in magična logika *fetišizacije* proizvajalca in proizvoda.

Podoba polja v *The Rules of Art* ni le teoretična, saj je njegov nastanek zgodovinsko natanko določen, razčlenjeni pa so tudi pogoji nastanka in strategije vzdrževanja umetnostnega polja v bolj ali manj nespremenjeni obliki do danes. Bourdieujeva analiza skuša preseči načelne omejitve "zunanjih" razlag umetnosti z upoštevanjem hipoteze o homologiji med "prostorom del", definiranim z njegovo simbolno vsebino in posebej formo, ter med "prostorom pozicij" v polju kulturne produkcije. Če se je prvi val sociološkega preučevanja intelektualnega področja ustavil pri očitnih povezavah pisec-urednik-kritik, še ni razkril objektivnih razmerij, ki jih eden in drug zavzemata v polju,

torej strukture, ki določa obliko teh interakcij; in ravno novo razumevanje polja in njegove strukture, položajev in bojov v njem, je ključ, s katerim Bourdieu izziva ustaljene predstave o kulturi.

Čeprav Bourdieujevega pojmovanja umetnosti in literature v knjigi *Zakoni umetnosti: geneza in struktura literarnega polja* ni mogoče postaviti niti v neposredno bližino sistemsko-empiričnega pristopa, kot ga razvija empirična literarna znanost Siegfrieda J. Schmidta in njegovih naslednikov, niti se izrecno ne navezuje na teorijo družbenih sistemov Niklasa Luhmanna, ima vseeno mnogo značilnosti sistemsko-empirične obravnave. Zdi se, da bi njegov osrednji izraz "literarno polje" zlahka nadomestil tudi pojem "literarni sistem", poleg tega so njegove ugotovitve podprte s sociološkimi empiričnimi metodami – tako pri raziskavi prodaje knjig po založbah in analizi galerij Bourdieu uporablja tabele, preglednice in statistiko. Na ta način se dejavno vključuje v nekakšen "empirično-sistemi" trend.

Oblike kapitala. Za razumevanje teorije literarnega polja je pomembno Bourdieujevo ločevanje med različnimi oblikami kapitala: koncept kapitala je razširjen na neekonomske oblike, in sicer kulturni/simbolni in socialni kapital. Kulturni kapital predstavlja zbir neekonomskih silnic, kot so družinsko ozadje, razred, vložki v izobrazbo; njegova utelešena oblika je znanje in kapaciteta posameznika, predmetno pa se odraža skozi posedovanje kulturnih produktov, knjig, slik, inštrumentov. V tretji, institucionalizirani obliki, živi kulturni kapital v obliki akademskih nazivov.

Družbeni kapital pomeni Bourdieuju skupek dejanskih ali potencialnih trajnih povezav bolj ali manj institucionaliziranih odnosov medsebojnega poznavanja in priznavanja; določen je z velikostjo mreže posameznikovih odnosov, vsoto njenih virov (kulturnih in ekonomskih) in hitrostjo, s katero jih ta lahko spravi v tek – družbene mreže je treba ves čas vzdrževati in gojiti, da jih je v prihodnosti mogoče hitro aktivirati. Vse oblike kapitala so sicer izpeljane iz ekonomskega skozi različne učinke transformacije: kulturni in družbeni kapital temeljita v ekonomskem, a ju nikdar ni mogoče reducirati na čisto ekonomsko plat, saj njuna učinkovitost sloni ravno na dejstvu, da skrivata svojo odvisnost od ekonomskega kapitala.

Geneza umetnostnega polja. Sedanje stanje umetnosti glede na njeno mesto v družbi po Bourdieuju bistveno opredeljuje dejstvo, da je ta organizirana kot polje s specifičnimi zakonitostmi in veliko stopnjo avtonomije tako glede na ekonomijo kot tudi politiko. Da to polje lahko učinkovito deluje, mora pri tem pozabljati na lastno zgodovinskost in skušati svoj lasten estetski diskurz univerzalizirati. V tem smislu se upira sociološkim analizam z retoriko neulovljivosti, enkratnosti in apriornim postavljanjem meja znanosti. Toda ravno skozi znanstveno analizo družbenih pogojev produkcije in recepcije se je mogoče približati razumevanju zgodovinske geneze polja in njegove logike. (To so

opazili tudi nekateri pronicljivi umetniki, denimo Flaubert, ki v *Vzgoji srca* natanko opisuje dvojnost sveta politike/denarja in umetnosti, ki se ponuja premožnemu mladeniču; svet moči in svet, kjer je ekonomski red obrnjen na glavo, ter hkrati že natančno kaže, kako je možnost, odločiti se za aristokratsko pozicijo čiste, larpurlartistične umetnosti, družbeno pogojena.)

Nastanek polja je določen s splošno družbeno situacijo druge polovice devetnajstega stoletja, ko se v družbi vzpenjajo neizobraženi antiintelektualistični industrialci, ki prodirajo tudi v politično sfero. Denar in posel imata vse večjo veljavo, umetnost postaja strukturno vse bolj podrejena, čeprav doživlja po eni strani trg kulturnih dobrin nezaslišano ekspanzijo: naglo rasteta pomen in naklada časopisov, vzpenja se roman in profitno založništvo za novo, vse bolj razširjeno bralno občinstvo. V salonih, tradicionalnih zatočiščih piscev in umetnikov, poteka tudi pretok med sfero umetnosti in družbene moči – prva je sposobna proizvajati legitimacijo in posvetitev, druga materialne in simbolne ugodnosti, ki jih podeljuje država. Vse bolj zahajajo tja vplivni uredniki, katerih moč na literarnem področju raste predvsem skozi razcvet podlistkov, ki jih bere ogromno ljudi (industrializem prodira v literaturo), pa tudi kritiki, ki postajajo merilo vsega v umetnosti.

Ta nezaslišana ekspanzija trga kulturnih dobrin, zaradi katere postopno nastaja to, čemur danes pravimo "množična produkcija", omogoča tudi liberalizacijo celotnega področja in prihod revnih izobražencev s podeželja, ki želijo živeti od umetnosti oziroma od zaposlitev, ki jih ponuja področje kulturne produkcije. Vse to so predpogoji, celo determinante "procesa avtonomizacije literarnega in umetniškega polja in sprememb v razmerju med umetniškim in političnim svetom" (Pierre Bourdieu: *The Rules of Art*, Stanford UP 2000: 55). Gre za nove družbene okoliščine: ločitev od sponzorskega sistema in prehod v trg delovne sile, ki ima sicer osvobajajoče lastnosti, hkrati pa tudi odtujitvene, saj vodi v nove oblike odvisnosti.

Avtonomizacija meril in nastanek boemskih združb. Že pred letom 1900 v Parizu nastaja nova družbena skupina piscev in umetnikov, v kateri številčno prevladujejo diletantje. Ta skupina razvija nov življenjski slog, boemstvo, in postavlja sebe v monopolni položaj produkcije diskurza o družbenem svetu: umetniki naj bi sami konstruirali njegovo identiteto, norme in mitologijo; njihov življenjski slog, umetniška eksistenca, pa postane umetniško delo. Iz številnih besedil so razvidne predstave umetnikov o tem, kako oni krojijo družbeni svet, so nad družbo in ji nalagajo svoja pravila, torej konstruirajo družbeno realnost.

Odnosi umetnikov do trga, katerega anonimne sankcije lahko povzročijo razlike med njimi, vodijo do ambivalentne predstave o "občinstvu", ki se gibljejo med fascinacijo in prezirom, ter o lastnem položaju in funkciji v družbi. Hkrati postaja boemska združba dovolj velika, da sprejema nore domislice in predrznosti lastnih članov: ne potrebuje več finančne potrditve, temveč le

potrditev med "svojimi", torej gre za ponotranjenje, avtonomizacijo meril posvetitve (konsekracije).

Nastajajoči svet je v očitni opoziciji z buržoaznim svetom, ki zdaj odkrito začne izražati svoje vrednote in pretenzije po instrumentih legitimacije v umetnosti in literaturi. Polje se vse bolj razdvaja, na eni strani želijo tisk in "pisuni" vsiliti degradirano definicijo kulturne produkcije, na drugi se krepí in zastruje pozicija prezira do nekulturnega, vulgarnega, materialnega ipd. Težnje umetnikov po neodvisnosti od materialnega, poslovnega sveta so vse močnejše. Osnovno vodilo pri tem je moralna ogorčenost nad vsako obliko podreditve silam moči ali trga in nad priliznjenim karierizmom pisunov in žurnalistov, ki pišejo literaturo, "oropano sloga". Odpor do tega vodi borce za avtonomijo, kot sta Flaubert in Baudelaire, pa tudi Banville, Huysmans ali Leconte de Lisle, k postopni afirmaciji avtonomije piscev in vzpostavitvi polja, ki samo zase definira lastne legitimacijske principe: to je radikalna, heroična faza vzpostavljanja avtonomije polja (v njej imajo estetski prelomi etične posledice). Družbenoekonomske razmere so pritisnile umetnike ob zid: na izbiro imajo le dvoje, bedno boemsko eksistenco ali podreditev vladajočemu buržoaznemu okusu. Umetniki postajajo sovražni tudi svetu, ki je "vmes" med umetnostjo in trgom: založbam, galerijam, urednikom in direktorjem gledališč.

Avtonomno umetnostno polje in obrnjen ekonomski red. V danih pogojih se v literarnem polju poleg buržoazne umetnosti za široke množice (donosna dramatika in feljtoni) in kritične, družbeno angažirane umetnosti, začne formirati nova, larpurlartistična skupina, ki se distancira od obeh, je protiburžoazna, neangažirana, nekomercialna in tudi amoralna. Ta skupina se loti zahtevne naloge, revolucionarnega preoblikovanja literarnega polja, ki se osvobaja etike, distancira od institucij, zavrača kariero in vse oblike odvisnosti, želi sama sebi pisati zakone, politično in družbeno je neangažirana ter do občinstva indiferentna. Gre za simbolno revolucijo, ki zavrne trg in njegove zakone, umetniško delo nima več tržne vrednosti, saj umetnik ni trgovec. Poveča se razdor med produkcijo in potrošnjo: kratkoročno je umetnik obsojen na ignoranco in životarjenje, saj za razliko od buržoaznega umetnika nima takojšnjih odjemalcev, pač pa si vzame "pravico", da lahko na slednjega gleda kot na intelektualno inferiornega. V novih pogojih umetnik ne more zmagovati na simbolnem terenu, če (vsaj kratkoročno) ne propade na ekonomskem – in obratno. Nosilci avtonomizacije polja (Flaubert, Baudelaire) postavljajo nove standarde s poudarkom na avtorskem slogu in ustoličenju sebe kot ustvarjalca. Vzpostavi se razlika med proizvodi, ki so produkt okolja in trga, ter tistimi, ki morajo svoj trg sami ustvariti in spreminjajo svoje okolje. Razlika je v slogu, ki mora biti estetski: Baudelaire izenači formo in vsebino, slog in sporočilo, najboljša poezija sploh nima zunanjih referenc, le skozi formo se dosežejo evokacije. Gre za revolucijo pogleda in pisanja, prelom z navezo etike in estetike, za skrajni esteticizem in larpurlartizem.

Izum čiste estetike hkrati pomeni tudi izum novega družbenega bitja, velikega profesionalnega umetnika, ki združuje zahtevni nalogi občutka svobode, preseganja konformizma ter hkrati rigorozno, znanstveno disciplino življenja in dela. V tem položaju je seveda zelo težko vztrajati, saj je tvegan in pogosto ne vrača vločka; zato ima vztrajanje v njem tudi določene družbene predpostavke: "Velike umetniške revolucije niso dejanje (začasno) dominantnih, ki, kot povsod, niso v navzkrižju z redom, ki jih posvečuje, ali preprosto podrejenih, ki so običajno s svojimi pogoji in dispozicijami obsojeni na rutinsko prakso literature. Revolucije vedno slonijo na tistih hibridnih in neopredeljivih bitjih, katerih aristokratske dispozicije, pogosto povezane s privilegiranim družbenim redom in posedovanjem velikega simbolnega kapitala, podpirajo globoko 'nestrpnost do omejitev', družbenih in tudi estetskih, ter oholo nestrpnost do vseh kompromisov s časom" (Bourdieu, *The Rules of Art*: 111).

Dualistična struktura polja. Od formiranja avtonomnega polja do danes ostaja v svetu kulturne produkcije dvojna hierarhija, ena glede zaslužkov in denarja, ki se obrača, druga glede "cenjenosti" v polju. Konec devetnajstega stoletja predstavlja v Franciji najdonosnejšo zvrst buržoazna drama, tej sledijo feljtoni in romani, na zadnjem mestu pa je poezija, ki doseže le nekaj sto bralcev. Hierarhija znotraj polja je natanko obrnjena: poezija zaseda piedestal, ima ogromno piscev in ne dosti več bralcev, sledi ji "kvalitetni" roman, pa potem žurnalistični, feljtonski, in na koncu teater, ki zbuja zaničevanje. Hierarhija profita je torej natanko obrnjena hierarhiji prestiža; očitno se prestiž manjša s širjenjem števila odjemalcev; seveda pa obstaja hierarhija tudi znotraj posameznih vrst in zvrsti. Konec stoletja se znotraj vseh vrst, najpozneje v teatru, pojavljajo še bolj avtonomni sektorji: avantgarde. Hierarhija žanrov se konec stoletja vse bolj začne raztapljati v hierarhijo nasprotja med čisto umetnostjo proti množični, in ta hierarhija je vse bolj neodvisna od žanra.

S prihodom mladih avantgard se stare strukture postopoma institucionalizirajo. Ritem revolucij in različnih "izmov" se s časom stopnjuje, tako da po letu 1900 na literarnem polju prevlada "logika permanentne revolucije"; prelom sledi prelomu. In čeprav gre večina vodij avantgardnih skupin v pozabo brez resnih naslednikov, postaja revolucija edini model za vstop v polje. Mlade smeri običajno spodkopavajo etabrirane strukture s pomočjo očitka "preživetosti": v svojem boju za simbolni prestiž se namreč lahko uveljavijo le kot *opozicija*. Hkrati s tem, ko se razvija revolucionarni model vstopa v polje, tisti instrument uveljavitve, ki je bil doslej osrednji "nomotet" (Academie Française), izgublja avtoriteto, tako da moč posvetitve dejansko postaja predmet tekmovalnih bojev.

Za podobne stvari, ki so se že uveljavile v literaturi, se malo pozneje borijo slikarji (Manet). Tudi slikarstvo se "zapira" v avtonomno polje, pri čemer mu je v oporo ideja umetnika borca, reveža, ki ga tepe nemila usoda in ženejo romantični ideali nezainteresiranosti, poguma, nekomercialnosti; tudi v slikarstvu prodira

načelo umetnosti zaradi umetnosti, ki ni nikakršen servis družbe. Umetnik je, po vzoru Baudelaira, osamljeni junak, indiferenten do časti, otožno bitje, obsojeno na zlo srečo. Tudi slikarji dosežejo, da se predmet slike osvobodi sleherne didaktike in morale. Manet in impresionisti ne le da nočejo ničesar učiti, sploh ne želijo ničesar povedati. Podobno kot pri simbolistih, ki v zavračanju primata označenca povzdignejo glasbo kot čisto umetnost, postane slikarsko delo nedostopno sleherni eksegezi. Pri njihovem boju se vendarle izkaže svojevrstna prednost literarnega diskurza: za vzpostavitev in vzdrževanje lastne avtonomne pozicije slikarji nujno potrebujejo verbalen označevalski diskurz in pisce, prek katerih se lahko avtonomna merila slikarstva sploh udejanjijo.

Simbolni boji. Na trgu simbolnih dobrin ostaja torej produkcija razpeta med dve skrajnosti: popolno podreditev trgu in popolno zanikanje trga. Kulturna produkcija se bodisi izenači z vsakim trgovanjem in se prilagaja obstoječim zahtevam odjemalcev, a se s tem odpove resničnemu ugledu, ali pa se odpove ekonomskemu kapitalu in akumulira simbolni kapital, ki v daljšem času vendarle lahko prinese tudi denar. Negacija trga v pomembnem segmentu umetnosti učinkuje tako, da se produkcija le redko podvrže čistemu merkantilizmu, saj celo "komercialni" produkti želijo užiti vsaj nekaj blagodati simbolnega kapitala.

Obe vrsti produkcije imata različno dolge produkcijske cikle: če ima "komercialna" umetnost kratek rok trajanja, ima "čista" lahko sicer majhne, a dolgotrajne učinke. To lahko jasno vidimo ob analizi položaja v založništvu: majhna založba Minit lahko preživi s kratkoročnimi izgubami, ker išče simbolno bogate avtorje, ki ustrezajo merilom avtonomnega polja in se lahko dolgo prodajajo (primer Beckettovega *Godota*). V komercialnem založništvu šteje le kratkoročna naklada, knjiga za komercialni uspeh ne potrebuje šol – šole imajo nalogo, da vzgajajo bralca tako, da bo cenil "čisto" literaturo. V slednji je visoka naklada sumljiva; v polju denar še zdaleč ni dovolj, pomembnejša je akumulacija simbolnega kapitala: priznано in spoštovano ime (založbe, kritika, pisca ...), kapital in moč posvečevanja. V polju gre za dvojno igro, v kateri je treba obvladati dvojne zakone polja in se podrediti ekonomiji, ki vsaj na videz zanika finančni interes.

Boj za simbolni kapital in za sredstva posvečevanja je ena bistvenih značilnosti polja in ključ za razumevanje sporov med generacijami umetnikov: generacija vstopi kot bojovita avantgarda, se postopoma uveljavlja in tudi postara (odpirajo se ji že tudi finančne možnosti), nakar z njo pomete nova avantgarda itn. Medtem na "komercialnem" robu polja sicer vladajo tržna načela, ki pa niso imuna na simbolni kapital. Zaradi temeljne opozicije komercialno : nekomercialno so vsa (pod)polja produkcije in distribucije kulturnih dobrin "strukturno in funkcijsko homologna med seboj in vzdržujejo tudi strukturno homologijo s poljem moči, kjer novačijo ključni del svojih odjemalcev" (Bourdieu, *The Rules of Art*: 161).

Segmentacija polja seveda ne zadeva le ustvarjalcev, temveč vse, ki so v njem kakorkoli udeleženi: avtorju na "pravem mestu" (na primer piscu žanrskega romana pri komercialni založbi ali hermetičnemu pesniku pri elitni) nasproti stojijo sočutna publika in razumevaloči kritiki, med producenti in konzumenti se ustvarjajo homologije: "Izbira prostora objave (v najširšem smislu) – izdajatelj, revija, galerija, časopis – je tako pomembna le zato, ker vsakemu avtorju, vsaki obliki produkcije in vsakemu produktu ustreza *naravni prostor* (že obstoječ ali pa tak, ki ga je treba še ustvariti) v polju produkcije; in zato, ker so produkti in proizvajalci, ki so 'dislocirani' in niso na pravih mestih, bolj ali manj obsojeni na neuspeh" (Bourdieu, *The Rules of Art*: 165).

Vzdrževanje iluzije. V simbolnih bojih za prestiž so molče sprejete nekatere predpostavke, o katerih ni debate. V polju vlada kolektivna zavezanost igri, ki je hkrati vzrok in učinek obstoja igre. Boji, ki so na videz neusmiljeni, varujejo tisto bistveno – prepričanje, ki ga vanje vlagajo protagonisti: "Boj za monopol nad legitimnostjo pomaga okrepiti prav legitimnost, v imenu katere je začel" (Bourdieu, *The Rules of Art*: 167). Principi igre so prikriti z molče prisotno ideologijo "kreacije", ki nas zapelje, da gledamo le producenta, ne vprašamo pa se, kdo in kako je "kreatorja" ustvaril; usmerimo se na njegov demiurgični ustvarjalni akt, zanemarimo pa cele množice, ki so potrebne za njegovo posvetitev (kritiki, založniki), čeprav je ravno umetnostni trgovec tisti, ki ga skrbi tako denar kot simbolni kapital in je npr. založnik tisti, ki racionalizira distribucijo in prevzame "grdo breme marketinga" z ramen umetnika, ki na ta način lahko vztraja v svoji *pozi*.

Kako se v polju ustvarja in distribuira moč konsekracije (posvečevanja) in specifična simbolna vrednost? Učinkovitost dejanj konsekracije temelji v samem polju, v sistemu objektivnih odnosov, ki ta prostor konstituirajo v boju, katerega arena je umetnostno polje. V založništvu je denimo simbolni kapital vpisan v razmerja založnikov do "njihovih" avtorjev, umetnikov, posrednikov, kritikov. Pri konsekraciji ima ključno vlogo interpretacija, tj. vnovična produkcija dela, njegovega pomena in vrednosti – v vedno novih branjih se delo rekreira, neštetokrat je znova ustvarjeno s strani tistih, ki se zanj zanimajo in imajo od razlage, kritike, posedovanja in poznavanja materialni ali simbolni profit.

Umetniško delo v svoji najčistejši obliki, kot se producira v osrčju polja in njegove avtonomije, je skrajna možnost produkcije, nasprotna materialnosti industrijske proizvodnje, in vrednosti ne prejema od materiala, temveč od dela, vloženega v produkcijo njegove vrednosti od vere oziroma zmote (misrecognition), ki se producira in reproducira *kolektivno*: "Temelji vere /.../ so v *illusio*, privrženosti igri kot taki in sprejemanju njene temeljne premise, in sicer, da je igra, literarno ali znanstveno, vredno igrati in jemati resno. Literarna *illusio*, izvorna zvestoba literarni igri, ki je temelj vere v pomen in koristnost literarne fikcije, je predpogoj, običajno neopažen, estetskega užitka, ki je vedno deloma tudi užitek igranja igre, sodelovanja v fikciji, delovanja v popolnem sozvočju s premisami igre. To je tudi predpogoj literarne *iluzije* in

učinka prepričanja (bolj kot učinka realnosti), ki ga tekst lahko proizvede" (Bourdieu, *The Rules of Art*: 333–334).

Polja v okviru umetniške in intelektualne produkcije se upirajo znanstveni objektivizaciji, saj jih ščitijo od mladega vzgojeni "posvečevalci", vključno s sociologi. Težko se je boriti z ortodoksnimi koncepti, ki ne upoštevajo polja in njegovih struktur in razlagajo umetnost z genialnim avtorjem in originalnostjo. "Posvečevalci" se branijo pred tem, da bi umetniško polje postalo znanstveni predmet in zavračajo domet "scientizma" – sodobni mislec se še težje od sodobnega pisatelja odpove suvereni poziciji kreatorskega fetišizma, ki jo sprejema tudi večina bralcev. Proti temu se – običajno v podrejenem odseku polja kulturne produkcije – pogosto pojavlja zanikanje vsakršne vrednostne hierarhije, relativizem in redukcioniistični sociologizem.

Pri vsem tem gre predvsem za pozicijsko določene spopade; tudi zgodovina literarne vede temelji na opozicijah in polemikah ter na zavzemanju pozicij, ki ne le strukturirajo mišljenje, temveč odpirajo tudi pomembne dileme. To se vnovič izkaže ob vprašanju imanentne interpretacije, ki je ravno tako povezano s kreatorskim fetišizmom – narava zunajkontekstualnega branja, ki dominira od nove kritike, strukturalizma vse do dekonstrukcije in hermenevtike, je ritualna, kar dokazuje ponavljanje in monotonija teh "litanij", katerih pisci so zavezani kultu originalnosti. Temelj vseh teh pristopov sta po Bourdiejevem mišljenju kantovska filozofija simbolnih form oziroma vse tradicije, ki predpostavijo obstoj univerzalnih antropoloških struktur (Eliade, Jung), ter strukturalizem.

Legitimacijski boj in kanonizacija. V neprestani razpetosti med hierarhijama potrebe po dobičku in sledenju avtonomnim principom je dejanska avtonomija polja odvisna od tega, v kolikšni meri usvojijo njegove lastne norme proizvajalci in tisti, ki so najbližji polju moči. Od tega je odvisno razmerje med zunanjo in notranjo hierarhizacijo, boj med podpoljema omejene in množične produkcije za definicijo kulturnega produkta. Čeprav se avtorji med seboj ignorirajo, so strukturno povezani v polju. Obe podpolji sta segmentirani; omejena produkcija na avantgardo in uveljavljeno avantgardo, množična produkcija na buržoazno in komercialno. Ves čas se bijejo definicijske bitke za primat nad sredstvi konsekracije: prva skupina denimo drugi odreka umetniškost, celo pisateljstvo. Gre za definicijski konflikt, v katerem je ključno vprašanje legitimnosti, položaj razsodnika, ki bo rekel, kdo je pisatelj (in kdo pisun). Nobena definicija seveda ni neodvisna od položaja, ki ga izjavljalec zaseda v umetnostnem polju.

Poklic umetnika je nizko kodificiran, v nenehnih definicijskih bojih ni nikdar dokončno definiran (v primerjavi z drugimi poklici), kar je vir negotovosti. Hkrati pa ima umetnik v polju kulturne produkcije veliko palet možnosti preživetja (založbe, časopisi ...) in tudi kopičenja simbolne moči. Da bi ugotovili, kako se postavlja esteblišment avtorjev, je treba zasledovati proces konsekracije (od portretov, kipov, uličnih poimenovanj, komemoracij ...), prodajo del, člankov,

boje za rehabilitacijo, indoktrinacijo v šolah. Vrednost produkta torej producira polje, ki umetnika s pomočjo "iluzije" kreativnosti povzdigne v fetiš. Vrednost je produkt skupnega truda niza ljudi – od avtorja do tistih, ki imajo moč konsekracije, skratka vseh udeležencev v polju, pa tudi učiteljev in ne nazadnje staršev. Ta igra v skupni veri omogoča uveljavljenim umetnikom konstituiranje svetih predmetov s čudežno umetnikovo signaturo, ki lahko umetniško vrednost podeli tudi tako banalnemu predmetu, kot je pisoar.

Simbolni boj je torej boj za imenovalca, posvečevalca, "nomoteta"; in hkrati boj za identiteto, specifičnost v svetu, kjer obstajati pomeni *biti drugačen*, zasedati distinktivno pozicijo: to je nujna strategija mladih (mladih v strukturnem, ne biološkem smislu) za vstop in uveljavitev v polju. "Stare" morajo označiti kot nemoderne, preživle, jih negirati, parodirati in osmešiti, da se manifestirajo razlike med njimi in "mladimi". Pri tem večinoma ne gre za zavestno cinično iskanje distinkcije za vsako ceno. Polje postaja vse bolj zaznamovano z lastno zgodovino in ne dovoli vstopa tistim, ki te ne poznajo; tudi v primerih odkritij "naivnosti" ali "prvinskosti" (primer naivnega slikarstva) je polje samo tisto, ki novost odkrije in uveljavi. V delih sta zato polje in njegova struktura oziroma zgodovina vse bolj navzoča.

Če zgodovina umetnosti ali literature podobno kot zgodovina filozofije in zgodovina znanosti lahko razlaga lasten razvoj kot čisto interno, lastno dinamiko, s katero se v njih razvijajo sistemi avtonomne reprezentacije, neodvisno od dejavnosti umetnikov, piscev, filozofov ali znanstvenikov, je to zato, ker mora vsak novinec računati z uveljavljenim redom v polju, s pravili igre. Izrazna potencia je zamejena s specifičnim kodom, ki je potreben za uspešen vstop v polje. Je kot jezik, deluje kot cenzor, ki določene možnosti izključi, in kot izrazno sredstvo; kot zgodovinsko določen sistem shem percepcije, vrednotenja in izražanja, ki definirajo družbeni prostor možnosti in tudi omejitve produkcije in obtoka kulturnih del, obstajajoč tako v objektiviranem stanju struktur polja in utelešen v mentalne strukture, ki konstituirajo posameznikov sistem dispozicij, *habitus*.

Zgodovinska geneza estetike. Bourdieu estetik ostro kritizira, pri čemer izhaja iz očitka filozofom, da želijo zapopasti estetsko kot nekaj, kar je onstran zgodovine. V resnici, meni Bourdieu, je estetsko izkustvo zgodovinska institucija. Treba je ozavestiti družbene pogoje možnosti, ki so privedli do zgodovinske anamneze in univerzalizacije estetskega. Oko sodobnega ljubitelja umetnosti namreč ni naravni dar, temveč je pojav, povezan z nastajanjem avtonomnega umetnostnega polja: "čisti" pogled je v resnici rezultat šolanja, obiskovanja galerij in osvajanja konvencij; in ta pogled je nagnjen k temu, da svojo privilegirano izkušnjo postavlja kot splošno (Pierre Bourdieu, *Zgodovinska geneza čiste estetike, Filozofija na maturi 2000*, št. 1–2, 2000).

Odgovori filozofov, lingvistov, semiologov in umetnostnih zgodovinarjev na "vprašanje specifičnosti literature ('literarnost'), poezije ('poetičnost') ali

umetniških del nasploh, in na vprašanje ustrezne estetske recepcije, ki jo ta zahtevajo, so soglasni v poudarjanju zastojnosti, odsotnosti funkcije, primata vsebine nad funkcijo, brezinteresnosti itn." (Bourdieu, *The Rules of Art*: 285). Njihove analize so večinoma oprte na Kanta in soglašajo, da naj bi bila funkcija umetniškega dela ravno to, da nima funkcije. Za estetski odnos naj bi bila značilna koncentracija pozornosti, ki "izloči" opazovani predmet iz okolja s suspenzom diskurzivnih in analitičnih aktivnosti (ignorira družbenozgodovinski kontekst), z brezinteresnostjo in končno z indiferenco do eksistence objekta.

Gre za tipičen primer dvojne dehistorizacije, dehistorizacije dela in njegovega sprejemanja, ter transcendiranje čisto partikularne izkušnje umetniškega dela, ki je zelo očitno postavljena v družbeni prostor in zgodovino, v univerzalno: "Če se te analize bistva strinjajo glede bistvenega, je to zato, ker vse jemljejo za objekt – bodisi tiho ali izrecno (podobno kot analize, ki se imajo za fenomenološke) – subjektivno izkustvo umetniškega dela, izkustvo analitika, kultivirane osebe iz neke družbe, pri tem pa zanemarijo *historičnost* tega izkustva ali dotičnega objekta. Nenamerno torej povzročijo *univerzalizacijo posameznega primera* ter na isti način konstituirajo posamezno izkušnjo dela v konkretnem prostoru in času kot nadzgodovinsko *normo* vse umetnostne percepcije. Hkrati potihem obidejo vprašanje *zgodovinskih in družbenih pogojev za možnost* te izkušnje, posledično izključijo analizo pogojev, pod katerimi je delo, ki velja za vredno estetskega uživanja, proizvedeno in konstituirano kot tako, takisto ignorirajo vprašanje pogojev, pod katerimi nastane estetska dispozicija, kakršno želijo (filogeneza), in kako se ta kontinuirano reproducira v času (ontogeneza). Toda le ta dvojna analiza lahko razloži naravo estetskega izkustva in iluzijo univerzalnosti, ki to spremlja in jo taka analiza bistva naivno registrira" (Bourdieu, *The Rules of Art*: 286).

Zgodovinski pogled pokaže drugačno genezo "estetovega očesa": brezinteresno zrenje ni nekaj nadčasnega, do njega imajo v nekem trenutku, ko dozori pogoji, dostop tisti, ki jim ekonomsko-družbene možnosti omogočajo trajno utrditev take pozicije. Le avtonomno polje je sposobno vsiliti "prepoznanje" umetniškega dela kot takega med vsemi, ki so bili socializirani na ta način, da so nagnjeni k prepoznavanju umetniškosti in razumevanju del, ki so družbeno označena za taka, kot umetniških: "Čeprav se samemu sebi zdi dar narave, je oko ljubitelja umetnosti iz devetnajstega stoletja produkt zgodovine. Z vidika filogeneze je čisto zrenje, sposobno ustreznega opazovanja umetniškega dela (v sebi in zase, kot formo in ne funkcijo), neločljivo od pojava producentov, motiviranih s čisto umetniškimi nameni, in od pojavitve avtonomnega umetniškega polja, sposobnega postavljanja in vsiljevanja lastnih ciljev nasproti zunanjim zahtevam; neločljivo pa je tudi od vzporednega pojava populacije 'amaterjev' in 'poznavalcev', sposobnih čistega zrenja, po katerem umetnine kličejo" (Bourdieu, *The Rules of Art*: 288).

"Analiza bistva" aktivno pozablja na družbene pogoje produkcije in reprodukcije, vcepljanja dispozicij in klasifikacijskih shem, ki so aktivirane v

umetnostni percepciji, in na dejstvo, da je z vidika ontogeneze pridobivanje umetniških dispozicij povezano s posebnimi pogoji poučevanja, obiskovanjem muzejev ali podaljšano izpostavljenostjo šoli. Akterji igre se polja, njegovih zakonov in mehanizmov posvečevanja ne zavedajo v celoti, saj izkusijo umetnino kot nekaj, kar ima takoj že smisel in vrednost, ne vedoč, da je to "učinek sozvočja med dvema vidikoma iste zgodovinske institucije, kultiviranega *habitusa* in umetnostnega polja, ki utemeljujeta eden drugega" (Bourdieu, *The Rules of Art*: 289).

Obstaja namreč subtilna povezava med teksti, ki se ponujajo v branje, in načinom njihovega branja. Ko se polje vse bolj avtonomizira, pisci vse bolj pišejo "čisto", dela, ki jih je treba "dekodirati, večkrat brati in raziskovati, ne da bi pri tem izčrpali notranjo polisemijo dela" (Bourdieu *The Rules of Art*: 305). Čisti bralec izključi vse družbeno-zgodovinske reference: tako se dogaja, da se v popolni harmoniji najdejo čisto zrenje dehistoriziranega branja v zrcalu čistega in dovršeno dehistoriziranega dela. To je začarani krog in le z mobilizacijo vseh sredstev družbenih ved je moč razumeti ta transcendentni projekt, sestavljen iz prirejanja zgodovinskih oblik in kategorij umetniške izkušnje skozi zgodovinsko pozabo. Oko esteta res konstituira umetniško delo – a to je mogoče le zaradi tega, ker je tudi samo produkt dolge kolektivne zgodovine, zgodovine progresivnega izumljanja poznavalca, "connoisseurja".

Fetišizacija produktov in elitizem. Kako v polju umetnikov podpis multiplicira vrednost objekta in ga spreminja v fetiš, je posebej očitno v primerih, kot je Duchampov. To čudežno transsubstanciacijo omogoča polje s svojo transformacijo avtorja v kreatorja oziroma kar v fetiš, ki omogoča, da fetiš postanejo tudi njegovi izdelki – oboje pa je produkt polja, kjer se poraja in vedno znova regenerira vera v vrednost umetnosti in moč ustvarjanja te vrednosti. "Dokler se slikanje meri v površini slike ali dolžini dela, ali s količino in ceno uporabljenega materiala (zlate, ultramarin slike), slikar umetnik ni radikalno drugačen od nedeljskega" (Bourdieu, *The Rules of Art*: 292). Zato mora polje razviti primeren umetniški jezik, imenovati slikarje in govoriti o njihovem delu (z ustreznimi pari pridevnikov razpravljati o slikarjevi specifični tehniki, njegovem osebnem slogu), načinu nagrajevanja in izdelati definicije prave umetniške vrednosti, ki ni povezana le z ekonomsko. Postopek konsekracije vključuje tudi diskurz slavljenja umetnika in pisanje biografij, s čimer se utrjuje družbena podoba slikarja kot znamenite figure, vredne zgodovinskega spomina in obravnave.

Obstaja bližnja sorodnost med zgodovino estetike/filozofije umetnosti in zgodovino institucij, ki promovirajo brezinteresno kontemplacijo – muzeji, pisanje o umetnosti ipd. Filozofi v domeno umetnosti uvažajo koncepte iz teološke tradicije: umetnik kot stvarnik, oborožen s skoraj božanskim orožjem imaginacije, sposoben predstaviti avtonomen drugi svet (Baumgarten, K. P. Moritz). Umetnina je zamišljena kot mikrokozmos, v katerem lepota ni koristna, saj ima znotraj sebe namen obstoja; ideja, da je najvišje dobro kontemplacija Lepega (platonistično-leibnizovsko) iz nemške pred- in romantične tradicije se povezuje z idejami francoskih larpurlartistov.

Nasproti umetnikom, ki težijo k avtonomiji norm in kriterijev, nastaja in se razvija okus kot dispozicija in kompetenca: gentleman in aristokrat se identificirata kot osebi z okusom in posvečata svoj čas brezinteresnemu uživanju v umetniških delih: dober okus, virtuoso, "connoisseur" – inavguracija mladega aristokrata kulminira v "veliki turi", kulturnem romanju v Italijo in Rim – za razliko od usmerjenosti in v opoziciji do nje na utilitarno-vulgarno-materialno, značilni za "rajo".

Umetniška brezinteresnost se torej kaže tudi kot sredstvo kulturne distinkcije dominantnih od "banalnih" potreb dominiranih. To je očitno ob notranji paradoksnosti učinkov konsekracije: napredujoči procesi posvetitve lahko pripeljejo tudi do nasprotnega učinka, ko že vsakdo ceni nek kulturni produkt, postane ta sumljiv, njegova razširjenost je med "pravimi poznavalci" znak alarma in degradacije (vzemi za primer Vivaldijevo glasbo in še posebej razvpite *Letne čase*). Pri tem ne gre zgolj za dejstvo, da razširjena diseminacija nujno vodi v banalizacijo in poenostavljanje, čemur se ne more izogniti nobena uveljavljena smer, pa naj je bila v svoji avantgardni fazi še tako radikalna.

Umetnostno polje kot "narobe svet". Povzemimo torej Bourdieujeve temeljne zamisli o umetnostnem polju: umetnina kot taka, tj. kot objekt s pomenom in vrednostjo, obstaja le, če jo sprejemajo estetsko kompetentni prejemniki. Estetovo oko, ki umetnino naredi, je proizvod izpostavljenosti umetninam. Ta paradoksalni krog se sam širi, gre za iluzijo, ki se ustvarja z igro in vzdržuje z investiranjem igralcev vanjo. Estetsko področje se tako samo regenerira, hkrati pa pozablja na lasten izvor, ki postaja dostopen le še skozi zgodovinsko analizo (tu lahko ugotovljamo stičišča s sistemsko teorijo avtopoetičnosti in samo-ojačujočih učinkov sistemske dinamike in konvencij). Umetnina se s pomočjo transsubstanciacije vzpostavi kot umetnina fetiš, to pa se lahko zgodi le v polju, kjer se nenehno producira in reproducira vrednost umetnine.

Bistven pogoj za to je izdelava umetniškega jezika. Tako ob sliki ne govorimo o kvadratnih metrih platna ali ceni barve, temveč o osebni slogu, o slikarju kot ustvarjalcu, ki je pomembna in nepozabna osebnost. Pod vplivom te javne predstave nastaja tudi samopredstava umetnikov in njihovega slikanja. Subjekt tega ustvarjanja umetnine – in to je bistveno – ni le posamezen materialni umetnik, temveč je vanj vpletenih kup ljudi: umetniki, kritiki, posredniki, zbiralci – vsi, ki živijo za umetnost ali od nje.

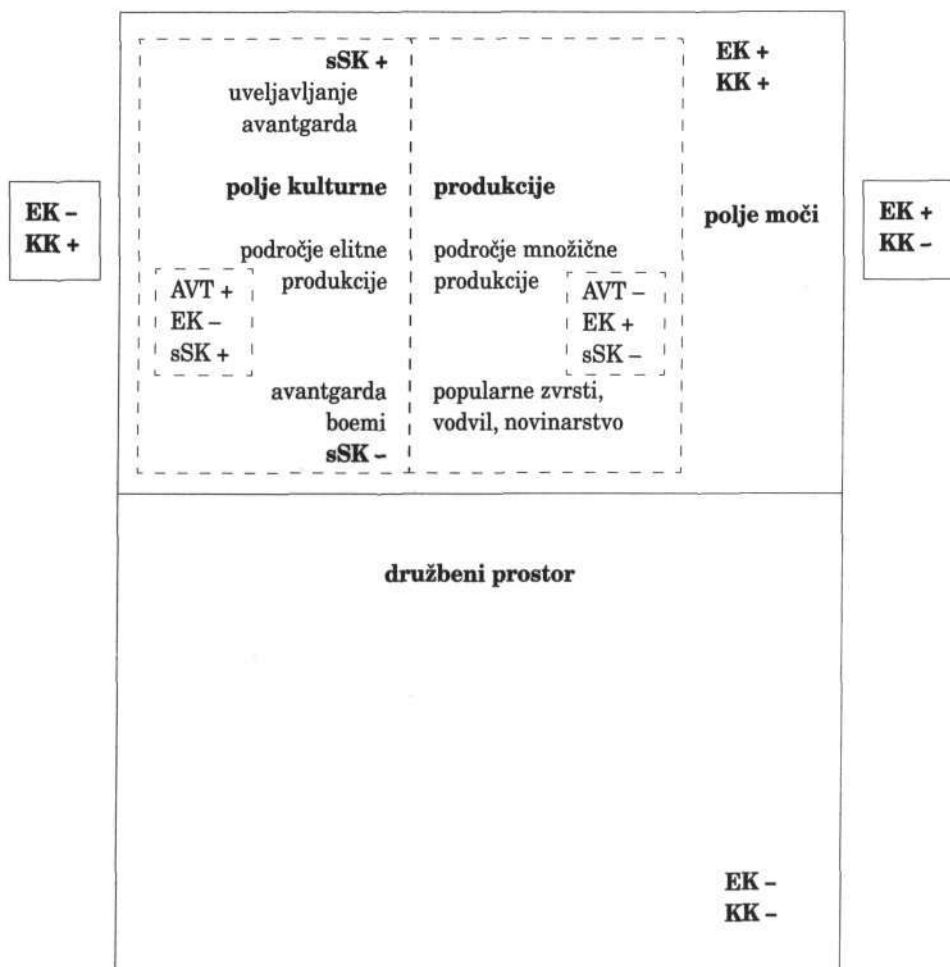
S kritično introspekcijo se lahko umetnost vrača k sami sebi, svojemu ogromnemu korpusu del in tudi interpretacij in kodifikacij, katerih poznavanje v umetnosti postaja vstopni pogoj. Bourdieu ugotavlja, da je čas zgodovine umetnosti ireverzibilen in predstavlja kopičenje. Tudi avantgarda, ki se mora postaviti v položaj subverzije preteklosti, s tem le dokazuje, koliko je od nje odvisna. Percepcija del v polju postaja popolnoma zgodovinska, kot razlika do preteklosti, a hkrati dehistorizirana (odvezana svojega pravega družbenega konteksta – boja v umetnostnem polju).

Bourdieujeva analiza nastanka, strukture in funkcije umetnostnega polja se vpisuje med tiste sodobne sociološke pristope, ki skušajo razširiti domet raziskovanja umetnosti in literature ter vključiti tudi področja, ki jih je del humanistične tradicije, osredotočen pretežno na umetniška dela, manj pa na njihove družbene in zgodovinske kontekste, v veliki meri izločal iz obravnave. Njen nesporni pomen je v prispevku k razumevanju relacij, ki izhajajo iz polja in njegove strukture in bistveno določajo ne le sodobno umetnost, temveč tudi vse možne družbene položaje, ki so z njo opredeljeni, pa naj so to sami producenti ali distributerji ali tisti, ki v tej kolektivni igri ustvarjajo in reproducirajo posebno veljavo umetnosti in dvojni diskurz umetnostnega sveta kot inverzijo in hkrati opozicijo ekonomskemu.

Res je, da je avtonomija estetske sfere zgodovinska in torej tudi relativna kategorija, ki je nastala v določenih družbenih okoliščinah, toda hkrati je to narobe svet, ki je še edini opozicija brutalni logiki trga. Tega se zaveda tudi Bourdieu, ko v postskriptu nekoliko teatralično pozove intelektualce vsega sveta k čuječnosti. Res je tudi, da so v strukturo kulturnega polja vpisane številne možne anomalije, denimo dejstvo, ki seveda lucidnemu očesu Bourdieuja ne uide, da namreč za vstop nove generacije v izpraznjeno mesto v strukturi, na primer čistega umetnika ali intelektualca, ni treba vložiti toliko energije, kot jo je bilo treba vložiti v ustvarjanje tega mesta v strukturi. Prav tako mu iz te perspektive ne more uiti problem namerne kalkulacije v polju, ki je zelo zapleteno vprašanje in so akterji v polju vedno vmes med nedolžnostjo in ciničnim zavedanjem "pravil igre"; ali pa možnost, da se tisti, ki so preprosto neuspešni, skrivajo za romantično idejo velike nerazumljenosti.

Kljub tem pastem ostajata kulturno in intelektualno polje, če vzdržita pritiske po deavtonomizaciji, ki zaradi globalizacije kapitalizma postajajo vse močnejši, edina možnost mišljenja sveta in tudi sebe, ki ohranja relativno neodvisnost in avtonomnost. In od tod sta lahko edini relevanten instrument družbene korektive. Zato se na koncu vendarle prikrade vprašanje, koliko tako "razkrinkavanje iluzij" prispeva k družbenemu vzdrževanju teh – kar je očitno nujno potrebno za vzdrževanje strukture in pozicij v njej; konec koncev tudi pozicije znanstvenika, ki si služi kruh z raziskovanjem umetnosti. Bourdiejev boj, njegova pozicija (profesionalnega znanstvenika sociologa), je v fronti nasprotnikov esteticizma in univerzalizacije vrednosti/vrednot, ki naj bi jih tradicionalno producirala umetniška dela znotraj kulturnega polja; v fronti razkrinkovalcev in historičnih relativistov. Toda hkrati se, vsaj zdi se tako, Bourdieu zaveda, da je ta igra vzdrževanja *illusio* nujna za obstoj polj; ne le to, paradokso delujoči polji umetniškega in intelektualnega se mu zdita v današnjem svetu nujno potrebni, saj v njegovem (levičarskem) političnem konceptu predstavljata garant kritične opozicije golemu kapitalu. Paradoks je seveda v tem, da bi bilo bržkone glede na to v interesu polja bolje o vsem tem čim manj govoriti. Ali pa ni prav nenehna paradoksnost kulturnih pojavov, njihova, da ne rečemo, avtopoetičnost, kot bi sami sebe vleкли v zrak za vezalke, vzrok za tak presežek in razcvet človeka kot *bitja kulture*?

POLJE KULTURNE PRODUKCIJE V POLJU MOČI



Ključ

EK: ekonomski kapital

KK: kulturni kapital

sSK: specifičen simbolni kapital

AVT +: visoka stopnja avtonomije

AVT -: nizka stopnja avtonomije