

Przemysław Kisiel

Miejsce socjologii sztuki wśród nauk o sztuce

Odrębność poszczególnych dziedzin naukowych określana bywa najczęściej poprzez wyznaczenie zakresu jej głównych pytań oraz (lub) scharakteryzowanie specyficznego aspektu przedmiotu swego zainteresowania. Niemożność udzielenia precyzyjnych odpowiedzi na pytania o swoistość perspektywy poznawczej sprawia, iż dana dziedzina zatracą swą odrębność i tym samym przestaje być zdolna do samodzielnego funkcjonowania. Ma to szczególne znaczenie dla dziedzin nowych oraz tych, których rodowód ma charakter interdyscyplinarny.

Socjologia sztuki to dyscyplina, która próbuje łączyć poznawcze perspektywy nauk społecznych ze swoistym obszarem sztuki. Co prawda sztuka jest niewątpliwie również formą aktywności społecznej człowieka, jednakże na tyle odrębną, że konieczne jest przyjmowanie wobec niej odrębnej perspektywy, czego świadectwem jest np. estetyka czy historia sztuki. Interdyscyplinarny charakter socjologii sztuki, polegający na łączeniu tych perspektyw, sprawia, że konieczne jest zadanie pytania o status socjologicznej refleksji nad sztuką. Oznacza to, iż musimy zastanowić się nad tym, czym jest socjologia sztuki, na czym polega jej swoistość i czym wyróżnia się względem innych dyscyplin, które ogniskują swe zainteresowania na zjawisku sztuki i twórczości artystycznej.¹

Warto tu równocześnie zwrócić uwagę, że socjologowie sztuki dosyć często unikają określania tożsamości własnej dyscypliny. Wynika to zapewne z faktu, iż socjolog podejmujący tę problematykę znajduje się w dosyć trudnej i niejednoznacznej sytuacji, wynikającej z faktu, iż jego dociekania dotycząją dwóch wymiarów funkcjo-

¹ Zarysowany tu problem sygnalizowała już wcześniej J. Wolff, w: *Aesthetic and the Sociology of Art*, Ann Harbour: The University of Michigan Press 1993.

nowania sztuki – wymiaru społecznego i estetycznego. Nawet jeżeli dysponuje on odpowiednimi kompetencjami z zakresu sztuki, to należy pamiętać, że narzędzia badawcze, którymi dysponuje jako socjolog dają niewielkie możliwości badania zjawisk natury artystycznej. Tym samym rodzi się wątpliwość, w największym stopniu podnoszona chyba przez przedstawicieli estetyki i historii sztuki, a dotycząca kompetencji socjologii do wypowiedzania się na temat sztuki oraz statusu poznawczego wniosków i twierdzeń sformułowanych w oparciu o badania socjologiczne.

Pojawiające się tego typu zastrzeżenia nie podważają przy tym ogólnych możliwości stosowania badań socjologicznych przy wyjaśnianiu zjawisk artystycznych, lecz wskazują na ich niesamodzielny charakter, a w konsekwencji sytuują refleksję socjologiczną nad sztuką jako dopełnienie, uzupełnienie analiz, które przeprowadzają przedstawiciele estetyki i historii sztuki.² Podejście takie sprawia, że socjologia sztuki jest uznawana za dyscyplinę niezdolną do samodzielnego analizowania zjawisk artystycznych, a przypisywany (czasami narzucany) jej zakres zainteresowań ogranicza się do badania społecznego kontekstu, w którym funkcjonują grupy twórców lub ewentualnie odbiorców. Zgodnie z tym stanowiskiem, samo zjawisko sztuki winno być zdecydowanie poza zakresem tak projektowanej socjologii sztuki. A jakiegokolwiek wykraczanie tej dyscypliny poza wyznaczone ramy i zadania oznacza nieuprawnioną i niekompetentną ingerencję w obszar sztuki.³ Zdaniem P. Bourdieu, stawiane tu ograniczenia nie wynikają jednak z żadnych przesłanek merytorycznych, lecz jedynie z pragnienia kultywowania wiary w niewyrażalną jednostkę, zdolną do „przeżywania niewyrażalnych doświadczeń tej niewyrażalności”.⁴

² Warto tu podkreślić, że atrakcyjność i ważność problematyki socjologicznej w odniesieniu do sztuki sprawia, że w ramach refleksji estetycznej widoczne są tendencje uznawania socjologii sztuki jako nauki pomocniczej. Widoczne jest to przede wszystkim wśród estetyków i historyków sztuki. Przykładem może być tu m.in. M. Gołaszewska, *Estetyka współczesności*, Kraków: Wyd. UJ 2001, s. 10.

³ Klasycznym przykładem takiego stanowiska jest wykład E. Gombricha, w którym dał on dobitnie wyraz przekonaniu, iż jedynie estetyk lub historyk sztuki może poddawać pogłębionej analizie dzieła sztuki. Zob. E. Gombrich, *Art History and the Social Sciences (The Romanes Lecture)*, London: Clarendon Press 1975.

⁴ P. Bourdieu, *Reguły sztuki*, przeł. A. Zawadzki, Kraków: Universitas 2001, s. 10.

Niechęć do dyskusowania o tożsamości socjologii sztuki wynika zapewne również ze złożoności samego problemu. Bierze się ona przede wszystkim z faktu, iż bardzo trudno jest wyznaczyć wyraziste granice między tymi dyscyplinami, otwartą pozostaje również kwestia, czy takie wyraziste granice muszą w ogóle istnieć. A ponadto warto zwrócić uwagę, iż zupełnie inaczej będą się konstytuowały perspektywy poznawcze estetyki i socjologii w odniesieniu do tradycyjnego rozumienia sztuki, a zupełnie inna jest sytuacja w odniesieniu do sztuki współczesnej, której nie sposób określić przedmiotowo.

W odniesieniu do tradycyjnego sposobu rozumienia sztuki rozgraniczenie między socjologią a estetyką może być niewątpliwie bardziej oczywiste i klarowne, gdyż wynika ono przede wszystkim ze sposobu patrzenia na dzieło sztuki. Zasadnicza różnica wyraża się w tym, że estetyka postrzega sztukę w kontekście wartości artystycznych i estetycznych, a socjologia w kontekście szeroko rozumianych relacji społecznych. Ogólna definicja dzieła sztuki M. Gołaszewskiej prezentuje istotę perspektywy estetyków:

Można wszakże podjąć próbę określenia, czym jest dzieło sztuki, wychodząc nie od różnorodności obejmowanych tą nazwą przedmiotów, funkcjonujących w świadomości ludzkiej jako dzieła sztuki, lecz od ich genezy: dziełem sztuki byłby wytwór człowieka powstały w określonej intencji, w którym widoczny jest zamiar artystyczny i który realizuje wartości estetyczne⁵.

Na podobne elementy zwraca uwagę również R. Ingarden, który postrzega dzieło sztuki przede wszystkim jako zestrój wartości estetycznych, który posiada strukturę schematyczną, zawierającą miejsca niedookreślenia. Struktura ta w procesie recepcji-konkretyzacji zostaje przez odbiorcę w sposób niesprzeczny z intencją twórcy dookreślana.⁶ Oczywiście wskazane tu stanowiska zostały zarysowane w sposób bardzo uproszczony i wybiórczy, a ponadto, co oczywiste, wyrażają jedynie indywidualne koncepcje tych badaczy. Jednakże sądzę, że wyrażają one również istotę tradycyjnej perspektywy estetycznej w patrzeniu na sztukę.

Fundamentem tradycyjnej perspektywy socjologicznej jest postrzeganie sztuki w jej otoczeniu społecznym. Socjologa dzieło sztuki nie skłania zatem do analizowania wartości estetycznych, lecz

⁵ M. Gołaszewska, *Zarys estetyki*, Warszawa: PWN 1986, s.208.

⁶ R. Ingarden, *Studia z estetyki*, t. 1-2, Warszawa 1966.

interesuje go jako element organizujący życie społeczne. S. Ossowski zarysował tę perspektywę w sposób następujący: „Z takiego socjologicznego punktu widzenia dzieło sztuki będzie nas interesowało co najmniej w trojaki sposób:

- jako pewien wytwór życia społecznego;
- jako przedmiot pewnych reakcji emocjonalnych, ukształtowanych pod wpływem środowiska społecznego;
- jako ośrodek nowych stosunków społecznych.”⁷

Porównanie perspektywy estetycznej i socjologicznej pozwala wyraźnie zauważyć, że socjologia i estetyka interesują się w gruncie rzeczy odmiennymi elementami. Dla estetyka najważniejsze staje się dzieło sztuki, natomiast dla socjologa relacja, jaka tworzy się między dziełem a jego twórcą lub odbiorcą, mając na względzie, że zarówno jeden jak i drugi są uczestnikami określonych struktur społecznych. Ta odmienna optyka sprawia, że z jednej strony socjologia sztuki jest w stanie dostarczać ważnej wiedzy dotyczącej funkcjonowania dzieł w otoczeniu społecznym, z drugiej zaś strony może funkcjonować jako dopełnienie perspektywy estetyka czy historyka sztuki, poszerzając zakres wiedzy dotyczącej sztuki.

Warto tu jednak dostrzec fakt, iż socjologia sztuki w takim ujęciu jest jedynie z pozoru autonomiczna względem innych nauk o sztuce. Sformułowana swego czasu zasada „neutralności estetycznej” socjologii miała taką autonomię gwarantować. Jednakże zasada ta, opierająca się na założeniu, iż można uprawiać socjologię sztuki, nie dokonując wyborów natury estetycznej, jest w efekcie iluzją. Dowodzi tego chociażby fakt, iż dyscyplina ta opierając się na swej neutralności estetycznej nie jest w stanie, za pomocą własnych narzędzi badawczych, którymi dysponuje socjolog, wyodrębnić dzieł sztuki spośród wszystkich innych obiektów mających walory estetyczne.⁸ A w efekcie oznacza to, że socjolog badający zjawiska związane ze sztuką nie jest w stanie nawet określić zakresu swojego zainteresowania, jeżeli nie odwoła się do innych nauk o sztuce i nie posłuży się kryteriami oceny estetycznej. Każda teoria socjologicz-

⁷ S. Ossowski, *U podstaw estetyki, Dzieła*, t. 1, Warszawa 1966.

⁸ Jako pierwsza zwróciła na to uwagę E. Bird a później także J. Wolff. Zob. E. Bird, „Aesthetic neutrality and the sociology of art”, w: M. Barret, P. Corrigan, A. Kuhn, J. Wolff (eds.), *Ideology and Cultural Production*, London: Croom Helm 1979, ss. 25-48; J. Wolff, op. cit., ss. 105-107.

na musi wspierać się więc na teorii i założeniach estetycznych, których nie da się wyprowadzić z obszaru socjologii, nawet wtedy, gdy jedynie marginalnie dotyka problemu sztuki, np. badając środowiska twórców czy kręgi odbiorców.

Problem tożsamości i autonomii socjologii sztuki ulega pewnym modyfikacjom, gdy dostrzeżemy, że dyscyplina ta jest w stanie odzyskać samodzielność, gdy będzie zdolna do autonomicznego definiowania pojęcia „dzieło sztuki”. Osiągając ten stan socjolog nie musiałby w sposób konieczny odwoływać się do wiedzy czy narzędzi estetyka lub historia sztuki, tylko sam byłby w stanie określać, które obiekty estetyczne mogą być traktowane przez niego jako dzieła sztuki. Byłoby to możliwe jednak tylko wtedy, gdyby narzędzia badawcze, którymi dysponuje socjologia, pozwalały na kwalifikowanie i ocenianie obiektów, pod względem tego, czy są dziełami sztuki, w oparciu o określone, własne kryteria. Równocześnie należy pamiętać, że zasady wartościowania estetycznego są swoiste przede wszystkim dla estetyki (oraz historii sztuki) a dla socjologii nadal mają charakter kryteriów zewnętrznych i w tym sensie pozostają niedostępne.

Rozwiązaniem tego problemu może być niewątpliwie dostrzeżenie faktu, iż tradycyjnie zorientowana estetyka dokonuje wartościowania poszczególnych obiektów w oparciu o posiadane przez nie cechy – uznanie obiektu za dzieło sztuki oznacza spełnienie określonych kryteriów, których dobór i sposób waluacji jest swoisty właśnie dla estetyki. Socjolog jednak problem definiowania pojęcia dzieła sztuki może rozwiązać nie odwołując się do kryteriów estetycznych, lecz opierając się na analizie społecznych funkcji⁹, jakie zdolna jest pełnić sztuka, w następstwie czego może uznać, że obiekty zdolne pełnić społeczne funkcje dzieł sztuki (a zatem mogące występować w „rolach” dzieł sztuki) mogą zostać za takie uznane przez badacza społecznego. Odpowiednio twórcy tych dzieł sztuki mogą zostać uznani za artystów.

Na zasadność takiego podejścia wskazuje D. Halle, który dokonał analizy funkcji społecznych obiektów estetycznych. Stosując to

⁹ Szersze omówienie problemu społecznych funkcji sztuki przeprowadzili m. in.: A. Kaplan, *The Arts. A Social Perspective*, New York: Fairleigh Dickinson Univ. Press 1989, ss. 28-37; M. Gołaszewska, *Świadomość piękna*, Warszawa: PWN 1970, ss. 282-302; M. Golka, *Socjologiczny obraz sztuki*, Poznań: Ars Nowa 1996, ss. 197-210; P. Kisiel, *Współczesna kultura artystyczna. Społeczny wymiar uczestnictwa*, Kraków: Wyd. AE w Krakowie 2003, ss. 86-104.

kryterium możemy, zdaniem D. Halle, wyodrębnić trzy rodzaje przedmiotów, które zdolne są pełnić funkcje dzieł sztuki, a w efekcie są przez odbiorców uznawane za dzieła sztuki. Są to:

- oryginalne dzieła, posiadające wartość artystyczną i finansową;
- niekosztowne reprodukcje dzieł artystycznych, a także prace nie posiadające wartości estetycznej;
- przedmioty budzące często pozaestetyczne emocje, mające jednak duże znaczenie dla odbiorcy, takie jak zdjęcia, figurki religijne.¹⁰

Z powyższego zestawienia widać wyraźnie jak ważnym czynnikiem dla istnienia sztuki jest pozaestetyczny kontekst, w którym ona istnieje. Waga tego elementu widoczna jest w jeszcze innym ujęciu. Analizując bowiem sposób społecznego funkcjonowania dzieł sztuki można wyodrębnić cztery typy sytuacji, w których uczestnicy kultury artystycznej są skłonni uznać obiekty estetyczne za dzieła sztuki. Są to sytuacje gdy:

- 1) obiekt estetyczny dostarcza znaczących indywidualnych przeżyć (także pozaestetycznych);
- 2) obiekt estetyczny może wyrażać lub tworzyć poczucie wspólnoty, tzn. gdy niezależnie od swej wartości estetycznej może być uznawany wspólnie przez określoną społeczność za dzieło sztuki;
- 3) obiekt estetyczny zostaje uznany za dzieło sztuki w oparciu o zasady organizujące kulturę artystyczną (np. jest uznany przez krytyków, zostaje umieszczony w muzeum itp.);
- 4) obiekt estetyczny jest zdolny spełniać funkcje estetyczne przypisywane dziełom sztuki.¹¹

Dostrzegając pojawiające się tu możliwości, warto zauważyć, że socjolog może wyodrębnić swój zakres zainteresowania na dwa sposoby. Pierwszy polega na odwołaniu się do kryteriów estetycznych, ale wtedy socjologia sztuki nie jest zdolna do utrzymania swojej autonomii jako dyscypliny. Drugi polega na wyodrębnieniu zakresu zainteresowania poprzez odwołanie się do kryterium społecznych funkcji sztuki i wtedy jest on zdolny samodzielnie, w ramach własnych kompetencji i swoistych dla socjologii narzędzi badawczych realizować zamierzenia a uzyskana wiedza będzie potwierdzeniem autonomii socjologii sztuki.

¹⁰ D. Halle, *Inside culture. Art and class in the American Home*, Chicago: The Univ. of Chicago Press 1993, ss. 19n.

¹¹ Por. P. Kisiel, op. cit, ss. 69-80.

Przeprowadzona powyżej analiza pozwala zatem stwierdzić, że próba określenia tożsamości socjologii sztuki może być realizowana dwubiegunowo. Z jednej strony socjologia sztuki może opierać się na dorobku estetyki i innych nauk o sztuce i traktować go jako punkt wyjścia dla dalszych socjologicznych analiz. Można też sądzić, że dorobek socjologii sztuki będzie równocześnie wzbogacał estetykę czy inne dyscypliny i że będziemy mieć zatem wzajemne ich przenikanie się i wspomaganie. Ten idylliczny obraz popsuć może jednak fundamentalne w tym momencie pytanie: co socjologia może zaofiarować innym naukom o sztuce, a czego nie byłyby te nauki w stanie uzyskać w oparciu o własną metodologię. Wśród wielu badaczy sztuki panuje bowiem przekonanie, że analizy socjologiczne sztuki nie wprowadzają niczego nowego, a równocześnie ograniczają ogłąd sztuki do kontekstu społecznego, co wyraźnie zubaża rozumienie zjawisk artystycznych. Co więcej, można znaleźć przykłady, w których to badacz sztuki, jedynie wzbogacając swoje analizy o wątki socjologiczne, osiąga efekty niedostępne dla socjologa ze względu na ograniczenia metodologii badań społecznych. Takimi przykładami mogą być analizy, które przeprowadzali E. Panofsky, L. Kalinowski czy M. Porębski. W tej sytuacji trzeba zapytać wprost, czy rzeczywiście socjologia sztuki jest komukolwiek potrzebna?

Z drugiej strony mamy inne biegunowe rozwiązanie. Socjologia sztuki może budować swój dorobek i tożsamość, nie popadając w zależność od innych nauk o sztuce, co nie znaczy, że nie będzie korzystać z ich dorobku. Uznanie za kryterium bycia dziełem sztuki ich społecznej funkcji sprawia, że socjolog może samodzielnie wyznaczać nie tylko obszar swoich badań, ale również stawiać odrębne pytania. Zamiast zastanawiać się nad układem zależności związanym ze społecznym istnieniem przedmiotów uznawanych przez znawców sztuki za dzieła, może zastanawiać się nad mechanizmami regulującymi istnienie przedmiotów uznawanych przez jakąś grupę ludzi za dzieła sztuki. Tyle, że warto tu pamiętać, iż odwołanie się do społecznego procesu uznawania obiektów estetycznych za dzieła sztuki oznacza oparcie się na zupełnie innym, zewnętrznym wobec samej sztuki, kryterium waluacji. A konsekwencją tego jest konieczność uświadomienia sobie, że zbiór dzieł sztuki wyznaczony za pomocą kryterium funkcji może być różny od zbioru dzieł, wyznaczonego za pomocą kryteriów estetycznych. Jak daleko mogą się one różnić pokazuje orientacyjnie relacja między ob-

szarami najogólniej ujmowanej kultury elitarnej i masowej. Obszar kultury elitarnej jest bowiem wyznaczany za pomocą kryteriów estetycznych, podczas gdy obszar kultury masowej najczęściej zawiera te elementy, które są po prostu atrakcyjne dla szerokich kręgów. Co prawda, możemy znaleźć obiekty estetyczne, które będą się sytuować równocześnie w obu obszarach, jednakże stopień odrębności tych obszarów jest znaczący. A istnienie takiej odrębności sprawia, że socjolog sztuki zaczyna badać zupełnie inny obszar niż estetyk czy przedstawiciel jakiegokolwiek innej nauki o sztuce. W tym momencie różnica między socjologiem a innymi badaczami sztuki jest różnicą nie aspektów, lecz przedmiotów. Warto tu jednak zwrócić uwagę na fakt, że w tym przypadku nie ma żadnych wątpliwości, iż tak rozumiana socjologia sztuki staje się w pełni autonomiczną dyscypliną, uzyskującą w pełni odrębną tożsamość. Różnić ją będzie od historii sztuki czy estetyki przede wszystkim całkiem odmienna perspektywa socjologiczna, polegająca m. in. na patrzeniu na sztukę, jak na określony fakt społeczny. Sprawia ona, że dzieło sztuki, a także jego twórcę i odbiorcę postrzega się w złożonym układzie relacji społecznych.¹² Nie mniej istotna jest jednak różnica przedmiotu zainteresowania, którym dla socjologii sztuki stają się takie obiekty, które w wymiarze społecznym pełnią funkcje przypisywane sztuce.

Taksonomia ta ma jednak odniesienie jedynie do tradycyjnych koncepcji sztuki, odwołujących się (w ramach estetyki) w znaczącym stopniu do pojęcia wartości estetycznej oraz zakładającej zdolność do formalnego ujęcia zjawiska sztuki w oparciu o założone kryteria oceny. Współczesna sztuka jednakże przekracza te ograniczenia i tego typu założenia są obecnie niemożliwe do utrzymania, czego wyrazem mogą być chociażby modyfikacje koncepcji sztuki dokonywane w ramach refleksji antyesencjalistycznej. W świetle tych zmian przedstawione powyżej charakterystyki perspektywy estetyka i socjologa przestają być wystarczająco wyraziste, przynajmniej w odniesieniu do współczesnej twórczości artystycznej.

Zasadniczym elementem tych modyfikacji w ramach estetyki jest uznanie niemożności zdefiniowania zjawiska sztuki poprzez jakiegokolwiek kryteria formalne czy właściwości. M. Wietz uzasadniał to

¹² Perspektywę tą doskonale sprecyzował m. in. P. Berger; por. P. Berger *Zaproszenie do socjologii*, Warszawa: PWN 1988, ss. 73-156.

podkreślając, że sztuka jest pojęciem otwartym, gdyż stale pojawiają się nowe formy i nowe ruchy artystyczne, które wykraczają poza przyjmowane ramy pojęcia sztuki. Z tego powodu logicznie niemożliwe jest sformułowanie definicji sztuki.¹³ Wtórował mu P. Ziff, zwrócił uwagę na fakt, że nie da się wskazać uniwersalnego zestawu cech koniecznych i wystarczających dla osiągnięcia statusu dzieła sztuki, a zatem uniwersalna definicja pojęcia „dzieła sztuki” nie może zostać sformułowana. Możemy jedynie stworzyć definicje częściowe, wyodrębniające zespół cech, których występowanie pozwala uznać przedmiot za dzieło sztuki. Definicje te mają jednak zastosowanie jedynie do konkretnej dziedziny sztuki (np. malarstwa).¹⁴

W odpowiedzi na taką diagnozę sytuacji pojawiły się próby zdefiniowania w ramach estetyki pojęcia sztuki bez odwoływania się do cech przedmiotowych dzieł sztuki jako warunków koniecznych i wystarczających. Przykładem takich poszukiwań rozwiązań może być koncepcja B. Gauta. Autor jej wyodrębnił własności (cechy) sztuki, których brak przemawia przeciwko uznaniu danego przedmiotu za dzieło sztuki. Własności te jednak nie stanowią układu warunków koniecznych i wystarczających, lecz tworzą wiązkę (*cluster*), pozwalającą identyfikować dzieła sztuki. Zdaniem B. Gauta należy do nich zaliczyć: (1) posiadanie pozytywnych cech estetycznych (np. piękno, elegancja, itp.); (2) wyrażanie emocji; (3) bycie wyzwaniem intelektualnym; (4) bycie złożonym i koherentnym formalnie; (5) posiadanie zdolności do przenoszenia złożonych znaczeń; (6) wyrażanie indywidualnego punktu widzenia; (7) bycie oryginalnym; (8) bycie artefaktem lub przedstawieniem wymagającym od autora wysokiego poziomu umiejętności; (9) przynależenie do określonej formy artystycznej (np. muzyka, malarstwo); (10) bycie efektem intencji stworzenia dzieła sztuki. Zbiór tych warunków, jak zastrzega B. Gaut, może ulegać zmianie, ważne jest tu jednak to, że o byciu dziełem sztuki przemawia wiązka cech, a nie jakiś sztywny wymóg formalny.¹⁵

¹³ M. Wetz, „The Role of Theory in Aesthetics”, w: J. H. Bender, H. G. Blocher (eds.), *Contemporary Philosophy of Art: Readings in Analytic Aesthetics*, New York, Englewood Cliffs: Prentice Hall 1993, ss. 191-198.

¹⁴ P. Ziff, „The Task of Defining a Work of Art”, *The Philosophical Review*, LXII (1953), ss. 58-78; B. Dziemidok, *Główne kontrowersje estetyki współczesnej*, Warszawa: PWN 2002, ss. 110-112.

¹⁵ B. Gaut, „‘Art’ as a Cluster Concept”, w: N. Carroll (ed.) *Theories of Art Today*, Wisconsin: The University of Wisconsin Press 2000, ss. 26-30.

Nieco inaczej problem zdefiniowania dzieła sztuki rozwiązuje G. Dickie w swej instytucjonalnej teorii sztuki, aczkolwiek zaproponowane przez niego rozwiązanie również konsekwentnie pomija pojęcie wartości estetycznej. Według Dickie'go: „dzieło sztuki w znaczeniu klasyfikacyjnym jest (1) artefaktem; (2) zbiorem aspektów, które nadały mu status kandydata do oceny przez osobę albo osoby działające w imieniu pewnych instytucji społecznych (świata sztuki)”¹⁶.

W podobnym kierunku idzie również M. M. Eaton, która formuluje trzy konieczne warunki, by uznać przedmiot za dzieło sztuki: (1) przedmiot musi być artefaktem; (2) musi być rozważany w sensie estetycznym, tzn. w taki sposób, że ktoś kompetentny w ramach danej kultury kieruje swoją uwagę na wewnętrzne cechy (*intrinsic properties*) tego przedmiotu i uznaje je za warte uwagi (odbioru, refleksji) w ramach danej kultury; (3) kiedy ktoś doświadcza ten przedmiot estetycznie, to uświadamia sobie, że podstawą doświadczenia jest wewnętrzna cecha tego przedmiotu, uznawanego za wart uwagi w ramach danej kultury.¹⁷

Oczywiście należy podkreślić, że przedstawione tu propozycje rozumienia pojęcia sztuki są zdecydowanie jednostronne i pokazują jedynie wąski wycinek propozycji rozwiązania tego problemu we współczesnej estetyce, tym samym nie mogą być one traktowane jako prezentacja spektrum stanowisk tej dyscypliny. Jednakże z punktu widzenia rozważanego problemu to właśnie ten fragment myśli estetycznej jest najważniejszy, gdyż proponowane tu rozwiązania są bardzo bliskie zarysowanej wcześniej perspektywie socjologicznej. Pokazują one w takim razie, jak bardzo granica między estetyką a socjologią sztuki może zostać zatarta. Przy odrobinie wyobraźni można bowiem propozycje Dickiego czy Eaton określić jako mocne fundamenty dla socjologicznej refleksji nad funkcjonowaniem kręgów profesjonalnych odbiorców kultury artystycznej. Z perspektywy badacza społecznego można nawet stwierdzić, że są one bardzo „socjologiczne”, chociażby dlatego, że wprowadzony w nich mechanizm uznawania jakiegoś przedmiotu za dzieło sztuki jest zależny od pozycji w strukturze w kręgu odbiorców. Na inny

¹⁶ G. Dickie, „Instytucjonalna koncepcja sztuki”, w: B. Zmudziński (red.), *Filozofia dziejów. Estetyka. Wybór tekstów*, cz. 2, Kraków: Wyd. AGH 1986, s. 258.

¹⁷ M. M. Eaton, „A Sustainable Definition of 'Art'”, w: *Theories of Art Today*, op. cit., ss. 141-148.

aspekt tej „socjologizacji” estetyki wskazuje koncepcja B. Gauta, który wyróżniając warunki bycia dziełem sztuki, wskazuje na elementy, które opisują to, co rzeczywiście w świadomości społecznej wiąże się z przedmiotami uznawanymi za dzieła sztuki.

Przykłady te pokazują, że związki między socjologią sztuki i estetyką stają się bardzo wyraźne i bliskie. Przy czym należy tu podkreślić, że poszukiwanie tych podobieństw nie ma służyć temu, by dowodzić przydatności i wyższości jednej perspektywy poznawczej względem drugiej ani temu, by rozstrzygać, która z dyscyplin wykracza poza swój obszar. Ma ono przede wszystkim służyć lepszemu uświadomieniu faktu, że wskazania płynące z tych koncepcji mogą być wykorzystane zarówno w rozwijaniu wiedzy estetycznej jak i socjologicznej.

Kondycja współczesnej sztuki sprawia, że problem odrębności i autonomii socjologii sztuki wobec estetyki powinien zostać rozważony ponownie. Jeżeli bowiem perspektywa estetyczna i socjologiczna są sobie tak bliskie, że możliwe jest znowu ustalenie bardzo podobnej, jeżeli nie wspólnej definicji zjawiska, to pytanie o odrębność i tożsamość tych dyscyplin znowu staje się istotne. Co prawda sytuacja w tym momencie jest nieco inna niż poprzednio, gdyż niezależnie od tego jak zostanie wyznaczona „linia demarkacyjna”, zachowana zostaje autonomia socjologii sztuki. Definiowanie zjawisk artystycznych poprzez odwoływanie się do mechanizmów życia społecznego sprawia bowiem, iż uzyskuje ona zdolność do samodzielnego określania przedmiotu zainteresowania, a co więcej swoiste dla niej metody badawcze pozwalają jej badać ów przedmiot w pełnym zakresie.

Wydaje się jednak, że zbliżanie się estetyki i socjologii sztuki, wbrew pozorom nie zagraża odrębności obu dyscyplin. Wynika to bowiem z faktu, iż socjologia i estetyka to nauki, które podejmują problematykę sztuki, jednak każda z nich czyni to na swój sposób oraz z innego powodu. Co prawda, okazuje się, że socjolog i estetyk są w stanie uzgodnić wspólne definicje sztuki (zapewne z korzyścią dla przyszłych dokonań badawczych), ale nie należy zapominać, że sposób problematyzacji i rodzaj pytań, które kierują wobec zjawisk artystyczno-estetycznych jest zupełnie inny. Estetyka zawsze będzie skierowana w stronę sztuki i to twórczość artystyczna winna stanowić dla niej centrum zainteresowania i podstawową wartość. Socjolog przyjmuje nieco inny punkt

widzenia. Socjologia sztuki bowiem, jak sama nazwa wskazuje jest nauką przede wszystkim o społeczeństwie, a dopiero później o sztuce. Socjologa interesuje nie sam obiekt estetyczny, jako wartość autoteliczna, lecz interesuje on go jako wytwór danej społeczności. Czego innego zatem chce się dowiedzieć estetyk czy historyk sztuki, gdy ma kontakt z dziełem, czego innego dowiaduje się socjolog. Jego dociekania poszerzają wiedzę na temat społeczeństwa, tzn. na temat systemów wartości, relacji społecznych, jego struktury, a nie na temat dzieł sztuki jako takich. Uzyskiwana przez niego wiedza odnosi się bowiem nie bezpośrednio do dzieła sztuki, lecz do sytuacji społecznej, w której to dzieło się pojawia czy jest odbierane. Ale warto również podkreślić, że wiedza socjologiczna niewątpliwie przyczynia się dla lepszego zrozumienia zjawisk artystycznych oraz kwestii tworzenia i recepcji sztuki.

Podsumowując rozważania na temat relacji socjologii sztuki względem nauk o sztuce można wskazać na dwa modelowo przeciwstawne stanowiska dotyczące sposobu uprawiania socjologii sztuki oraz statusu socjologicznego zainteresowania sztuką:

Po pierwsze, możemy postrzegać socjologię sztuki jako jedną z nauk o sztuce. Sytuować się ona będzie obok takich dyscyplin jak historia sztuki, estetyka czy psychologia sztuki, których zadaniem jest podejmowanie wszechstronnej analizy problematyki twórczości artystycznej. W centrum zainteresowania znajdować się tu będzie szeroko rozumiana twórczość artystyczna, a tak rozumiana socjologia sztuki skupiać się będzie przede wszystkim na społecznym kontekście procesów tworzenia sztuki oraz społecznym usytuowaniu twórcy, w mniejszym zaś stopniu jest zorientowana na same dzieła sztuki. Opierać się ona będzie na uznaniu autoteliczności samej sztuki, procesu jej tworzenia oraz wartości estetycznych jej towarzyszących i w konsekwencji rola tak rozumianej socjologii sztuki polegać będzie przede wszystkim na wspomaganiu analiz prowadzonych na gruncie historii sztuki i estetyki, gdyż samo dzieło pozostaje w tym ujęciu poza refleksją socjologiczną. W przypadku tak określonej perspektywy problem poznawczej wartości sztuki nie ma większego znaczenia dla socjologii sztuki, gdyż sam przekaz artystyczny nie mieści się w sferze jej zainteresowań.

Po drugie, możemy postrzegać socjologię sztuki jako naukę o społeczeństwie. Z tej perspektywy dzieła sztuki są traktowane przede

wszystkim jako przejawy mechanizmów obrazujących funkcjonowanie społeczeństwa, a które stają się równocześnie źródłem wiedzy o nim samym. W tym ujęciu socjologia sztuki cały czas pozostaje nauką, w której centrum zainteresowania jest społeczeństwo, a twórczość artystyczna jest tu traktowana jako wyraz aktywności społecznej (proces kreacji dzieła sztuki) bądź jej stymulator (proces recepcji tego dzieła), dzięki czemu uzyskujemy dodatkową wartościową wiedzę na temat badanego społeczeństwa. W przypadku tej perspektywy sztuka przestaje być, w postępowaniu badawczym, bytem autotelicznym, lecz zaczyna pełnić rolę „wskaźników” określonych stanów i zjawisk społecznych. Nie oznacza to oczywiście wprowadzenia determinizmu społecznego zjawisk artystycznych w stylu L. Goldmana czy A. Hausera, gdyż nie ograniczamy genezy sztuki jedynie do ograniczonej ilości czynników społecznych. Oznacza to natomiast, że samo zaistnienie dzieła sztuki, niezależnie od przyczyn, które sprawiły jego pojawienie się, jest okazją do refleksji dotyczącej społeczeństwa, w którym ono zaistniało, a także w którym jest ono poddawane procesowi recepcji. Socjolog sztuki postrzega zatem dzieła artystyczne podobnie jak historyk, dla którego kultura materialna może być świadectwem określonej rzeczywistości i tym samym staje się ono, jak to ujął M. Kula, „nośnikiem pamięci historycznej”.¹⁸ Dla socjologa sztuki rolę tę mogą pełnić dzieła sztuki, gdyż sam fakt ich powstania i sposób społecznej recepcji jest świadectwem określonych stanów i relacji społecznych. Stają się one w takim razie „nośnikiem informacji socjologicznej”.

Zaprezentowane tu biegunowe ujęcia statusu socjologii sztuki pokazują, jak ważna jest odpowiedź na pytanie o zadania stawiane socjologii sztuki. Niewątpliwie w obu rolach uprawianie socjologii sztuki może dać korzyści poznawcze, co znacznie utrudnia wybór jednej z nich. Warto jednak uświadomić sobie konsekwencje owego wyboru dla prowadzonych badań.

Przemysław Kisiel

¹⁸ M. Kula, *Nośniki pamięci historycznej*, Warszawa: Wyd. DiG 2002.