

Michał Cebula

Instytut Socjologii, Uniwersytet Wrocławski

SPOŁECZNE UWARUNKOWANIA ODBIORU SZTUKI. POMIĘDZY DYSPOZYCJĄ ESTETYCZNĄ A PLURALIZMEM NASTAWIENÍ

Pierre Bourdieu pozostaje prominentną postacią nie tylko w socjologii sztuki i kultury, ale socjologii w ogóle. Jego koncepcje są szeroko omawiane i przyczyniają się do generowania licznych, empirycznych i teoretycznych działań w tej dyscyplinie. Jednakże jego spuścizna bywa kwestionowana i bardziej lub mniej modyfikowana. Podążając nowymi ścieżkami badań, autor stara się ocenić, jak dalece twierdzenia Bourdieu o zróżnicowaniu publiczności sztuki, estetycznej dyspozycji i kompetencji artystycznej są aktualne, a jak bardzo wymagają przemyślenia w kontekście współczesnych przemian estetycznych. Bazując na badaniach uczestnictwa w kulturze i preferencjach mieszkańców dużego miasta, pokazano estetyczne wymiary i postawy, które są aktywne podczas kontemplowania sztuki. Zidentyfikowano różne konfiguracje dyspozycji, z nich niektóre (jak konfiguracja „postmodernistyczna”) nie były obecne w pracach Bourdieu. Inne wyniki potwierdzają przypuszczenie, że odbiór sztuki i wiedza związane są z pozycją klasową i zasobami kapitału, włączając kapitał społeczny i indywidualne sieci.

Słowa kluczowe: odbiór sztuki; dyspozycja estetyczna; kompetencja artystyczna; stratyfikacja; kapitał społeczny; sieci

Social Conditioning of Art Reception. Between Aesthetic Disposition and Pluralism of Attitudes

Abstract

Pierre Bourdieu has been a prominent figure not only in the sociology of art and culture but also in sociology at large. His concepts have been widely debated and have helped to generate a number of empirical and theoretical interventions in the discipline. However, his legacy has been debated and subject to greater or lesser modifications. Following the new lines of research, the article assesses to what extent Bourdieu's claims about differentiation of art audience, aesthetic disposition and art competence are still relevant and to what extent they need to be modified in the context of contemporary aesthetic change. Drawing on a study of cultural participation and preferences of the inhabitants of a large city, the analysis demonstrates the aesthetic dimensions and attitudes that are active in art contemplation. Different dispositional configurations are found, some of which (as the “postmodern” one) have not been recognized in Bourdieu's account. Other findings corroborate the premise that art reception and knowledge are linked to class position and vary by stock of assets, including social capital and individual networks.

Keywords: art reception; aesthetic disposition; art competence; social stratification; social capital; networks

Socjologia sztuki Pierre'a Bourdieu jako socjologia *tout court*

Dokonując oceny dorobku socjologii sztuki Pierre'a Bourdieu, Nathalie Heinich (2010) sytuuje ją w obszarze socjologii empirycznej, następującej po fazie estetyki socjologicznej (skoncentrowanej na dziele) i społecznej historii sztuki (zainteresowanej twórcami). Jej sednem są badania nad gustem odbiorców, ich cechami i kwalifikacjami (morfologią publiczności) oraz samym procesem recepcji dzieł (w tym percepcji, czytelności, kodów komunikacyjnych itp.) (Matuchniak-Krasuska 2010: 45–46). Zarazem jednak totalizujący charakter uprawianej przez Bourdieu socjologii i niechęć do wszelkich klasyfikacji i podziałów na dyscypliny, sprawiły, że twórczość autora wkraczała także w obszary zarezerwowane, wedle określeń Very Zolberg (1990), dla „wewnętrznych” nauk o sztuce (jak estetyka i historia sztuki) – np. zagadnienia dotyczące konstrukcji dzieł artystycznych. Przy tym Bourdieu nie ograniczał się do paradygmatu funkcjonalnego (społecznych „zastosowań” sztuki), ale także prezentował podejście (por. Bourdieu 2001) socjogenetyczne, wiążące analizę dzieła, autora, nurtu artystycznego z ekonomiczną, polityczną i społeczną charakterystyką epoki (Matuchniak-Krasuska 2010: 16). Wszystko to sprawia, że twórczość wybitnego Francuza stanowi punkt odniesienia dla całej dyscypliny, a polemiki z nim lub nawiązania do niego wyznaczają kierunki rozwoju socjologii sztuki, socjologii kultury i socjologii w ogóle (por. Robbins 2016).

Już we wstępie do *Dystynkcji* (2005), Bourdieu daje wyraz swojemu sposobowi uprawiania socjologii (w tym socjologii sztuki) jako nauki krytycznej i demistyfikującej, zwłaszcza w odniesieniu do wiedzy potocznej, wskazując na przykładzie uczestnictwa w kulturze, że wbrew ideologii charyzmatycznej gustu jako daru przyrodzonego, potrzeby kulturalne są efektem społecznego uczenia, w tym pracy pedagogicznej (np. w szkole) oraz transmisji wiedzy i wartości w rodzinie (w pierwotnym środowisku socjalizacyjnym) oraz że fakt ten pozostaje społecznie nierozpoznany, przyczyniając się do ustanowienia stosunków dominacji (klasowej) w formie przemocy symbolicznej (Bourdieu 2005: 9). Schematy percepcji i uznania dla dzieł oraz niezbędne ku temu kompetencje są nierówno dystrybuowane w społeczeństwie, a zarazem „naturalizowane” w postaci „indywidualizowanych” gustów, poprzez które wyraża się całokształt różnic społecznych i hierarchii oraz które stanowią stawkę toczących się gier i walk (w łonie klasy dominującej oraz w polu produkcji kulturalnej) o zdefiniowanie prawomocnych zasad dominacji (tj. narzucenia własnych zasad życia i wartości innym) (Bourdieu 2005: 76).

Za szczególnie klasyfikujące (a jednocześnie klasowo dyskryminujące) uznaje Bourdieu nastawienie do dzieł społecznie desygnowanych jako dzieła sztuki, a w szczególności zdolność przyjmowania wobec nich punktu widzenia *stricte* estetycznego, tj. traktowania ich w kategoriach autotelicznych („sztuka dla sztuki”), abstrahowania od ich funkcji praktycznych (informacyjnych,

zmysłowych bądź moralnych), zwracania uwagi raczej na formę i styl aniżeli na treść. Zdolność ta, określana jako **dyspozycja estetyczna**, jest społecznie nabywana, a jednocześnie stanowi uprawomocniony sposób podejścia do sztuki, historycznie ukształtowany i zinstytucjonalizowany. Bourdieu wskazuje na powinowactwo percepcji czysto estetycznej z określonym modelem produkcji artystycznej (z „autonomizacją” pola artystycznego, w którym twórcy zyskują prawo do artystycznej kreacji wedle własnych zasad i w separacji od wymogów społecznych – politycznych, religijnych, rynkowych itp.)¹ (por. Bourdieu 2001). Zobiektywizowaną formą dyspozycji estetycznej jest muzeum sztuki, które poprzez nagromadzenie obiektów różnego przeznaczenia, o różnym stylu i z różnych epok, niejako domaga się od widza zawieszenia oczekiwań utylitarnych (w tym realizmu przedstawiania), a nadaje moc ujęciu estetyzującemu i formalnemu. Przeciwnością orientacji estetycznej jest nastawienia praktyczne, typowe dla klas „ludowych” (niższych), oczekujących od sztuki pełnienia jakichś funkcji, chociażby odwzorowywania rzeczywistości (stąd preferencja dla sztuki figuratywnej, a niechęć do abstrakcji), umoralniania czy też sprawiania przyjemności.

Rozważania Bourdieu zakorzenione są w estetyce Kanta, który usiłując dociec istoty przeżycia estetycznego, dokonuje rozróżnienia między „tym, co się podoba” a „tym, co sprawia przyjemność”. O ile jednak Kant wyrażał przekonanie o naturalnej i powszechnej skłonności do bezinteresownego sądu estetycznego, zagwarantowanego jednolitością struktur umysłu ludzkiego, o tyle Bourdieu wskazywał na jej społeczną genezę (związek z habitusami klasowymi). Dyspozycja estetyczna charakteryzuje jednostki i grupy dysponujące kapitałem kulturowym, należące do klas dominujących, stanowiąc dla nich swoisty i całościowy wymiar ich stylu życia. Okazuje się bowiem, iż przykładanie zasad czystej estetyki nie ogranicza się tylko do obiektów już uznanych, lecz rozciąga się na wszelkie dziedziny życia codziennego, takich jak sztuka kulinarna, ubiór czy dekoracja wnętrz (Bourdieu 2005: 15). Odnajdujemy tutaj istotę przewagi symbolicznej klasy dominującej (zwłaszcza frakcji intelektualnej), która w wyniku „zażyłego” i „poufałego” stosunku do kultury prawomocnej jest zdolna narzucać innym reguły gry (ustanawiać wartości i wyznaczać kanony ocen), w tym dokonywać aktów odzyskania („rehabilitacji”) tych przedmiotów, które odrzuca konwencjonalna estetyka (jak np. „kicz”) lub które znajdują się na drodze do uprawomocnienia (jak np. komiks), co stanowi ryzykowną, ale potencjalnie

¹ Autoteliczność sztuki ma więc podwójne znaczenie – oznacza zarówno pewien sposób odbioru, jak i autonomię w jej tworzeniu. Bourdieu wskazywał, iż oba zjawiska są ze sobą powiązane, jako że wraz z wyłanianiem się względnie niezależnego pola sztuki (jako pola produkcji) uprawomocnieniu podlegał samocelowy charakter recepcji dzieł po stronie publiczności (z klasy dominującej).

zyskową symbolicznie inwestycję. Tym, co wyróżnia poszczególne klasy, jest więc całościowy stosunek do kultury i swoboda poruszania się w jej obszarze. Wobec tej „gry” pozostałe klasy pozostają często bezbronne, skazując się bądź na samowykluczenie („to nie dla nas”), jak w przypadku klas ludowych lub naśladowcze, podszyte lękiem przed klasyfikacją, wybory stylu życia drobno-mieszczañstwa.

Dyspozycja estetyczna nie daje się precyzyjnie oddzielić od **kompetencji** ściśle **artystycznej**, którą można zdefiniować jako „znajomość zasad podziału uniwersum artystycznego i umiejętność ich zastosowania w praktyce” (Matuchniak-Krasuska 1986: 195). Składają się na nią: wiedza o sztuce (stylach, autorach, epoce, nurtach artystycznych itp.) – kompetencja artystyczna teoretyczna oraz umiejętność jej zaaplikowania wobec konkretnego komunikatu artystycznego (np. takiego, którego odbiorca wcześniej nie widział) – kompetencja artystyczna praktyczna (realizacyjna). Bourdieu wskazuje, że odbiór dzieła sztuki implikuje (zgodnie z modelem semiotycznym) operację odcyfrowywania przekazu prowadzącą do odkrycia różnych znaczeń w zależności od zastosowanej siatki interpretacyjnej (Bourdieu 1968; Matuchniak-Krasuska 2010: 50). Ponieważ każda operacja dekodowania zakłada istnienie historycznie ukształtowanego kodu, czytelność dzieła sztuki determinowana jest poziomem kompetencji odbiorcy (opanowania reguł i znaczeń). Na przykładzie malarstwa, Anna Matuchniak-Krasuska (1984: 193–194) wyróżniała analitycznie cztery płaszczyzny interpretowania obrazu, stanowiące wyraz kompetencji realizacyjnej widzów: interpretację formalną (dotyczącą struktury dzieł, cech stylistycznych, kompozycji itp.); interpretację semantyczną (odnoszącą się do sfery znaczeń pierwotnych i symbolicznych); interpretację emocjonalną oraz klasyfikację – opierającą się na przyporządkowaniu dzieła do pewnego zbioru przedmiotów (klasy), w tym tych z obszaru kultury symbolicznej (jak autor, styl, epoka, szkoła) lub życia codziennego. Praktyki „oswajania obrazu” widzów niewyrobionych nakazują im poszukiwanie skojarzeń w sferze wartości im najbliższych – tj. przedmiotów i zjawisk życia codziennego (nie zaś w obrębie abstrakcyjnych odniesień do sztuki czy szerzej kultury symbolicznej). Tam, gdzie jedni widzą „dzieło Cézanne’a”, inni dostrzegają „las”. Koneserzy i znawcy sztuki odwołują się natomiast do kryteriów ściśle estetycznych, klasyfikują obrazy wedle stylu i autora (nie zaś tematu), zdolni są mówić o obrazie, a nie o „świecie obrazu”, tzn. o rzeczywistości przedstawionej, wydobywać jakości formalne i ekspresyjne kosztem wąsko pojętej treści i elementów przedstawieniowych (Matuchniak-Krasuska 1984: 197–198; 2010: 58–59).

Dyspozycja estetyczna i kompetencja są zdolnościami praktycznymi, nabytymi dzięki nauce lub obcowaniu z dziełami. Są ze sobą ściśle związane i warunkują się nawzajem (w procesie socjalizacji i w aktach odbiorczych). Zarówno bowiem „wrażliwość” estetyczna powstaje jako „produkt uboczny” kształcenia,

jak i sama ułatwia, czy też stymuluje nabywanie kompetencji (Matuchniak-Krasuska 2010: 48–49).

Socjologia sztuki Bourdieu jest elementem całościowej analizy społeczeństwa, która umieszcza postawy odbiorcze i stosunek do sztuki na tle gustów i stylów życia różnych klas i frakcji klasowych. W *Dystynkcji* (2005) Bourdieu dostrzega systematyczne powiązania między różniczeniami, jakie aktorzy społeczni dokonują w tak różnych sferach, jak żywność i jedzenie, ubrania, zarządzanie wnętrzem, sporty, czas wolny czy „uczestnictwo w kulturze”. Rozróżnienia te tworzą homologiczne opozycje o tej samej strukturze, wyrażające najbardziej fundamentalne podziały społeczne (klasowe). Podstawowa opozycja przebiega między „gustem czystym” (smakiem „wolności i luksusu”) klasy wyższej a „gustem barbarzyńskim” (smakiem konieczności) klas ludowych. Pierwszy, obudowany dyspozycją estetyczną, jest zdolny przekształcać to, co zwyczajne – w estetyczne, materialne – w symboliczne, funkcjonalne – w formalne. Jest on symbolicznym odpowiednikiem dystansu od konieczności materialnych, jakie są udziałem klas wyższych, dającym im swobodę estetycznej kreacji i sublimacji życia. W przeciwieństwie do tego, klasy ludowe kultuwują „estetykę popularną”, oddają się „smakowi konieczności”, jako że ich życiem kierują imperatywny ekonomiczne. Cenią więc to, co użyteczne i funkcjonalne (solidne meble, pożywne posiłki, wnętrza łatwe w utrzymaniu), a odrzucają wszelkie eksperymenty formalne czy „sztukę dla sztuki”. Od dzieł kultury symbolicznej oczekują naśladowania rzeczywistości: realizmu, klarownej fabuły, intrygi, happy endu. Jeżeli już zwracają uwagę na formę, to na taką, która zdradza nakład pracy, warsztat i staranność wykonania – wartości bliskie ich własnemu doświadczeniu (Bourdieu 2005)².

Jedność gustów i praktyk, tak w zakresie indywidualnych wyborów, jak i w obrębie całych klas, możliwa jest dzięki pośredniczącym właściwościom habitusu. W pewnym sensie stanowi on „nieświadomość zbiorową” osób na

² Tym, co odróżnia idee Bourdieu od marksistowskich koncepcji sztuki, jest między innymi inny sposób konceptualizowania klas społecznych, w których porządek symboliczny nie jest prostym epifenomenem struktury (*vide* baza i nadbudowa), lecz elementem współtworzącym podziały i hierarchie (w postaci kapitału kulturowego). Również tworzenie sztuki nie odzwierciedla bezpośrednio interesów materialnych klas, gdyż jest zapośredniczone przez kategorię pola, które wytwarza własne interesy i stawki (por. Heinich 2010: 108–109). Bourdieu mniej skupia się na demaskowaniu ideologicznych treści dzieł czy kodów kulturowych epoki, a bardziej na stosunkach, jakie panują między aktorami społecznymi a zjawiskami artystycznymi. Tradycja marksowska, zgodnie z propozycją Heinich (2010), przynależy do pierwszej fazy rozwoju socjologii sztuk („estetyki socjologicznej”), zainteresowanej analizą ogólnych relacji między dziełem a społeczeństwem traktowanym w odrębności (epoką, formacją społeczną), podczas gdy twórczość Bourdieu osadzona jest w nowoczesnych ramach analiz empirycznych i konkretnohistorycznych, obejmujących problem recepcji, pośrednictwa, produkcji sztuki, ale także samego dzieła (sztuka jako społeczeństwo).

podobnych pozycjach poddanych podobnym warunkowaniom, gdyż wyposaża je w pokrewne dyspozycje (poznawcze, emocjonalne i behawioralne), umożliwiające wspólne przedstawianie świata, klasyfikowanie, ocenianie i działanie, a w szczególności praktyczne reagowanie nań, które nie wymaga racjonalnej kalkulacji i świadomego stawiania sobie celów i które jest twórcze w granicach własnych możliwości (Bourdieu 2009: 16–18, 118; Wacquant 2016).

Socjologia sztuki po Bourdieu: kontynuacja i negacja

Bourdieu pozostaje prominentną figurą w socjologii sztuki, kultury czy też socjologii po prostu, co sprawia, że jego dorobek jest niemal obowiązkowym przedmiotem odniesień innych autorów. Częściowo wynika to z faktu, że nauki społeczne przeżywają dziś autentyczny „zwrot kulturowy”, odrzucający konceptualizowanie kultury jako drugorzędnego wymiaru życia społecznego, a przyjmujący jej centralną, konstytutywną dla społeczeństwa i tkwiących w nim relacji (w tym władzy i dominacji) rolę (Alexander i Bowler 2014: 4). Równoległe w obszarze socjologii sztuki (a ściślej socjologii recepcji, praktyk odbiorczych publiczności) spotykamy podobne problemy i napięcia teoretyczne, jak w całej socjologii kultury, konsumpcji czy stylów życia. Jednym z nich jest twierdzenie o zaniku stratyfikacyjnych podstaw dla zróżnicowanych wzorów konsumpcji i uczestnictwa w kulturze, i teza mówiąca o ich utrzymywaniu się (Cebula 2013a). Kwestią żywo dyskutowaną jest obszar, w jakim owe różnice się pojawiają, czy dotyczy to jawnych zachowań i preferencji, czy też raczej pewnych subtelności w sposobach praktykowania wyborów, sprawiających, że z pozoru podobne praktyki są *de facto* nośnikami różnych stylów życia (Holt 1998; Friedman i in. 2015; Jarness 2015)?

Pouczające jest w tym względzie studium Stijna Daenekindta i Henka Rose’a (2017), którzy na przykładzie publiczności muzealnej w Gandawie rozpatrywali dwa sposoby „konsumowania kultury”: od strony zobiektywizowanych preferencji (wobec artystów: np. Duchamp, Rubens, Kandinsky) (wymiar „co?”) i sposobów przyswojenia dzieł (dyspozycji, a ściślej kryteriów definiujących oczekiwania wobec sztuki, np. czy powinna być realistyczna, krytyczna, pełnić funkcję eskapistyczną itp.) (wymiar „jak?”). Okazało się, że profile gustu (co?) nie są silnie związane z cechami społeczno-demograficznymi badanych, ich statusem oraz że odwiedzający muzea, mający podobne preferencje wobec autorów mogą różnić się wewnątrznie pod względem sposobów recepcji i nastawień (jak?) – np. wykazywać różny poziom dyspozycji estetycznej lub przeciwnie oczekiwania utylitarne. Zarazem te ostatnie różnice były ugruntowane strukturalnie (np. wiązały się z wykształceniem). Sugerowałyoby to, iż w kontekście muzeum sztuki (choć niekoniecznie w szerszym polu społecznym, gdzie

„publiczność” jest bardziej heterogeniczna pod względem socjodemograficznym, tym co wyróżnia jednostki (jest dystynktywne) są w mniejszym stopniu jawne wybory, a w większym – (ukryte) style i nastawienia. Wbrew jednak interpretacji autorów, nie podważa to teorii Bourdieu (choć wiele jego wniosków opartych było na analizie preferencji), gdyż tym, co wyróżniało poszczególne klasy, był przede wszystkim stosunek do „kultury” („zażyły” i „swobodny” czy też „niepewny” lub „podporządkowany”) oraz związany z tym model jej nabywania (wczesny bądź późny, szkolny bądź rodzinny, prawomocny lub nieprawomocny) (Bourdieu 2005: 10)³.

Oprócz zasadności wiązania praktyk odbiorczych z pozycją społeczną, wątkami podejmowanymi na gruncie badań nad odbiorem sztuki są: adekwatność podziału estetyk na „popularną” i „czystą”, stanowiących podstawę wyróżniania publiczności u Bourdieu (wskazuje się raczej na multiplikację porządków estetycznych i związane z tym wyłanianie się nowych typów odbiorców, w tym odbiorców o eklektycznych postawach), a także deinstytucjonalizacja, czy wręcz subiektywizacja, procesu definiowania i recepcji sztuki. W tym ostatnim przypadku, badacze Martin Tröndle, Volker Kirchberg i Wolfgang Tschacher (2014), za pomocą eksperymentu terenowego dowodzili, iż odpowiedź na klasyczne pytanie, „co jest sztuką?” w oczach publiczności, mniej zależy od czynników tradycyjnie desygnowanych przez socjologię do tej roli (jak cechy dzieła i teoria sztuki, działania aktorów świata sztuki i instytucji, proces komunikacji, dyskursy itp.), a bardziej od czynników leżących po stronie samych odbiorców, a zwłaszcza od ich oczekiwań (wobec wizyty i dzieł sztuki w ogólności) i reakcji emocjonalnych na konkretny obiekt. Takie subiektywizujące i oderwane od kontekstu ujęcie praktyk recepcyjnych wpisuje się w szerszy nurt socjologii indywidualizacji, rozwijającej model refleksyjnego, strukturalnie uwolnionego aktora społecznego „późnej nowoczesności” (por. Giddens 2001).

U części „komentatorów” Bourdieu, zaobserwować można wykorzystanie narzędzi teoretycznych tego autora do zakwestionowania jego własnych ustaleń, czyli coś co Anthony King (2000) określał jako „myślenie Bourdieu przeciwko Bourdieu”. Jak wskazywano, sposób percepcji estetycznej jest wytworem transformacji systemu produkcji artystycznej. W związku z czym przemiany świata artystycznego (od lat sześćdziesiątych XX wieku) powinny skutkować przekształceniami w sposobach uprzystępniania, jak i przyswajania sztuki. Różnicowanie między „estetyką” funkcjonalną a formalną (prawomocną), stanowiących stan pola kulturowego we Francji w okresie twórczości Bourdieu, może być dzisiaj kwestionowane w związku z pojawieniem się nowych (jak sztuka

³ Pouczające są w tym względzie także uwagi metodologiczne Bourdieu, aby nie rozpatrywać praktyk i dóbr w oderwaniu od ich wzajemnych relacji i tego, jak wpisują się one w codzienną rutynę poszczególnych (też relacyjnie usytuowanych) klas (Bourdieu 2005: 29–31).

postmodernistyczna i krytyczna) koncepcji sztuki (Hanquinet, Roose i Savage 2014). Artystyczna aura i autonomia pola sztuki są dzisiaj podważane, nie tylko ze względu na wkraczanie logiki rynku, kodów kultury popularnej i wymogów rozrywki w obszary dotychczas zarezerwowane dla „kultury wysokiej”⁴, ale także ze względu na programową wręcz „podejrzliwość” wobec wszelkich porządkujących podziałów, klasyfikacji, obiektywnych prawd, a zwłaszcza rozgraniczania sztuki od życia codziennego, kultury masowej i popularnej (wystarczy wspomnieć o twórczości Quentina Tarantino) (Jameson 1998). Postmodernizm proponuje w zamian „beład stylistyczny i ludyczne pomieszanie kodów” (Featherstone 1998: 302). Chłodnemu zdystansowaniu i kontemplacji estetycznej przeciwstawia konsumpcję wrażeńową, spontaniczną i zabawową lub dostarcza krytyczno-ironiczny komentarz do rzeczywistości. Posługuje się przy tym pastiszem, kodami kultury popularnej, dwuznacznością, pomieszaniem stylistyk, nieoczekiwanym zestawianiem przeciwieństw. Można spekulować, że tym co leży u podstaw takiego zamysłu artystycznego, jest próba „uprzystępnienia” doświadczenia sztuki poprzez zniesienie jej oddzielenia od tego, co definiuje codzienność, od przyjemności, konsumpcji itp. Z drugiej strony można powątpiewać, czy taki zabieg jest skuteczny i czy faktycznie prowadzi do przewartościowania w kulturze. Prowokacyjny charakter „nowej” sztuki domaga się odpowiednich postaw i nastawień odbiorczych, a także znajomości historii sztuki i odniesień, do których ta sztuka nawiązuje (a więc dyspozycji i kompetencji), niekoniecznie jest więc bardziej „demokratyczna”. Badania w zakresie publiczności wskazują raczej na wyłanianie się nowych odbiorców: obok tych z tradycyjnymi poglądami na sztukę (np. przywiązaniem do realizmu i rzemiosła) i wyznawców modernizmu (sztuki oderwanej od życia), spotkać można odbiorców sztuki refleksyjnej i krytycznej. Nadal jednak publiczność ta różnicuje się w polu społecznym, według kapitału, ale także wieku (Hanquinet, Roose i Savage 2014).

Przenosząc rozważania z poziomu uniwersum kulturowego na poziom jednostkowych dyspozycji czy praktyk, badacze wskazują na pluralizm, a nawet niekoherencję w nastawieniach odbiorczych. Jak się wydaje, złożoność zewnętrznych systemów kulturowych (wielość zasad strukturalizacji i porządków estetycznych) przekłada się na wielość możliwych konfiguracji jednostkowych postaw, które wykraczają poza prostą dychotomię oglądu „czystego” i „skażonego interesownością” (jak u Bourdieu). Dla oznaczenia tej nowej relacji, Laurie Hanquinet (2013) przywołuje pojęcie *bricolage*, jako praktyki tworzenia czegoś (majsterkowania) z tego, co jest pod ręką (co odpowiada potocznemu

⁴ Dobrym przykładem są tutaj „przestrzenie wielozmysłowe” opisywane przez Tomasza Szlendaka (2010) – tj. miejsca kultury łączące funkcję rozrywkową i komercyjną z funkcjami ściśle kulturalnymi.

rozumieniu tego słowa w języku francuskim). W odniesieniu do kultury, *bricolage* oznacza kompilowanie różnych (nawet niewspółmiernych) „rejestrów” i zasad estetycznych w jednym profilu kulturowym (zespolę praktyk, gustów wiedzy, które klasyfikują i są klasyfikowane). Zabieg ten ma ukazać wielowymiarowość sposobów uczestnictwa w kulturze, jakie można zaobserwować w populacji osób odwiedzających muzea, które nie daje się zredukować do ich usytuowania społecznego (Hanquinet 2013: 805–808).

W podobnym tonie wypowiada się Stijn Daenekindt (2017), który bezpośrednio polemizuje z niektórymi założeniami teorii Bourdieu. Przede wszystkim kwestionuje on tezę o jedności habitusu jako struktury przekładalnych dyspozycji, pokazując, na przykładzie muzyki i sztuk wizualnych, iż nastawienia w jednej dziedzinie niekoniecznie odpowiadają tym w innej dziedzinie. Ci, którzy wykazywali orientację na estetykę formalną wobec malarstwa, niekoniecznie zwracali uwagę na podobne jakości w odniesieniu do muzyki⁵. Wskazywałoby to, iż sposoby przyswajania kultury i style konsumpcji mogą różnić się w zależności od dziedziny, kontekstu, okoliczności itp. Co więcej, udało się pokazać, iż struktura dyspozycji odbiorczych badanych osób nie odpowiada w pełni wizji opozycyjnych estetyk znanych z *Dystynkcji*. Bourdieu wskazywał, iż oczekiwania utylitarne wobec dzieł kultury nie idą w parze z dyspozycją estetyczną. Jakkolwiek taki układ występował w omawianym badaniu, to jednocześnie można było spotkać „klasę” odbiorców, którzy jednocześnie mieli oczekiwania utylitarne (np. sztuka powinna relaksować), estetyzujące (np. jedna linia lub kolor wystarczą, aby stworzyć dzieło sztuki) i krytyczne (sztuka powinna być zaangażowana w debatę publiczną). Istnienie nieoczekiwanych kombinacji dyspozycji może przyczynić się do wyjaśnienia fenomenu „wszystkożerności” kulturowej (Peterson i Kern 1996; Cebula 2013b). Zgodnie z nową interpretacją „wszystkożercami” byłyby jednostki o szerokim wachlarzu dyspozycji, dającymi się elastycznie zastosować w różnych sferach kultury i w zależności od sytuacji. Z kolei Omar Lizardo i Sara Skiles (2012) wiążą „wszystkożerność” raczej z totalizującym wpływem dyspozycji estetycznej, która pozwala „odzyskiwać” i przyswajać dzieła z tak różnych porządków, jak kultura wysoka czy popularna. Te dwie hipotezy będą jeszcze przedmiotem rozważań w części empirycznej artykułu.

Poszukując szerszej teoretycznej podbudowy dotychczasowych ustaleń można odwołać się do twórczości francuskiego socjologa kultury Bernarda Lahire (2008), będącego swoistym kontynuatorem, a zarazem krytykiem spuścizny Bourdieu (por. Gdula 2016). Autor ten proponuje socjologię skupioną na jednostce w miejsce socjologii klas oraz socjologię praktyk zamiast socjologii całości

⁵ W przypadku nastawienia funkcjonalnego (np. eskapistycznego) i krytycznego (sztuka jako „komentarz” do rzeczywistości) nie stwierdzono zasadniczych rozbieżności między dziedzinami (Daenekindt 2017: 48–49).

kulturowych. Pozwala mu to dostrzec zjawisko intraindywidualnego zróżnicowania dyspozycji, gustów i praktyk, tego iż jednostki są „nosicielami” preferencji i podmiotami aktywności przynależnymi do różnych poziomów kulturowej prawomocności. Granice kulturowe przebiegają więc nie tylko pomiędzy grupami, lecz także w poprzek jednostek, które są dziś „najbardziej złożoną rzeczywistością społeczną jaką da się badać” (Lahire 2007: 343 cyt. za Gdula 2016: 24). Lahire dokonuje swoistej radykalizacji koncepcji Bourdieu, argumentując, iż zasadnicza komplikacja struktur świata zewnętrznego i multikonkwestowość funkcjonowania jednostki muszą skutkować zasadniczą komplikacją struktur świata wewnętrznego – w postaci rozpadu habitusu jako całościowego systemu dyspozycji i jako formuły generatywnej praktyk, a wyłaniania się jednostki pluralistycznej (*l’homme pluriel*), zmiennej i niespójnej w swych działaniach, wyborach i upodobaniach. „Intraindywidualne zróżnicowanie kulturowych praktyk i preferencji jest niczym innym jak z jednej strony śladem i symptomem, na poziomie zinternalizowania tego, co społeczne, mnogości oferty kulturowej a z drugiej, mnogości grup społecznych (od mikro do makro), wspierających (utrzymujących) tę kulturową ofertę i przyczyniających się do rozpowszechnienia specyficznych kulturowych hierarchii, które składają się na nasze silnie zróżnicowane społeczeństwa” (Lahire 2008: 172). Do socjohistorycznych warunków kształtowania się heterogenicznych profili kulturowych jednostek należy zaliczyć: indywidualną mobilność (w wielkiej i małej skali): społeczną, edukacyjną, zawodową; kryzys wiary w kulturę literacką i artystyczną (spychaną w cień przez rozrost kultury naukowej i rozrywki); strukturalne napięcia świata pracy (skłaniające jednostki do poszukiwania enklaw odprężenia i relaksu) czy postępującą prywatyzację konsumpcji, jej nieformalny charakter oraz wolny dostęp do treści kultury, skutkujące mniejszą selektywnością wyboru oraz zawieszeniem norm prawomocności (Lahire 2008: 173–179).

Taka wizja współczesności, choć atrakcyjna na poziomie opisowym, wydaje się przeceniać tendencje obserwowane we współczesnej kulturze oraz zasadać na uproszczonym odczytaniu teorii Bourdieu. W pierwszym przypadku można wskazywać, iż różnorodność praktyk i jawnych preferencji jest często wtórna wobec samych nastawień – stylów konsumowania (por. Jarness 2015). W drugim, iż schemat teoretyczny Bourdieu jest bardziej zniuansowany, niż to się przyjmuje, czego przykładem jest koncepcja habitusu. Habitus ani nie jest nigdy repliką pojedynczej struktury społecznej, ani niekoniecznie jest koherentny i spójny (odznacza się raczej zróżnicowanymi poziomami integracji i napięć w zależności od charakteru i zgodności sytuacji społecznych, które go ukształtowały) i jako taki domaga się całościowej analizy swojej genezy (Wacquant 2016). Socjologii Lahire brakuje szerszego spojrzenia, a zwłaszcza tego, jak praktyki i style życia ludzi kształtują się względem siebie i jak służą do ustanawiania społecznych granic, będących stałym przedmiotem kontestacji (Gdula 2016: 25).

Problematyka badań i wybór metod

Prezentowane studium empiryczne wpisuje się w klasyczną problematykę recepcji sztuki, w tym jej aspekcie, który porusza kwestie nastawień (dyspozycji, postaw), kompetencji (tj. znajomości uniwersum artystycznego) oraz cech klasowo-statusowych potencjalnych i rzeczywistych odbiorców sztuki (Matuchniak-Krasuska 2010: 45–46). Oś rozważań wyznacza pytanie, jak dalece model teoretyczny Bourdieu znajduje potwierdzenie w materiale badawczym, zebranym w innym kontekście kulturowym, niemal pół wieku po oryginalnych badaniach? Szczególnie dotyczy to kwestii konfiguracji dyspozycji i podziału publiczności (według kryterium „estetyki popularnej” i „estetyki czystej”), które, jak wskazywano, są przedmiotem przekształceń, ewoluując w kierunku większej złożoności, a nawet niespójności, przekształceń (Hanquinet 2013; Hanquinet, Roose i Savage 2014; Daenekindt 2017), co byłoby odzwierciedleniem szerszych przemian społeczno-kulturowych (por. Lahire 2008). W odróżnieniu od wielu wcześniejszych studiów, badana populacja nie zawężała się do osób odwiedzających muzea, lecz obejmowała szerszą (a co za tym idzie bardziej heterogeniczną) zbiorowość (mieszkańców dużego miasta)⁶. Przyjęto także inny sposób pomiaru postaw i dyspozycji wobec sztuki, tj. nie w postaci reakcji na konkretne dzieła (por. Matuchniak-Krasuska 1984), lecz w formie ustosunkowania się do baterii stwierdzeń, które odzwierciedlały różne oczekiwania czy też kryteria kwalifikacyjne sztuki (zob. Aneks). Dobór pozycji skalowych miał odzwierciedlać różne wymiary postaw wobec sztuki, w tym te odzwierciedlające estetyczną dyspozycję (np. „Jeden kolor lub linia czasami wystarczą, aby powstało dzieło sztuki”), oczekiwania utylitarne („Sztuka powinna być przyjemna, miła dla oka”) czy uznanie dla autonomii sztuki („Nie powinno się oceniać sztuki przez pryzmat ‘uczuć religijnych’ itp.; sztuka rządzi się własnymi prawami”) (por. Hanquinet, Roose i Savage 2014; Daenekindt i Roose 2017). W zamierzeniu, miały one dać wgląd w warstwy dyspozycyjne habitusów klasowych (por. Daenekindt i Roose 2017: 30–31). Projektowane badanie, inspirowane między innymi *Dystynkcją* Bourdieu, lokuowało stosunek do sztuki na tle szeregu praktyk i preferencji składających się na całościowe style życia różnych klas społecznych. Dla uchwycenia tych ostatnich zastosowano specjalną procedurę doboru próby. Respondentów rekrutowano według aktualnie wykonywanego zawodu (zawężając tym samym populację generalną do osób pracujących) przydzielając ich do jednej z trzech szerokich kategorii „klasowych” (nazwanych umownie A, B i C), skonstruowanych na bazie Społecznej Klasyfikacji Zawodów (SKZ)

⁶ Zrealizowano 300 wywiadów kwestionariuszowych na dobranej celowo próbie mieszkańców Wrocławia (2016 r.). Badanie było finansowane ze środków Wydziału Nauk Społecznych Uniwersytetu Wrocławskiego przyznanych w ramach grantu nr 0420/1814/16.

(Domański, Sawiński, Słomczyński 2007)⁷. Takie podejście umożliwiło z jednej strony analizę społecznych (strukturalnych) uwarunkowań odbioru, a jednocześnie ich odniesienie do innych badanych wymiarów kultury (np. praktyk „kulturalnych” i czasu wolnego). Mimo iż zastosowany dobór próby nie miał charakteru reprezentatywnego, to jednak uzyskana wariancja w obrębie pozycji społecznych otwierała drogę dla systematycznych porównań zmiennych kulturowych między segmentami struktury i odkrywania tą drogą klasowych wzorów postaw czy stylów życia. W kwestionariuszu mierzono także kompetencję artystyczną w postaci wiedzy (znajomości) artystów sztuk plastycznych. Respondentom przedkładano listę 14 nazwisk twórców z poleceniem wskazania tych, których znają „choćby ze słyszenia” (por. Cebula 2015)⁸. Sumowana wartość indeksu stanowiła przybliżoną miarę wiedzy o tym uniwersum kulturowym. Konstrukcja listy była w dużej mierze arbitralna, choć starano się uwzględnić w niej reprezentantów różnych epok i stylów tworzenia (jak Rembrandt, Edgar Degas czy Pietro Mondrian), o różnym stopniu popularności i „ikoniczności” w kulturze (jak Pablo Picasso, Frida Kahlo, Banksy czy D. Hirst), czy zasięgu odbioru (autorzy polscy, np. Józef Chełmoński *versus* światowi, np. Rubens).

Badanie obejmowało także szereg innych zmiennych, w tym dotyczących kapitału społecznego (i sieci), o których będzie mowa w dalszej części artykułu.

Władza oceniania – posiadanie opinii jako wymiar nierówności

Jak wskazywał Bourdieu (2005), w obszarze z pozoru neutralnych preferencji toczy się niewidoczna walka symboliczna, której stawką jest zdefiniowanie, narzucenie i legitymizacja określonych wartości, czy sposobów życia, a tym samym naturalizacja społecznych granic między tymi, którzy je respektują, a tymi, którzy nie są do tego zdolni. Sąd smaku, a nawet sama zdolność jego wyrażenia, stanowią więc czysty przejaw przemocy symbolicznej – wobec którego klasy niższe pozostają bezbronne. Nie dziwi więc fakt, iż

⁷Przebadano po 100 osób z każdej grupy. Kategorię klasową A tworzyły: wyższe kadry kierownicze, menedżerowie, prywatni przedsiębiorcy (zatrudniający co najmniej 5 osób) oraz specjaliści. Kategoria B składała się z: techników, pracowników administracyjnych i specjalistów średniego szczebla, pracowników biurowych, drobnych przedsiębiorców (zatrudniających od 1 do 4 osób), osób samozatrudniających się i wykwalifikowanych pracowników handlu i usług. Kategorię C tworzyli: robotnicy, sprzedawcy i szeregowi pracownicy usług, niewykwalifikowani pracownicy usług. Dodatkowo w analizach wykorzystywano schemat z 8 kategoriami społeczno-zawodowymi.

⁸Lista obejmowała następujące pozycje: P. Mondrian, H. Bosch, F. Kahlo, Rembrandt, E. Hopper, P. Picasso, D. Hirst, E. Degas, M. Duchamp, A. Gierymski, Banksy, J. Chełmoński, P. P. Rubens, Z. Beksiński.

pozbawieni symbolicznych środków opanowania kultury (zwłaszcza prawomocnej) przedstawiciele kategorii C (robotnicy, niewykwalifikowani pracownicy usług) udzielali największej liczby odpowiedzi „trudno powiedzieć” (3,1) przy 12 stwierdzeniach mierzących postawy wobec sztuk plastycznych (wobec 1,61 dla przedstawicieli średniego segmentu – B i 0,9 dla segmentu najwyższego – A) ($\text{Eta} = 0,275$).

Analiza korelacyjna wykazała, iż brak opinii jest tym szerszy, im niższy jest kapitał rodzinny badanego⁹ (współczynnik korelacji r Persona = $-0,274$; $p < 0,001$) i kapitał kulturowy (mierzony wykształceniem) ($r = -0,244$; $p < 0,001$), gorsza sytuacja materialna¹⁰ ($r = -0,216$; $p < 0,001$) czy niższy subiektywnie definiowany status społeczny¹¹ ($r = -0,178$; $p < 0,01$). Widać więc, iż sama zdolność przyjęcia opinii o sztuce (niezależnie czy pozytywnej, afirmatywnej, czy negatywnej) wpisuje się w hierarchię społeczną, a zwłaszcza wiąże się z posiadanymi zasobami kulturowymi, w tym tymi przekazywanymi w środowisku rodzinnym, mniej natomiast zależy od dostępu do środków materialnych.

Nowym wymiarem wyjaśnień w badaniach nad gustem, konsumpcją czy uczestnictwem kultury (zasadniczo nieobecny w analizach Bourdieu) jest ten związany z kapitałem społecznym, rozumianym jako pewien zespół trwałych relacji i przynależności społecznych dających dostęp do zasobów innych (i sam będący zasobem). Posłużono się tutaj miernikiem kapitału, znanym jako „Generator Pozycji” (Lin i Erickson 2008), którego idea zawiera się w założeniu, iż znajomość osób z różnych szczebli drabiny stratyfikacyjnej (reprezentowanych przez zawody) odzwierciedla zakres zasobów (różnego rodzaju), do jakich (przynajmniej potencjalnie) ma się dostęp¹². W modelu regresji (tabela 1) uzyskano niezależny od klasy społecznej i wieku udział zmiennej „liczba kontaktów społecznych” w wyjaśnianiu wariacji zjawiska „braku opinii”. „Wpływ” tej cechy był silny i istotny statystycznie ($\text{beta} = -0,385$; $p < 0,001$).

⁹ Stanowi on liniową kombinację wykształcenia ojca i matki.

¹⁰ Sytuację materialną definiował indeks wyposażenia gospodarstwa domowego w 11 dóbr trwałego użytku, między innymi zmywarkę do naczyń, telewizor LCD/plazma, kino domowe, komputer przenośny itp.

¹¹ Mierzony pytaniem: „W Polsce są ludzie, którym powodzi się lepiej i gorzej. Proszę zaznaczyć gdzie umieścić(a)by Pan(i) siebie na skali od 1 do 10, gdzie 1 to ci którzy mają najgorzej, a 10 to ci, którzy mają najlepiej?”.

¹² Badanym prezentowano listę 14 zawodów/stanowisk z pytaniem, czy wśród ich znajomych, przyjaciół lub w rodzinie są osoby, które je wykonują lub zajmują. Chodziło o takie osoby, które się zna na tyle, aby móc nawiązać z nimi swobodny kontakt. Uwzględnione pozycje to między innymi prawnik, lekarz, pracownik naukowy, mechanik, kasjer/sprzedawca. Miarą dostępności do zasobów była liczba pozytywnych wskazań (tj. liczba kontaktów).

Tabela 1. Brak opinii o sztuce a wybrane zmienne niezależne (wyniki analizy regresji)

Zmienne (predyktory)	Model I	Model II
(Stała)	- (0,847)	- *** (6,093)
Klasa A	ref.	ref.
Klasa B	0,081 (1,262)	0,048 (0,794)
Klasa C	0,269*** (4,016)	0,131* (1,991)
18–25 lat	0,022 (0,333)	-0,026 (-0,414)
26–30 lat	0,038 (0,534)	-0,003 (-0,051)
31–35 lat	0,123 (1,740)	0,079 (1,186)
36–40 lat	ref.	ref.
41–47 lat	0,020 (0,291)	0,018 (0,282)
48 lat lub więcej	0,207** (2,852)	0,095 (1,364)
Liczba kontaktów (0–14) – Generator Pozycji		-0,385*** (-6,615)
Skorygowane R ²	0,090	0,206
Statystyki zmiany (w porównaniu do modelu poprzedniego)	-	$\Delta F(1,291) = 43,760;$ $p < 0,001$

* $p < 0,05$ ** $p < 0,01$ *** $p < 0,001$

Źródło: opracowanie własne na podstawie wyników badań mieszkańców Wrocławia.

Poszukując interpretacji uzyskanych zależności można spekulować, iż wraz z poszerzeniem zakresu kontaktów społecznych poszerza się zakres dostępu do opinii czy zróżnicowanych repertuarów kulturowych (wiedzy i gustów), których „nosicielami” są inne jednostki (por. Erickson 1996) lub odwołując się do modelu „kulturowej konwersji” (Lizardo 2006), samo posiadanie opinii sprzyja nawiązywaniu i utrzymywaniu zróżnicowanych połączeń sieciowych (stanowią „smar” dla interakcji i spotkań czy też sygnał powinowactwa habitusów) (por. Cebula 2015; Puetz 2015). W tej sytuacji wykluczenie kulturowe wiąże

się z wykluczeniem społecznym (przynajmniej w pewnym obszarze więzi społecznych)¹³.

Odbiorcy sztuki w polu społecznym – między obojętnością a pluralizmem postaw

Jednym z istotnych nowych wątków w badaniach empirycznych nad publicznością sztuk plastycznych był ten wskazujący na pojawienie się nowych (w stosunku do ustaleń Bourdieu) typów odbiorców czy też konfiguracji dyspozycji, co odnoszono do przemian w polu produkcji artystycznej i w ogólnym uniwersum kulturowym (nowe reguły podziału, nowe estetyki). Dla sprawdzenia tej hipotezy, dane na temat opinii o sztuce (12 stwierżeń; por. Aneks) poddano analizie wielowymiarowej, najpierw redukując liczbę zmiennych do podstawowych czynników (tj. typów postaw), a następnie wyodrębniając na ich podstawie „segmenty” (typy) odbiorców.

Zmienne różnicujące segmenty (wywiedzione z analizy głównych składowych¹⁴) wskazywały na 4-czynnikową strukturę przekonań estetycznych. Pierwszy czynnik (**estetyka konwencjonalna**) wyjaśniał największą część zmienności wyjściowego zbioru danych i odnosił się do spojrzenia na sztukę z perspektywy werystycznej („Sztuka powinna coś przedstawiać”) przy jednoczesnych zastrzeżeniach kwalifikacyjnych sztuki, np. to, iż powinna ona realizować ideały piękna i harmonii, których ucieleśnieniem są greckie posągi oraz nie powinna być wspierana przez państwo, jeśli wzbudza kontrowersje (por. Aneks). Jednocześnie elementem tego syndromu było postrzeżenie pewnego wykluczenia, czy też elitarności dzieł, tego, iż ich odbiór wymaga wiedzy („Sztuka to dobra rzecz, ale trudna; trzeba się na niej znać, aby o niej rozmawiać”), a zarazem, iż sztuka współczesna przeważnie nie jest przeznaczona dla zwykłych ludzi. Takie podejście przypomina gust interesowny zaobserwowany przez Bourdieu, w którym

¹³ Nie dotyczyło to więzi sąsiedzkich, tzn. osoby pozostające w silniejszych relacjach z sąsiadami (np. utrzymujące z nimi relacje towarzyskie), częściej wskazywały odpowiedzi „trudno powiedzieć” (i to przy kontroli zmiennej wieku i klasy społecznej). Być może ten typ połączeń funkcjonuje jako kapitał wiążący w rozumieniu Roberta Putnama (2008: 40–41), tj. sprawdza się w podtrzymywaniu form wzajemności i mobilizowania solidarności grupowej, aniżeli pozyskiwania zewnętrznych aktywów i rozprzestrzeniania informacji (jak w przypadku kapitału pomostowego).

¹⁴ Przeprowadzono dwie analizy głównych składowych (z rotacją Varimax): jedną dla danych uwzględniających odpowiedzi „trudno powiedzieć” (jako kategorię środkową), a drugą z wyłączeniem tej odpowiedzi (tj. z brakami danych). Obie analizy ujawniły taką samą strukturę czynników. Ich wartość dla poszczególnych jednostek obliczono sumując tylko odpowiedzi pozytywne („zgadzam się”; pozostałe odpowiedzi kodowano jako „0”). Wielkości czynników z uwagi na różną liczbę budujących je pozycji zestandaryzowano.

wyrażała się niemoc przyjęcia sztuki dla niej samej, zawieszenia wobec niej oczekiwań utylitarnych, a zarazem pewna doza dystansu czy „nieufności”. Co znamienne, ten rodzaj nastawień korelował pozytywnie z sytuacją finansową w gospodarstwie domowym respondenta, a negatywnie – z kapitałem rodzinnym (wykształceniem rodziców), odpowiadał więc homologicznie tej frakcji klasowej, której struktura kapitału ciążyła ku biegunowi ekonomicznemu (tak jak w analizach Bourdieu). Dodatkowo, proponentami estetyki konwencjonalnej częściej byli respondenci, których sieci społeczne (znajomych i przyjaciół) charakteryzowały się mniejszym zróżnicowaniem (w kategoriach np. wieku, poglądów politycznych, trybu życia, ale nie liczebnością), co może wskazywać na związek postaw bardziej zachowawczych (tu w dziedzinie estetyki) z zamkniętością (homogenicznością) sieci relacji.

Drugi czynnik, określony jako **estetyka transgresyjna**, budowały dwa stwierdzenia: „Jeden kolor lub linia czasami wystarczą, aby powstało dzieło sztuki” oraz „Sztuka ma prawo przekraczać granice, nawet jeśli narusza to czyjeś uczucia”. Mieści się w tym uznanie absolutystycznych wartości sztuki, tego iż celem jest kreowanie nowych wartości, a nawet testowanie granic estetycznych i wkraczanie na inne pola. Ten typ nastawienia zamionował przede wszystkim przedstawicieli klasy A (kadry kierownicze, specjalistów i przedsiębiorców) i ogólnie jednostki zasobne w kapitał materialny ($r = 0,215$; $p < 0,001$) i kulturowy ($r = 0,245$; $p < 0,001$)¹⁵, zgodny był więc z hipotezą Bourdieu.

Podobny treściowo do poprzedniego czynnik trzeci – **autonomia sztuki**, wprost przyznawał, że „sztuka rządzi się własnymi prawami” (i nie powinna być oceniana przez pryzmat „uczuć religijnych”) oraz że nie musi ona respektować kanonów piękna (także dzieła „brzydkie” mogą mieć walor artystyczny). Jednocześnie warunkiem uznania autonomii sztuki powinien być warsztat artysty, albowiem dobra sztuka to taka, w której widoczny jest nakład pracy i umiejętności¹⁶. Ten syndrom nie oddaje więc w pełni założeń „estetyki kantowskiej”, lecz zbliża się raczej do afirmacji odrębności działań twórcy i jego pracy (traktowanej na wzór zawodu). Akceptację autonomii sztuki częściowo wyjaśnia wykształcenie badanego, na co wskazuje dodatni, lecz niewysoki współczynnik korelacji ($r = 0,185$; $p < 0,01$).

Ostatnim wyróżnionym typem postawy jest **sztuka jako przyjemność**, w której zawierało się przekonanie o spontanicznym i niezapośredniczonym (tj. wraźniowym) odbiorze dzieł (takim, które nie wymaga „żadnej wiedzy

¹⁵ Kapitał materialny zmierzono poprzez średni dochód gospodarstwa domowego per capita; miarą kapitału kulturowego było wykształcenie.

¹⁶ Syndrom ten odwołuje się więc po części do autonomii sztuki rozumianej jako samocelowość odbioru, a po części jako odrębność twórcy i jego warsztatu (jak rzemiosło).

o sztuce, czy artyście”) i uznaniu, iż ich główną funkcją powinno być „sprawianie przyjemności”. Ten typ recepcji przypominał więc gust skażony interesownością, przejawiany przez widza niewyrobionego.

Powyższe ustalenia, przynajmniej częściowo korespondują z tymi, które prezentował Bourdieu. Dostrzegamy odrębność estetyki konwencjonalnej i transgresyjnej, które pozostają w przeciwstawnym stosunku wobec kapitału kulturowego, tak jak estetyka popularna i gust czysty w *Dystynkcji*. Zarazem jednak część postaw (np. autonomia sztuki) wymykają się prostej interpretacji, jako że łączą jakości, które skłonni bylibyśmy rozdzielić (dostrzeganie sztuki w nakładzie pracy artysty i jednocześnie przyznawanie autonomii walorom estetycznym), a rozdzielają te zbliżone treściowo (np. estetyka transgresyjna i autonomia sztuki).

Niezbędnym krokiem analitycznym, jest sprawdzenie, jak zidentyfikowane typy postaw (dyspozycji) współwystępują ze sobą w rzeczywistych praktykach i „ciałach” odbiorców, co jest możliwe poprzez „segmentację” badanych ze względu na siłę występowania cech (tabela 2).

Tabela 2. Typy odbiorców sztuki (wyniki analizy skupień metodą k średnich)*

Postawy wobec sztuki	Segmenty				
	Obojętni	Klasycy	Tradycjonalności	Moderniści	Postmoderniści
Estetyka konwencjonalna	-1,079	-0,190	0,303	-0,136	0,421
Estetyka transgresyjna	-1,184	-0,720	-0,387	0,564	1,006
Autonomia sztuki	-1,481	0,339	-0,306	-0,791	0,902
Sztuka jako przyjemność	-0,863	-0,745	0,802	-0,881	0,668
Brak opinii o sztuce	2,262	-0,073	-0,325	-0,307	-0,537
Liczebność (% próby)	39 (13%)	64 (21,3%)	64 (21,3%)	38 (12,7%)	95 (31,7%)

* Rozwiązanie uzyskano po 9 iteracjach; dane w tabeli przedstawiają wartości średnie standaryzowane (gdzie 0 – wartość średnia, a 1 – wielkość odchylenia standardowego).

Źródło: opracowanie własne na podstawie wyników badań mieszkańców Wrocławia.

W badaniu przyjęto podział na 5 grup odbiorców sztuki, co znajduje uzasadnienie merytoryczne (interpretacyjne). Pierwszy typ odbiorców „**obojętnych**” (13% próby), wyróżnia największy spośród pozostałych kategorii wskaźnik braku opinii. Można uznać, że sztuka nie jest dla nich wartością odczuwaną i realizowaną – pozostaje poza kręgiem ich identyfikacji i odniesień (jest wartością obcą). W kategoriach pozytywnych ich „upodobania estetyczne” spełniają najbardziej standardowe i konwencjonalne kryteria. Jeżeli już ceni się jakąś sztukę, to taką, która realizuje klasyczne ideały „piękna i harmonii” (41%

wskazań) i „cieszy oko” (43,6%). **„Klasycy”** przynajmniej częściowo zgadzają się na autonomię sztuki (choć w nie tak dużym stopniu jak maksymalistyczni postmoderniści), odmawiają więc oceniania sztuki przez pryzmat uczuć religijnych („sztuka rządzi się własnymi prawami”) i gotowi są przyznać status dzieła przedmiotom „brzydkim” (a nie tylko pięknym), zarazem kryterium kwalifikacyjnym sztuki jest dla nich warsztat i umiejętności artysty (nakład pracy). Z ich wyborów przebija się wizja sztuki jako „rzemiosła” (czy zawodu), pewnej odrębnej i uznanej formy działania ludzkiego, co niekoniecznie idzie w parze z akceptowaniem jego wytworów; 70,3% przedstawicieli tego segmentu uznało, że współczesna sztuka często nie jest dla zwykłych ludzi.

„Tradycjonałiści” (21,3% próby), zgodnie z nazwą, znajdują upodobanie w estetyce konwencjonalnej (w odróżnieniu od estetyki formy), czemu towarzyszy „antykantowskie” nastawienie na „przyjemności” odbioru. Dzieło sztuki ma więc być piękne i harmonijne, a nade wszystko naśladować rzeczywistość („kreski i kropki to nie jest prawdziwa sztuka”). Przymuszczalnie więc wśród przedstawicieli tego segmentu znajdziemy zdecydowanych zwolenników sztuki figuratywnej, realistycznej. Konserwatyzm oglądu idzie w parze z odmową dla sztuki rządzącej się własnymi prawami, takiej, która chce przekraczać granice lub być kontrowersyjna.

Wydaje się, iż najbliżej prawomocnego sposobu odbioru sztuki sytuują się **„moderniści”**, którym obcy jest „interesowny” (tj. oparty na przyjemności) sposób recepcji, a zarazem estetyka klasyczna (poszukująca arcyzmu w wartościach realizmu, harmonii czy artystycznego warsztatu). Uznaje się że „jeden kolor lub linia” czasami wystarczą, aby powstało dzieło sztuki, co może sugerować większą akceptację dla dzieł abstrakcyjnych. Moderniści są zatem przeciwieństwem tradycjonalistów. Na uwagę zasługuje negatywny (poniżej średniej) wskaźnik na skali autonomii sztuki. Wynika to z faktu, iż badani w tym segmencie są mocno podzieleni (niemal po połowie) w zakresie dwóch kwestii: przyznania, że sztuka nie musi być z konieczności „piękna” oraz tego, że rządzi się własnymi prawami (i nie powinno się jej oceniać przez pryzmat uczuć religijnych). Zarazem jednak sztuka ma prawo przekraczać granice. Być może moderniści jednocześnie uznają prawo sztuki do testowania limitów oraz prawo publiczności do kwestionowania tego.

Na szczególną uwagę zasługuje ostatni z wyróżnionych typów odbiorcy – **„postmodernista”** (stanowiący jednocześnie najliczniejszą frakcję badanych – 31,7% próby). Charakteryzuje go absolutystyczny i eklektyczny stosunek do sztuki przejawiający się akceptacją wszystkich wyróżnionych analitycznie rodzajów opinii (nawet tych z pozoru przeciwstawnych). Postmoderniści są więc w stanie jednocześnie afirmować estetykę konwencjonalną (np. realizm w przedstawianiu) oraz przyznawać prymat walorów formalnych dzieła nad jego treścią („jeden kolor lub linia wystarczą, aby powstało dzieło sztuki”), łącząc

apraktyczny stosunek do sztuki (nie musi być „piękna”) i jej autonomię („sztuka rządzi się własnymi prawami”) z poszukiwaniem przyjemności i służeniem moralności („państwo nie powinno dotować sztuki, która wzbudza kontrowersje”). Jednocześnie, ich wybory są bardziej jednoznaczne w tych obszarach, które przynależą do gustu czystego. Ten typ „konsumenta” kultury koresponduje z ustaleniami innych badaczy (por. Daenekindt 2017) wskazującymi na rekonfigurację dotychczasowych sposobów przyswajania dzieł, w których kanoniczna opozycja dyspozycji estetycznej i nachylenia praktycznego nie ma już wartości absolutnej i hegemonicznej. Okazuje się, że różne i niewspółmierne zasady ocen estetycznych mogą być asymilowane w obrębie tych samych „habitusów”. Postmoderniści wydają się akceptować dowolne kryterium definiowania sztuki, absolutyzując ideę wolności i swobody sądów (charakteryzuje ich najniższy wskaźnik braku opinii). Dane ilościowe nie pozwalają jednak na pełne ujawnienie tego, co kryje się za takim eklektyzmem (czy faktycznie oznacza on przypadkowość i niespójność w odbiorze dzieł, czy też zasila go jakaś głębsza, nieujawniona logika?).

Teoria dyspozycji i habitusu Bourdieu domaga się relatywizacji tego, co subiektywne do obiektywnych parametrów struktur – przestrzeni warunków i możliwości, które narzucają się podmiotom jako kategorie mentalne i schematy wartościowań.

Tabela 3 ukazuje rozkład typów odbiorców na tle podziału klasowego. Wynika z niego, iż stosunek do sztuki zależy od pozycji społecznej. Typ modernisty i postmodernisty występuje częściej w klasie uprzywilejowanej (kategoria A), natomiast typ obojętny w segmencie o najmniejszych zasobach – C.

Tabela 3. Przynależność klasowa a typy odbiorców sztuki (% w kolumnach)

Typ odbiorców sztuki:	Kategoria „klasowa”			Ogółem
	Klasa A	Klasa B	Klasa C	
Obojętni	4	10	25	13
Klasycy	19	22	23	21,3
Tradycjonałiści	18	21	25	21,3
Moderniści	18	9	11	12,7
Postmoderniści	41	38	16	31,7
Liczebność – N (100%)	100 (100)	100 (100)	100 (100)	300 (100)

$\chi^2 (6, N = 300) = 34,857; p < 0,001; V\text{-Cramera} = 0,241$

Źródło: opracowanie własne na podstawie wyników badań mieszkańców Wrocławia.

Brak zrozumienia dla sztuki z jednej i afirmatywny stosunek z drugiej strony odzwierciedla zróżnicowane warunki życia – dystans od konieczności ekonomicznych i dostępność kapitałów. W przypadku tych ostatnich odnajdujemy

istotne odchylenia między zdefiniowanymi typami. Przykładowo „obojętni” sytuują się znacznie poniżej wartości średniej na czterech skalach społecznych nierówności – ekonomicznej¹⁷ ($M = -0,48$)¹⁸, subiektywnego statusu ($M = -0,47$), kapitału kulturowego (własnego i rodzinnego) ($M = -0,58$ i $-0,63$). Szczególnie różnicujące było wykształcenie ($Eta = 0,325$) oraz kapitał kulturowy ojca i matki (nazwany tutaj rodzinnym) ($Eta = 0,292$), a więc te zmienne, które wyznaczały różne „tytuły i sfery szlachectwa kulturowego” w badaniach Bourdieu (2005). Największymi dysponentami zasobów stratyfikacyjnych byli „postmoderniści”, a tuż za nimi „moderniści”. W ich przypadku wartości wykształcenia wynosiły odpowiednio: 0,38 i 0,12 a kapitału rodzinnego: 0,28 i 0,22 (powyżej średniej dla próby). „Klasyści” i „tradycjoniści” sytuowali się w średnich rejonach skali rozwarstwienia, przy czym ci ostatni charakteryzowali się niższym wykształceniem niż ci pierwsi.

Kwestią niewyjaśnioną pozostaje „pluralistyczna” konfiguracja dyspozycji „postmodernistów”. Jedną z hipotez (zarysowana w części teoretycznej artykułu) jej genezy poszukiwała w złożoności struktur świata zewnętrznego, wielości oddziaływań socjalizacyjnych oraz kontekstów realizowania praktyk. Możemy przyjąć, iż przybliżeniem tych warunków jest wielkość i charakter relacji społecznych, tj. wielkość kapitału społecznego. Osoby osadzone w szerszych sieciach kontaktów mają szanse uczestniczenia w wielu sytuacjach społecznych i zyskiwania bardziej zróżnicowanych dyspozycji. Przypuszczenie to potwierdza się tylko częściowo. Analizy z wykorzystaniem Generatorsa Pozycji wykazały, iż wielkość sieci zmienia się wyraźnie wraz z typem odbiorcy sztuki ($Eta = 0,467$) i jest najmniejszy wśród „obojętnych” (średnio 5,9 na 14 możliwych), rośnie następnie u „klasyków” (8,94) i „tradycjonalistów” (9,36). „Postmoderniści”, zgodnie z hipotezą byli najbardziej usieciowieni (10,43), lecz nie różnili się pod tym względem od „modernistów” (10,42). Zatem liczba kontaktów nie może być traktowana jako zmienna wyjaśniająca omawiany fenomen. Być może w grę wchodzi inne wymiary kapitału i połączeń. Zanotowano na przykład, iż „obojętni” charakteryzowali się najsilniejszymi więziami sąsiedzkimi („wspólnotowymi”), „klasyści” najczęściej spotykali się z rodziną, a „moderniści” byli najbardziej zaangażowani obywatelsko¹⁹.

¹⁷ Sytuację finansową w gospodarstwie domowym zmierzono na skali opisowej (5-punktowej), gdzie wartość 1 – oznaczało stwierdzenie: „Żyjemy bardzo biednie, nie starcza nam nawet na podstawowe potrzeby”, a 5 – „Żyjemy bardzo dobrze – możemy sobie pozwolić na pewien luksus”.

¹⁸ Wartość średnia ma charakter standaryzowany – informuje o ile jednostek odchylenia standardowego od średniej dla całej próby (równej 0) wynosi wartość cechy w badanej grupie.

¹⁹ Miarą zaangażowania było popieranie inicjatyw społecznych (np. w postaci podpisania petycji, przekazania pieniędzy) oraz aktywny udział w działaniach (np. praca organizacyjna, zebranie, wolontariat, udział w proteście itp.).

Postawy wobec sztuki a inne aktywności kulturowe

Poszukując korelatów dla odbioru sztuki w innych sferach konsumpcji i uczestnictwa w kulturze odwołam się do wskaźników mierzących rozpiętość praktyk i upodobań w takich dziedzinach, jak: żywność i jedzenie, muzyka, aktywności kulturalne i czas wolny. Oprócz ogólnego celu, jakim jest wskazanie powiązań między różnymi dziedzinami kultury, badanie to ma służyć przetestowaniu szczegółowych hipotez na temat „przekładalności” dyspozycji estetycznych, tj. tego, jaki układ nastawień wobec sztuki najlepiej wyjaśnia fenomen zwany „wszystkożernością” (Peterson i Kern 1996; Cebula 2013b; Iwasiński 2015; Strzyczkowski 2009). Jedną z interpretacji głosi, iż wzór konsumenta „wszystkożernego” jest rezultatem interioryzacji różnych zasad i porządków estetycznych, efektem pluralizmu dyspozycji, znajdujących ujście w zbiorze zróżnicowanych wyborów kulturowych i niespójnościach stylu życia (Daenekindt 2017). W tym względzie powinien być typowy dla „postmodernistów”. Hipoteza konkurencyjna (por. Lizardo i Skiles 2012) źródeł „wszystkożerności” dopatrywała się raczej w zastosowaniu zasad czystej estetyki w dziedzinach pozostających dotychczas na marginesie zainteresowań klas uprzywilejowanych (takich jak kultura popularna). „Wszystkożerność” byłaby więc tylko zjawiskiem w obszarze „opus operatum” (wytworów), któremu towarzyszy jednolitość w zakresie „modus operandi” (dyspozycji, czy sposobu przyswajania kultury) (Jarness 2015). Pasowałoby to do konsumenta „modernistycznego”. Porównując różne mierniki (rysunek 1) można się przekonać, iż zarówno „moderniści”, jak i „postmoderniści” osiągają ponadprzeciętne wartości na skalach „wszystkożerności”, natomiast „obojętni” – najniższe. Grupa „tradycjonalistów” z kolei wykazuje średni poziom eklektyzmu kulturowego.

„Moderniści” mają nieco szersze upodobania muzyczne²⁰, podczas gdy „postmoderniści” przejawiają bardziej różnorodne upodobania kulinarne²¹ oraz zjadają więcej utworów muzycznych²². Ogólnie jednak (uwzględniając negatywne wyniki testów *post hoc* dla poszczególnych średnich) nie można jednoznacznie

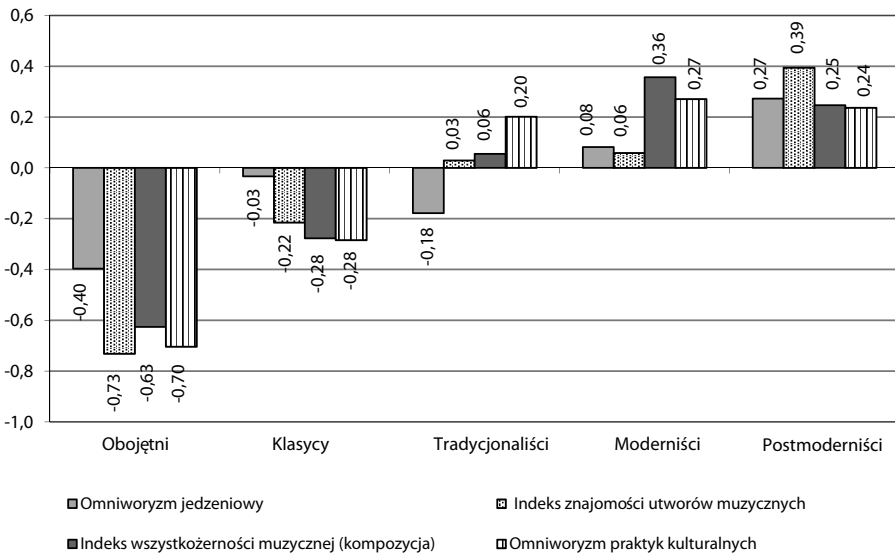
²⁰ Wszystkożerność muzyczną mierzono zadając pytanie o preferowanie 17 gatunków muzyki (np. popularna/pop; rock; country; jazz itp.) na skalach 5-punktowych. Gatunki muzyczne podzielono na dwa zbiory według kryterium ich „prawomocności” (szacowane na podstawie korelacji ze zmiennymi stratyfikacyjnymi). Następnie zliczano liczbę par, tj. liczbę pozytywnych wskazań gatunków z obu grup. Uzyskana miara wszystkożerności była miarą kompozycyjną, tj. uwzględniającą konsumowanie „gatunków” z różnych poziomów kultury.

²¹ Omniworyzm jedzeniowy jest liniową kombinacją trzech zmiennych: a) liczby próbowanych potraw z listy (np. awokado, rukola, krewetki), b) liczby stosowanych w kuchni przypraw (np. liść laurowy, curry, imbir) oraz c) liczby rodzajów kuchni świata, których potrawy badani mają w zwyczaju jadać (np. kuchnia polska, grecka, włoska itp.).

²² Badano znajomość 7 utworów muzycznych (np. „Ona tańczy dla mnie” – Weekend; „Cztery pory roku” – A. Vivaldi; „Kind of Blue” – M. Davis) wykorzystując skalę 3-punktową,

stwierdzić, który z wyróżnionych typów odbiorców sztuki wykazuje większy „omniworyzm”. Bardziej uzasadnione wydaje się uznanie, iż obie zarysowane wyżej hipotezy mogą mieć znaczenie. Zarówno bowiem modernistyczny typ odbioru, jak i eklektyzm dyspozycji sprzyjają poszerzaniu indywidualnych repertuarów praktyk, preferencji czy też zasobów wiedzy. W rezultacie mielibyśmy do czynienia z dwoma rodzajami „wszystkożerności” (czy też „trybami” ich powstawania).

Rysunek 1. Typy odbiorców sztuki a konsumpcja „wszystkożerna” (wartości średnie standaryzowane)



Źródło: opracowanie własne na podstawie wyników badań mieszkańców Wrocławia.

Nie jest jednak wykluczone, że związek między postawami wobec sztuki a konsumpcją „eklektyczną” ma charakter pozorny i wynika po prostu z ich ugruntowania w zmiennych stratyfikacyjnych. Dla sprawdzenia tej hipotezy przeprowadzono analizę regresji liniowej, gdzie zmiennymi kontrolnymi były cechy, wcześniej wytypowane jako istotne predyktory kulturowej „wszystkożerności”. Dla celów ilustracyjnych zaprezentowano wyniki tylko dla omniworyzmu praktyk kulturalnych (tabela 4). Zmienna ta rejestrowała stopień, w jakim badani angażowali się w różne aktywności z obszaru kultury instytucjonalnej (np. uczęszczanie do kina; oglądanie filmów, seriali na DVD lub na komputerze

gdzie wartość „0” oznaczała „nie znam”, 1 – „kojarzę tytuł, ale nie pamiętam dokładnie utworu” i 2 – „znam”. Indeks obliczono jako wartość średnią odpowiedzi.

itp.) czy też czasu wolnego (np. chodzenie po górach, wędrowanie; korzystanie z obiektów sportowych itp.)²³.

Tabela 4. Omniworyzm praktyk kulturalnych a typy odbiorców sztuki (wyniki analizy regresji)

Zmienne (predyktory)	Model I	Model II	Model III
(Stała)	- *** (6,255)	- *** (5,280)	- *** (4,649)
Wiek	-0,316*** (-6,290)	-0,286*** (-5,807)	-0,275*** (-5,708)
Kapitał kulturowy (udział w kursie) ^a	0,191*** (3,763)	0,186*** (3,726)	0,154** (3,119)
Subiektywny status społeczny	0,246*** (4,854)	0,209*** (4,166)	0,161** (3,189)
Zróżnicowanie sieci kontaktów	0,128* (2,497)	0,112* (2,229)	0,114* (2,322)
Obojętni		ref.	ref.
Klasycy		0,069 (0,971)	-0,007 (-0,093)
Tradycjonałiści		0,212** (2,956)	0,129 (1,768)
Moderniści		0,188** (2,879)	0,098 (1,447)
Postmoderniści		0,286*** (3,757)	0,157 (1,922)
Liczba kontaktów (Generator Pozycji)			0,218*** (3,890)
Skorygowane R ²	0,262	0,304	0,336
Statystyki zmiany (w porównaniu do modelu poprzedniego)	-	$\Delta F(4,291) = 5,381; p < 0,001$	$\Delta F(1,290) = 15,131; p < 0,001$

* $p < 0,05$ ** $p < 0,01$ *** $p < 0,001$

^a Zmienna dychotomiczna. Odpowiedź na pytanie: „Czy w ciągu ostatniego roku brał Pan(i) udział w jakimś kursie, był(a) Pan(i) obecny(a) na konferencji, wykładzie, aby pogłębić wiedzę lub podnieść kwalifikacje zawodowe?”.

Źródło: opracowanie własne na podstawie wyników badań mieszkańców Wrocławia.

²³ W sumie indeks uwzględnił 23 praktyki, reprezentujące różne poziomy kulturowej „prawomocności” (począwszy od kultury wysokiej, jak teatr i opera, a skończywszy na aktywnościach dnia codziennego, jak uprawianie ogródka, działki). Każdą czynność mierzono na skali 5-punktowej, gdzie 1 oznaczało „nigdy”, a 5 – „co najmniej raz w miesiącu”. Miarą rozpiętości praktyk była średnia częstotliwość wszystkich praktyk.

Niezależnie od wieku, kapitału kulturowego (mierzonego uczestnictwem w zajęciach pogłębiających wiedzę), subiektywnego statusu oraz zróżnicowania sieci osobistych kontaktów, przynależność do określonego typu odbiorców sztuki wywierała „wpływ” na wielkość rozpatrywanej zmiennej zależnej (model II), potwierdzając wcześniejsze analizy korelacyjne. Jednocześnie związek ten zanikał przy wprowadzeniu zmiennej – „liczby kontaktów” (stanowiącej wskaźnik kapitału społecznego) (model III). Rezultaty te mogą być interpretowane dwojako: albo w kategoriach klasycznej mediacji, gdzie liczba kontaktów społecznych (rozległość indywidualnych sieci) pośredniczy między dyspozycjami estetycznymi a innymi sferami konsumpcji lub, co wydaje się bardziej prawdopodobne, w kategoriach zależności pozornej, w której czynnikiem odpowiedzialnym za korelację jest trzecia zmienna – w tym wypadku kapitał społeczny. Mówiąc inaczej wielkość indywidualnych sieci kontaktów (będąca też miarą dostępu do zasobów innych) wpływa na przejawiane postawy (oczekiwania) wobec sztuk plastycznych oraz na zakres podejmowanych czynności („wszystkożerność”), przy czym mechanizm tego wpływu pozostaje nieokreślony. Posiadanie szerszego grona znajomych i przyjaciół (zwłaszcza tych dysponujących dużymi zasobami) może sprzyjać aktywności kulturalnej na różne sposoby: poprzez dostęp do wiedzy (informacji), transmisję wartości, bezpośrednie zachęty i inspiracje (np. wspólne uczestnictwo). Jednocześnie zasoby kulturowe (umiejętność czytania, interpretowania sztuki; zgromadzone doświadczenia i wiedza w postaci obejrzanych filmów i przedstawień teatralnych) stanowią cenną „walutę” (kapitał kulturowy) na polu spotkań interpersonalnych i interakcji, budowania indywidualnego prestiżu, zaznaczania tożsamości i zwrotnie przyczyniają się do ustanawiania i umacniania społecznego kapitału (por. Cebula 2015; Lizardo 2006; Puetz 2015). Wobec dominacji wyjaśnień dyspozycji i praktyk recepcyjnych w kategoriach pozycji społecznej (klasowej), komponent sieciowy jawi się jako nowy i obiecujący kierunek przyszłych badań. Ich sednem powinno być pytanie, jak kontakty z innymi ludźmi wpływają na sposób odbioru sztuki oraz jak sam system nastawień (ale też gust, wiedza) przekładają się na nasze relacje z innymi?

Typy odbiorców sztuki a kompetencja artystyczna

Ostatnią z analizowanych kwestii jest kompetencja artystyczna, czyli znajomość uniwersum pola sztuki pozwalająca klasyfikować dzieła według kryteriów ściśle artystycznych. Tradycyjnie wskazywano na jej zależność od zmiennych pozycyjnych – przynależności klasowej oraz ścisły związek z dyspozycją estetyczną (por. Bourdieu 2005). Potwierdzeniem tego jest fakt, iż reprezentanci kategorii klasowej A (a więc wyższe kadry kierownicze, menedżerowie,

specjaliści, przedsiębiorcy) częściej niż pozostali (tj. przedstawiciele kategorii B, a zwłaszcza C) „rozpoznawali” poszczególne nazwiska artystów sztuk plastycznych z prezentowanej listy (14). Przykładowo o Picassie (najlepiej znanym artyście w całej próbie badawczej – 63,3%), słyszało 72% osób z klasy A, 66% z klasy B i 52% z klasy C. Natomiast nazwisko najslabiej znanego D. Hirsta wskazywało odpowiednio 18%, 17% i 6% badanych. W sensie ilościowym (tj. liczby znanych artystów), najwyższy poziom kompetencji prezentowali przedstawiciele górnych warstw zawodowych (A) ze średnią 5,21 (na 14 nazwisk) wobec 4,39 w grupie pośredniej (B) i 2,47 w kategorii C ($\eta = 0,341$). Ogólnie znajomość artystów dodatnio korelowała z wielkością kapitału edukacyjnego (wykształceniem) ($r = 0,375$; $p < 0,001$), rodzinnego ($r = 0,332$; $p < 0,001$) i ekonomicznego (mierzonego zamożnością gospodarstwa) ($r = 0,382$; $p < 0,001$), co potwierdza jej związek z nierównościami społecznymi. Podobnie, jak w poprzednich analizach, kapitał społeczny odgrywał istotną rolę. Stwierdzono, iż posiadanie bardziej zróżnicowanej sieci znajomych i przyjaciół (tj. osób różniących się od respondenta pod względem cech kulturowych czy demograficznych) zwiększa wiedzę w zakresie twórców sztuk plastycznych i to niezależnie od wykształcenia, zamożności czy stopnia zainteresowania sztuką ($r_{cz} = 0,257$; $p < 0,001$)²⁴. Można przyjąć założenie, iż sieci społeczne stanowią istotne źródło informacji o kulturze, a stopień zdywersyfikowania partnerów w sieci zwiększa szanse dostępu do nieredundantnych zasobów – działając jak kapitał pomostowy (Putnam 2008; Cebula 2015). Nie sposób wykluczyć także hipotezy, iż szerszy zasób wiedzy sam niezależnie przyczynia się do ustanawiania i podtrzymywania społecznych połączeń, w tej mierze, w jakiej umożliwia inicjowanie znaczących konwersacji (por. osoby, które nawiązują znajomości pod wpływem podobnych zainteresowań). Podtrzymywanie sieci różnych kontaktów wymaga opanowania odpowiednich i zmiennych treści symbolicznych.

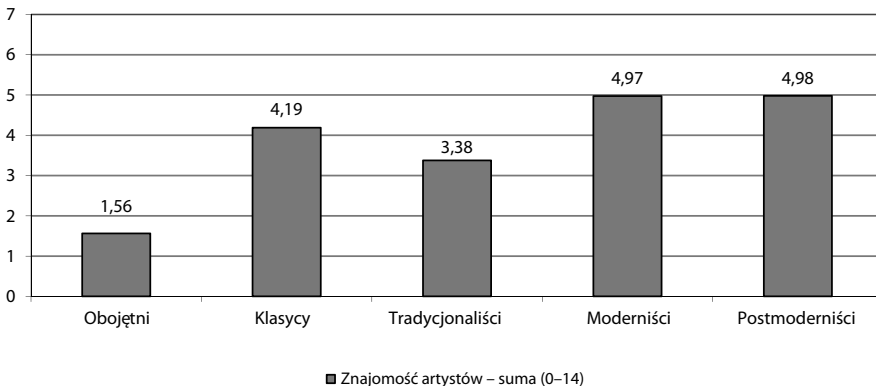
Drugim zagadnieniem był związek kompetencji artystycznej z dyspozycją estetyczną. Zgodnie z badaniami Bourdieu, wiedza o zasadach podziału uniwersum artystycznego korespondowała z „wrażliwością” na formalne aspekty dzieł. Podobną zależność odnotowano w prezentowanym studium. Otóż osoby legitymizujące się większą znajomością artystów (a więc bardziej „kompetentne”, zorientowane w świecie sztuki) żywiły inny zestaw poglądów estetycznych aniżeli osoby o mniejszej wiedzy. Przede wszystkim dystansowały się od kanonów „estetyki konwencjonalnej” ($r = -0,399$; $p < 0,001$) – typowej dla odbiorcy „nietychobionego”, skłonno do utożsamiać dzieło sztuki z realizmem przedstawienia, respektowaniem norm piękna i harmonii. Widz kompetentny jest zdolny zaakceptować sztukę niefiguratywną i konceptualną oraz oddzielić to, co się podoba,

²⁴ Zastosowano współczynnik korelacji cząstkowej, przy kontroli takich zmiennych, jak: wykształcenie, zamożność gospodarstwa, stopień zainteresowania sztukami plastycznymi.

od tego, co sprawia przyjemność (stąd częstsze niezgadzanie się ze stwierdzeniem, że sztuka powinna być „miła dla oka”). Znajomość twórców współgra z uznaniem dla „autonomii sztuki” ($r = 0,212$; $p < 0,01$) i jej „transgresyjnego” charakteru ($r = 0,162$; $p < 0,05$). Mówiąc inaczej, odbiorcy kompetentni zgadzają się z opinią, iż sztuka „ma prawo przekraczać granice, nawet jeśli narusza to czyjeś uczucia” oraz że stanowi ona wartość samoistną, którą powinno się oceniać na jej własnych prawach. Szczególnie jednak respondenci dysponujący większą wiedzą o artystach odrzucają pogląd, zgodnie z którym państwo nie powinno dotować sztuki, która wzbudza kontrowersje. Dostrzegamy więc pozytywny związek między poziomem wiedzy artystycznej a przyjęciem „modernistycznego” („kantowskiego”) sposobu recepcji dzieł, w którym ujawnia się większa gotowość do akceptowania eksperymentów formalnych i traktowania sztuki w oderwaniu od spraw życia codziennego.

W związku z powyższym, nie będzie zaskoczeniem, iż wyodrębnione typy odbiorców różnią się zasadniczo poziomem posiadanej wiedzy o artystach ($\eta^2 = 0,337$) (rys. 2).

Rysunek 2. Typy odbiorców sztuki a znajomość artystów (wartości średnie)



Źródło: opracowanie własne na podstawie wyników badań mieszkańców Wrocławia.

Tradycyjnie, „obojętni” (tj. osoby o najwyższym wskaźniku braku opinii) wykazywały najniższą wartość cechy. Ogólnie brak wiedzy o artystach silnie korelował z indeksem mierzącym stopień posiadania opinii, będący także wskaźnikiem zdolności angażowania się w dyskursy sztuki ($r = -0,313$; $p < 0,001$). Podobnie, jak przy wcześniejszych wynikach, „moderniści” i „postmoderniści”, osiągnęli najwyższe wartości zmiennej zależnej. Te kategorie badanych charakteryzowały się największą kompetencją artystyczną, wyprzedzając „klasyków” (wyznających „autonomię sztuki”) oraz „tradycjonalistów” (zorientowanych na

estetykę konwencjonalną i poszukujących przyjemności w dziełach). Widzimy więc, iż zarówno „modernistyczny”, jak i naznaczony sprzecznościami „postmodernistyczny” stosunek do sztuki może być źródłem (lub korelatem) szerszego repertuaru kulturowego.

Podsumowanie

Nie sposób wyobrazić sobie współczesnej socjologii sztuki (a zwłaszcza socjologii publiczności i praktyk recepcyjnych) bez dorobku Bourdieu. Rozległość jego zainteresowań badawczych oraz siła teoretycznych argumentów (czyniących z socjologii sztuki socjologię *tout court*), nadają mu status klasyka dyscypliny, którego twórczość jest nieomal obowiązkowym punktem odniesienia, nie tylko dla badaczy ściśle zainteresowanych problematyką sztuki. Dorobek Bourdieu rzuca długi cień na współczesną socjologię. Liczący się nurt analizy postbourdieuzianskiej nie ma jednak wyłącznie charakteru apologetycznego, lecz przybiera niekiedy postać życzliwej krytyki, dążącej (przy zachowaniu głównego aparatu teoretycznego) do skorygowania niektórych ustaleń badawczych. Na gruncie socjologii sztuki wskazywano na przykład na wyczerpywanie się wartości eksplanacyjnej dualnego modelu publiczności (z jej podziałem na odbiorców „uczonych” i „naiwnych”) (Hanquinet 2013). Wobec pluralizmu różnych porządków estetycznych i wymiarów różnicowania kultury, współczesny odbiorca skazany jest na przyswajanie heterogenicznych, a nawet niewspółmiernych zasad ocen i kategorii percepcji. Zwracano więc uwagę na dywersyfikację typów odbiorców (Hanquinet, Roose i Savage 2014) oraz na intraindywidualne różnicowanie dyspozycji, preferencji i praktyk, skutkujące przygodnością odbioru dzieł sztuki (w zależności od dziedziny twórczości) (Daenekindt 2017).

Te rozważania stanowią punkt wyjścia prezentowanych analiz empirycznych. Ich celem było określenie, w jakim stopniu główne wnioski na temat odbioru sztuki sformułowane przez Bourdieu przystają do warunków współczesnej (postmodernistycznej?) rzeczywistości polskiego społeczeństwa. Przedmiotem analiz były postawy – oczekiwania wobec sztuki (w postaci sądów kwalifikujących), przybliżające dyspozycyjny wymiar recepcji oraz wiedza o sztuce (w formie znajomości artystów). Zarówno struktura postaw, jak i typy odbiorców tylko częściowo pokrywały się z tymi, jakie obserwował Bourdieu w społeczeństwie francuskim. Obok „konsumentów” wykluczonych z dyskursu o sztuce (ze względu na deficyty kapitału kulturowego i ekonomicznego), spotkać możemy wyznawców klasycznej estetyki, poszukujących w sztuce motywów ludycznych (bliskich odbiorcom „naiwnym” w terminologii Bourdieu), „klasyków” akceptujących autonomię sztuki (w jej aspekcie głównie warsztatowym) czy „modernistów” (najbardziej skłonnych kontemplować jakości ściśle estetyczne

i oddzielać je od „interesu zmysłów”). Jednak najbardziej zaskakująca w tym zbiorze jest obecność „postmodernistów”, swobodnie łączących nawet najbardziej przeciwstawne opinie o twórcach i ich wytworach. Dalsze analizy wykazały, iż ich pojawienie się nie oznacza zaniku społecznych zasad stratyfikacji, jako że „postmoderniści” (obok „modernistów”) są kategorią typową dla klas uprzywilejowanych, dysponentów ponadprzeciętnych zasobów kapitałowych. W sferze spekulacji pozostaje to, jak bardzo ten segment odbiorców jest rzeczywiście niespójny w swoich sądach, a jak dalece urzeczywistnia on jakąś nową logikę „uczestnictwa w kulturze” oraz to, jaka jest jego społeczna geneza.

Zarazem część ustaleń badawczych w pełni odpowiadała teoretycznym predykcjom Bourdieu: sama zdolność zajmowania stanowiska w tak abstrakcyjnej kwestii jak sztuka oraz poziom kompetencji artystycznej były klasowo zróżnicowane (zwłaszcza w wymiarze kapitału kulturowego), podobnie jak ścisły był związek tej ostatniej zmiennej z dyspozycją estetyczną. Wiedza o artystach (a zapewne także o stylach i epokach) zmieniała sposób patrzenia na wytwory artystyczne, zwiększając akceptację dla eksperymentów formalnych, autonomii sztuki i zasad „czystej estetyki”.

„Skutkiem ubocznym” prowadzonych analiz było zwrócenie uwagi na rolę kapitału społecznego (czy też sieci społecznych) w różnicowaniu postaw, gustów, wiedzy czy zachowań (także odbiorczych). Pokazano, iż szersze grono znajomych zwiększa prawdopodobieństwo posiadania opinii o sztuce, przynależność do kategorii „modernistów” i „postmodernistów” oraz angażowanie się w większą liczbę praktyk kulturalnych i aktywności czasu wolnego (tzw. „wszystkożerność” behawioralną). Z kolei zróżnicowanie sieci indywidualnych kontaktów szło w parze z większą znajomością artystów (tj. kompetencją artystyczną). W obu przypadkach (wielkości i zróżnicowania), sieci kontaktów mogą być interpretowane jako rezultat bądź niezależny czynnik budowania kulturowych repertuarów (wiedzy, preferencji i dyspozycji). Jednocześnie „mechanika” tej konwersji wciąż pozostaje nierozpoznana i wymaga dalszych badań.

Bibliografia

- Alexander, Victoria D. i Anne E. Bowler. 2014. *Editorial. Art at the crossroads: The arts in society and the sociology of art*. „Poetics” 43: 1–19.
- Bourdieu, Pierre. 1968. *Outline of a Sociological Theory of Art Perception*. „International Social Science Journal” 20: 589–612.
- Bourdieu, Pierre. 2001. *Reguły sztuki: geneza i struktura pola literackiego*. Tłum. A. Zawadzki. Kraków: Universitas.
- Bourdieu, Pierre. 2005. *Dystynkcja. Społeczna krytyka władzy sądzenia*. Tłum. P. Biłos. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe Scholar.

- Bourdieu, Pierre. 2009. *Rozum praktyczny. O teorii działania*. Tłum. J. Stryczyk. Kraków: Wyd. UJ.
- Cebula, Michał. 2013a. *Spoleczne uwarunkowania gustów i praktyk konsumpcyjnych. Zbieżność pozycji społecznych i stylów życia czy autonomizacja kultury?* „Studia Socjologiczne” 2: 97–125.
- Cebula, Michał. 2013b. *Współczesne formy kulturowych zróżnicowań. Przypadek „wszystkożerności”*. „Forum Socjologiczne” 4: 111–131.
- Cebula, Michał. 2015. *Beyond Economic and Cultural Capital: Network Correlates of Consumption Tastes and Practices*. „Polish Sociological Review” 4: 455–474.
- Daenekindt, Stijn i Henk Roose. 2017. *Ways of preferring: Distinction through the ‘what’ and the ‘how’ of cultural consumption*. „Journal of Consumer Culture” 17(1): 25–45.
- Daenekindt, Stijn. 2017. *On the structure of dispositions. Transposibility of and oppositions between aesthetic dispositions*. „Poetics” 62: 43–52.
- Domański, Henryk, Zbigniew Sawiński i Kazimierz M. Słomczyński. 2007. *Nowa klasyfikacja i skale zawodów. Socjologiczne wskaźniki pozycji społecznej w Polsce*. Warszawa: Wydawnictwo IFiS PAN.
- Erickson, Bonnie H. 1996. *Culture, Class, and Connections*. „American Journal of Sociology” 102(1): 217–251.
- Featherstone, Mike. 1998. *Postmodernizm i estetyzacja życia codziennego*. Tłum. P. Czaplński i J. Lang. W: R. Nycz (red.). *Postmodernizm: antologia przekładów*, wyd. 2. Kraków: Wyd. Baran i Suszczyński, s. 299–332.
- Friedman, Sam, Mike Savage, Laurie Hanquinet i Andrew Miles. 2015. *Introduction. Cultural sociology and new forms of distinction*. „Poetics” 53: 1–8.
- Gdula, Maciej. 2016. *Krytyka i kontynuacja teorii Pierre’a Bourdieu w socjologii Bernarda Lahire’a*. „Studia Socjologiczno-Polityczne. Seria Nowa” 1–2: 9–30.
- Giddens, Anthony. 2001. *Nowoczesność i tożsamość: “ja” i społeczeństwo w epoce późnej nowoczesności*. Tłum. A. Szulżycka. Warszawa: WN PWN.
- Hanquinet, Laurie, Henk Roose i Mike Savage. 2014. *The Eyes of the Beholder: Aesthetic Preferences and the Remaking of Cultural Capital*. „Sociology” 48(1): 111–132.
- Hanquinet, Laurie. 2013. *Visitors to modern and contemporary art museums: towards a new sociology of ‘cultural profiles’*. „The Sociological Review” 61(4): 790–813.
- Heinich, Nathalie. 2010. *Socjologia sztuki*. Tłum. A. Karpowicz. Warszawa: Oficyna Naukowa.
- Holt, Douglas B. 1998. *Does Cultural Capital Structure American Consumption?* „Journal of Consumer Research” 25 (1): 1–25.
- Iwasiński, Łukasz. 2015. *Konsumpcja kulturowa jako manifestacja statusu. Od determinizmu klasowego do wszystkożerności*. „Przegląd Socjologiczny” 3: 9–25.
- Jameson, Frederic. 1998. *Postmodernizm i społeczeństwo konsumpcyjne*. Tłum. P. Czaplński. W: R. Nycz (red.). *Postmodernizm: antologia przekładów*, wyd. 2. Kraków: Wyd. Baran i Suszczyński, s. 190–213.
- Jarness, Vegard. 2015. *Modes of consumption: From ‘what’ to ‘how’ in cultural stratification research*. „Poetics” 53: 65–79.

- King, Anthony. 2000. *Thinking with Bourdieu against Bourdieu: A 'Practical' Critique of the Habitus*. „Sociological Theory” 18(3): 417–433.
- Lahire, Bernard. 2007. *L'Homme pluriel. Les resorts de l'action*. Paris: Hachette.
- Lahire, Bernard. 2008. *The individual and the mixing of genres: Cultural dissonance and self-distinction*. „Poetics” 36(2–3): 166–188.
- Lin, Nan i Bonnie H. Erickson. 2008. *Theory, Measurement, and the Research Enterprise on Social Capital*. W: N. Lin i B. H. Erickson (red.). *Social Capital. An International Research Program*. Oxford: Oxford University Press, s. 1–24.
- Lizardo, Omar i Sara Skiles. 2012. *Reconceptualizing and Theorizing "Omnivorosity"*. *Genetic and Relational Mechanisms*. „Sociological Theory” 30(4): 263–282.
- Lizardo, Omar. 2006. *How Cultural Tastes Shape Personal Networks*. „American Sociological Review” 71(5): 778–807.
- Matuchniak-Krasuska, Anna. 1984. *O interpretacji obrazu. Socjologiczne studium recepcji malarstwa*. „Kultura i Społeczeństwo” 2: 191–210.
- Matuchniak-Krasuska, Anna. 1986. *Wiedza o sztuce i kompetencja artystyczna jako warunki odbioru sztuki*. „Kultura i Społeczeństwo” 1: 191–211.
- Matuchniak-Krasuska, Anna. 2010. *Zarys socjologii sztuki Pierre'a Bourdieu*. Warszawa: Oficyna Naukowa.
- Peterson, Richard A. i Roger M. Kern. 1996. *Changing Highbrow Taste: From Snob to Omnivore*. „American Sociological Review” 61(5): 900–907.
- Puetz, Kyle. 2015. *Consumer Culture, Taste Preferences, and Social Network Formation*. „Sociology Compass” 9(6): 438–449.
- Putnam, Robert D. 2008. *Samotna gra w kręgle. Upadek i odrodzenie wspólnot lokalnych w Stanach Zjednoczonych*. Tłum. P. Sadura i S. Szymański. Warszawa: WAiP.
- Robbins, Derek (red.). 2016. *The Anthem Companion to Pierre Bourdieu*. London/ New York: Anthem Press.
- Strzyczkowski, Konstanty. 2009. *Szlachectwo nie zobowiązuje. Zmiany we wzorach konsumpcji kulturowej*. „Ruch Prawniczy, Ekonomiczny i Socjologiczny” 1: 195–219.
- Szlendak, Tomasz. 2010. *Aktywność kulturalna*. W: W. J. Burszta i inni. *Kultura miejska w Polsce z perspektywy interdyscyplinarnych badań jakościowych*. Warszawa: Narodowe Centrum Kultury, s. 112–143.
- Tröndle, Martin, Volker Kirchberg i Wolfgang Tschacher. 2014. *Is This Art? An Experimental Study on Visitors' Judgement of Contemporary Art*. „Cultural Sociology” 8(3): 310–332.
- Wacquant, Loïc. 2016. *Zwięzła genealogia i anatomia habitusu*. Tłum. T. Warczok. „Praktyka Teoretyczna” 3: 163–173.
- Zolberg, Vera L. 1990. *Constructing a Sociology of the Arts*. New York: Cambridge University Press.

Aneks

Zestaw stwierdzeń mierzących opinie i postawy wobec sztuki

Poniżej znajdują się różne opinie dotyczące sztuk plastycznych. Proszę określić, w jakim stopniu zgadza się Pan(i) z niżej podanymi stwierdzeniami niezależnie od tego, w jakim stopniu interesuje się Pan(i) sztukami plastycznymi	Nie zgadzam się	Trudno powiedzieć	Zgadzam się
1. Sztuka to dobra rzecz, ale trudna; trzeba się na niej znać, aby o niej rozmawiać	1	2	3
2. Aby docenić dzieło sztuki, nie potrzeba żadnej wiedzy o sztuce, czy artyście	1	2	3
3. Sztuka nie musi być z konieczności „piękna”, także dzieła „brzydkie” mogą być sztuką	1	2	3
4. Prawdziwe dzieło sztuki powinno być piękne i harmonijne niczym greckie posągi	1	2	3
5. Sztuka powinna coś przedstawiać; kreski i kropki to nie jest prawdziwa sztuka	1	2	3
6. Jeden kolor lub linia czasami wystarczą, aby powstało dzieło sztuki	1	2	3
7. Współczesna sztuka często nie jest dla zwykłych ludzi	1	2	3
8. Sztuka ma prawo przekraczać granice, nawet jeśli narusza to czyjeś uczucia (np. religijne, moralne)	1	2	3
9. Sztuka powinna być przyjemna, miła dla oka	1	2	3
10. Nie powinno się oceniać sztuki przez pryzmat „uczuć religijnych” itp.; sztuka rządzi się własnymi prawami	1	2	3
11. Państwo nie powinno dotować sztuki, która wzbudza kontrowersje	1	2	3
12. Dobra sztuka, to taka, w której widać nakład pracy artysty, jego umiejętności, warsztat	1	2	3

Estetyka konwencjonalna (stwierdzenia): 1, 11, 5, 7, 4

Estetyka transgresyjna: 8, 6

Autonomia sztuki: 3, 12, 10

Sztuka jako przyjemność: 9, 2