

# O jiném „umění“ jiných: Pozvání do antropologie umění

Antropologický zájem o cizokrajné výtvořiny se přesunul od tzv. primitive art až k etnoestetice a komplexním „art worlds“

PhDr. et Mgr. MARTIN RYCHLÍK, Ph.D.

Katedra teorie kultury (kulturologie), Filozofická fakulta Univerzity Karlovy  
Celetná 20, Praha 1, 110 00; e-mail: martin.rychlik@ff.cuni.cz

## ABSTRAKT:

Pojem tzv. primitivního umění býval užíván k označení kmenového „umění“ lidí žijících v Africe, Americe, Asii, Austrálii a Oceánii, kteří byli v hledáčku etnologie a antropologie. Jako takový se vztahuje k oblasti umění, které se často (a nevhodně) nazývalo nejen primitivním, ale i kmenovým, tradičním, původním, nativním nebo náležejícím přírodním národům. Tento článek nabízí obecný úvod k některým antropologickým pohledům na umění a ukazuje řadu přístupů k nejistému konceptu umění, jak je definován v naší kultuře.

## KLÍČOVÁ SLOVA:

umění, kultura, estetika, antropologie umění, etnoestetika, primitivní umění, definice umění

## KEYWORDS:

Art, Culture, Aesthetics, Anthropology of Art, Ethnoaesthetics, Primitive Art, Definition of Art

*„Zájem o umění přírodních národů,  
jednou probuzený a otevřený, tu zůstal,  
pochopení pro ně znamenitě vzrostlo, divošské  
plastiky nabyly i hodnoty a ceny sběratelské;  
látka kdysi horce aktuální stala se postupem doby  
mimočasovou, ale nikterak méně nabádavou  
a obsažnou.“*

Josef Čapek, *Umění přírodních národů*  
(Praha 1938)

Od chvíle, kdy malíř Josef Čapek vnesl svou půvabnou knihou do českého prostředí pojem přírodních národů, uplynuly celé dekady. Antropologické vědění postoupilo. A je to rovněž drahá doba, přesněji více než dvanáct let, co antropolog českého původu Zdeněk Salzmann (známý svými pracemi na poli lingvistické antropologie), napsal do etnologického časopisu *Český lid* článek s názvem „Jak se antropolog dívá na výtvarné umění?“ (Salzmann 1999:293-301). V něm uvádí, že by rád podal „obecný a stručný úvod“ k tomu, jak dnešní antropologové přistupují ke studiu výtvarného umění – přesněji řečeno k umění v tom smyslu, jakým je tento pojem vnímán v komplexních (literárních) společnostech.

„V některých jazycích lexikální ekvivalent slova „umění“ neexistuje, i když členové těchto společností, kteří tyto jazyky používají, vytvářejí artefakty, které i náročnými uměleckými kritiky komplexních společností považují za umění. Tak např. v navažštině jsou slova, která se vztahují ke zdobení, kreslení a malování (např. slovo nāḡah), ale obecný termín pro umění, tj. odvětví lidské tvorby a její výsledky, které se vyznačují převahou estetické funkce, v navažštině neexistuje“ (Salzmann 1999:293).

Právě konceptualizace a možná mezikulturní čili obecná definice „umění“ je jedním z řady témat, ji-

## ABSTRACT:

The term „primitive art“ was used to denote the tribal „art“ of those people in Africa, Americas, Asia, Australia and Oceania who are the objects of ethnological or anthropological study. As such, it corresponds to the area of so called art that has often (and unsatisfactorily) been called tribal, primitive, aboriginal, native, indigenous or traditional etc. This article provides general introduction to some anthropological perspectives on art, and offers variety of approaches to the uneasy concept of art as is defined in our culture.

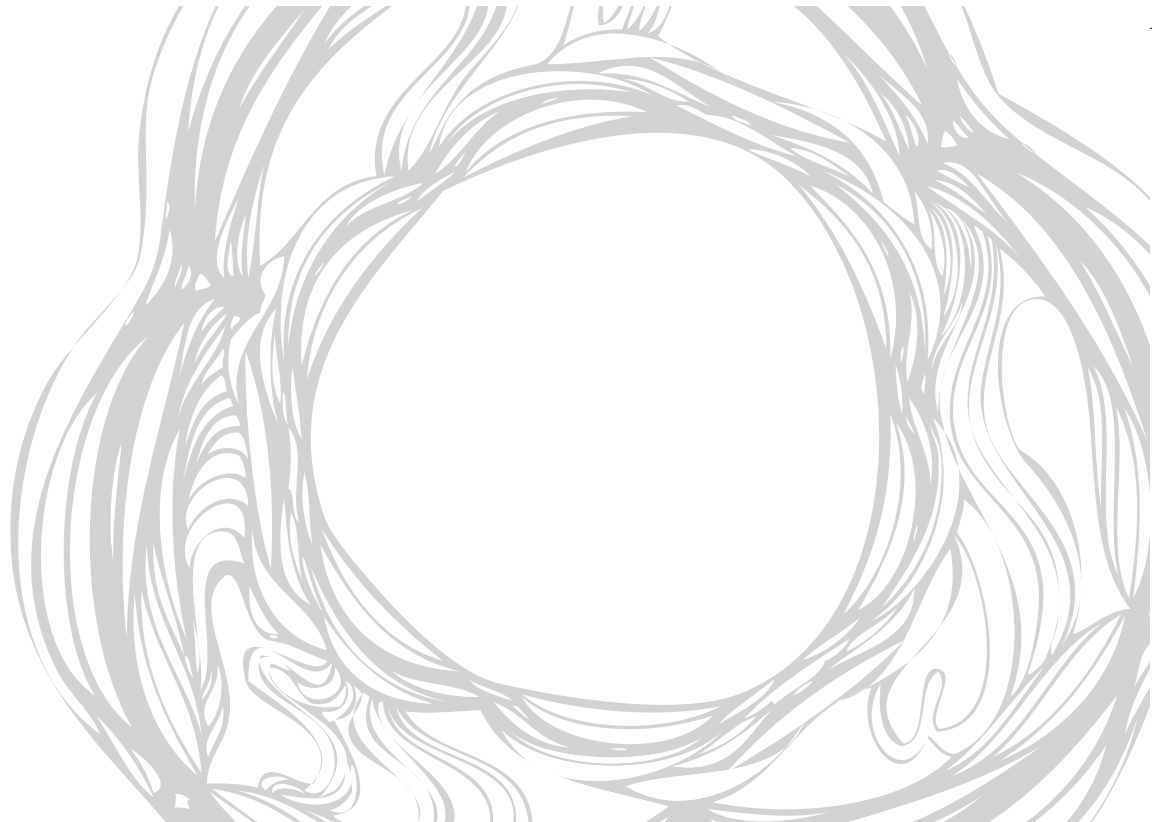
miž se v sociálně-kulturní antropologii zabývá jedna ze (sub)subdisciplín – takzvaná antropologie umění. A podobně jako profesor Salzmann, jenž učival tento obor v Ústavu etnologie Filozofické fakulty Univerzity Karlovy,<sup>1)</sup> chci v tomto článku sepsat stručné, ale informativní a aktualizované pojetí oboru, jenž může osvětlit podstatné jevy v širších věcech, jež jsme si v Evropě zvykli – zjevně nepřesně – nazývat „uměním“.

## LITERATURA K „JINÉMU“ UMĚNÍ

Ač jde v případě antropologického pohledu na estetické významy o moderní a nosné téma, v českém jazyce četnější práce z antropologie umění chybějí – někdy se omezují na práce věnované preliterárnímu/pravěkému a často parietálnímu, skalnímu umění (Lewis-Williams 2007, Clottes, Půtová, Soukup 2011, Svoboda 2011 aj.) anebo se jedná o populární obrazové publikace (Millerová 2007) či texty zaměřené na dílčí segment „jiného“ výtvarného umění: masky, tetování, konkrétní mimoevropský areál, street-art (Erban 2010, Ebelová 2012, Rychlík 2005, Bauerová 2012, Slavíková 1988, Overstreet 2006 aj.).

Odlišně pak cílí práce estetické a kunsthistorické, jimiž se tu ovšem nebudeme – nejen kvůli omezenému prostoru – zabývat, stejně jako možnými vazbami na spřízněný podobor tzv. vizuální antropologie, k níž vyšlo v ČR poslední dobou několik zásadních prací (Sturken, Cartwright 2010, eds. Čeněk, Porybná 2010, Petráň 2011).

Jako podstatné se mi jeví uvedení některých zásadních sborníků či monografií do českého prostředí, neboť na zpracovaných přístupech anglosaské sociálně-kulturní antropologie může rozvíjející se obor v Česku stavět. Důležitými pracemi jsou: Grosse 1894, Haddon 1902, Boas 1927, Haselberger 1961, ed. Jopling 1971, ed. Forge 1973, ed. Otten 1987, Price 1989, Lévi-Strauss 1996, Gell 1998, Hatcher 1999, Anderson 2000, Layton 2003, eds. Coote, Shelton 2005, ed. Westermann 2005, Svašek



2007 či eds. Morphy, Perkins 2008. Cíl a struktura tohoto článku jsou následující: nabídnout stručné vymezení (do jisté míry kontroverzní a nejednoznačně přijímaného) oboru antropologie umění, základní výčet přístupů k definování „umění“ v mezikulturním kontextu, nastínění historického zájmu o „primitivní“ či „etnické“ umění, přístupy a paradigmaty. Nedílnou součástí je nastínění možné role oboru nejen v tradičních, ale i v komplexních společnostech a hledání vztahu mezi nimi - kupříkladu na poli globalizace umění (více Morphy, Perkins 2008:18-19).

### O TRANSKULTURNÍM VÝZKUMU TVOŘIVOSTI

„Antropologie umění“ je nesmírně lákavý termín; už ze své podstaty, kdy v sobě integruje dva velmi obecné pojmy - jednak antropologii vypovídající holisticky o člověku, resp. lidstvu, a potom i umění, nad jehož definicí se neshodnou kunsthistorici, sociologové umění, esteti- ci ani etnologové. Je předmět antropologie umění jaksi bezbřehý, jak by se z názvu zdálo? Tvrdím, že ne. V tomto článku postupně ukáži, nač se antropologie umění soustředí, proč se tím zabývá a které metody ve svém zkoumání volí.

Bez otálení je také potřeba přiznat, že antropologie umění nehrála v dějinách disciplíny nikdy ústřední roli; nebyla předvojem, co se týče změn paradigmatu, ale spíše se prolínala s -ismy v témže pořadí jako obor samotný: od evolucionismu, difuzionismu přes funkcionalismus až po post-strukturalismus a dále (více V. Soukup 2011, M. Soukup 2011). Nicméně řada významných a nepřehlédnutelných osobností disciplíny - Raymond Firth, Melville Herskovits, Robert Redfield, Marcel Griaule, Daniel Biebuyck či William Fagg - se značnou mírou věnovala i problematice „umění“ (Morphy, Perkins 2008:8-9).

Monumentální Antropologický slovník (2009), který vydala Masarykova univerzita v Brně, definuje antropologii umění, o jejíž existenci například pochybuje i sám velký „antropolog umění“ Alfred Gell (1998), jakožto subdisciplínu antropologie „zabývající se transkulturním výzkumem umělecké tvořivosti v oblastech hudby, tance, divadla, malířství, sochařství aj. Rozvinut je zvláště transkulturní výzkum objektů z okruhu výtvarného a užitého umění (který lze sledovat již od paleolitu), kam se řadí materiální objekty, jako jsou plastiky a sochy, reliéfy, rytiny, malby, ozdoby, šperky, ceremoniální artefakty a zbraně, keramika, košíkářské nebo textilní výrobky, ale i zdobení a estetické projevy lidského těla; soustředí se nejen na materiály a výrobní techniky,

ale především na symbolické významy, které jsou spjaty s vírou, náboženstvím a dalšími funkcemi“ (Malina et al. 2009:195).

Antropologové umění jsou si vědomi, že na výtvo- ry obyvatel Afriky, Oceánie nebo nativní Ameriky není možné aplikovat pouze estetická kritéria; artefakty se často dotýkají mravních a také jedinečných duchov- ních světů. Například pro inuitského řezbáře-kamení- ka je v umění podstatné „přenášení pravdy do hmotné formy“, jak zjistil George Swinton (1978). Aby jorubský umělec mohl vytvářet skvělá díla, musí mít také dob- ré vlastnosti, mezi něž patří ifarabalé (klid), iluti (učení- livost), imodžu-mora (citlivost) nebo tito (trpělivost). A třeba mexičtí Huičolové se zajímají více o etické než- li estetické hodnoty (v našem pojetí), což ukázal nejen Anthony Shelton (1992).

„Navažské prožívání krásy jde primárně přes výraz a tvoření, ne prostřednictvím vnímání a uchovávání... V moderních euroamerických společnostech myslívá- me na estetické soudy vzhledem k hotovému produk- tu - na samotné umělecké dílo. Ale pro Navahy a řadu dalších etnických skupin je esteticky důležitý právě samotný proces vzniku umění“ (Berlo, Wilson 1993:2). Výtvarná umění mimo náš kulturní okruh musejí být vnímána nejen v širokých sociálních kontextech, ale i v návaznosti na rituály, tance, hudbu či divadelní vy- stupování.

### VHLED DO JINÝCH SVĚTŮ

Kromě specializovaných etnologických podoborů (et- nomuzikologie, etnochoreologie, etnoteatrologie aj.)<sup>2)</sup> bývá pro antropologii umění jejím nejčastějším zájmem, jak bylo uvedeno výše, výtvarné „umění“ - tedy výtvo- ry, jež jsou poznatelné vizuálně i daktylně. Je zřejmé, že právě antropologické zkoumání umění „má možnost stát se primárním médiem, které nabízí intelektuální objevování jiných společností. Proto by mělo být umění v první linii studií, spíše než jen jako doplňková kapitola na koncích učebnic,“ jak se často děje v základních kur- zech antropologie (Coote, Shelton 2005:3).

Pro tato „jiná“, exotická a cizí umění se Herta Hasel- bergerová pokusila v důležitém článku v časopise Cur- rent Anthropology zavést v roce 1961 pojem etnologic- ké umění (ethnological art), neboť všechny další názvy jako primitivní, tribální/kmenové, tradiční, nativní, do- morodé či lidové si vysloužily jistou míru kritiky (Ha- selberger 1961:341). Vídeňská docentka vymezila čtyři hlavní cíle zkoumání takového, „etnologického umění“:

1) detailní systematické studie jednotlivých uměleckých ▶

<sup>1)</sup> Přednášky česko-amerického prof. Zdeňka Salzmanna (\*1925) Antropologie výtvar- ného umění (kód ETN 430) probíhaly v Ústavu etnologie Filozofické fakulty Univerzity Karlovy od 90. let minulého sto- letí minimálně až do roku 2009, nicméně jejich stručný obsah byl podřízen krátkodobým po- bytům arizonského antropologa v Praze. Kurzy prof. Jiřího A. Svobody (\*1953) v součinnosti s dr. Petrou Beran-Cimbůrkovou (\*1980) Antropologie umění (kód B19290) jsou vyučovány v Ústavu antropologie Příro- dovědecké fakulty Masarykovy univerzity, ovšem gros tkví v za- měření na paleolitické umění. Na brněnské Filozofické fakultě MU vede přednášku Antropo- logie umění v Seminárii dějin umění doc. Ladislav Kesner (kód DU2683m). Název Antropologie umění nese i kurz doc. Oldřicha Kašpara na Katedře sociálních věd Univerzity Pardubice (kód ANUM). Katedra teorie kultury Filozofické fakulty UK vyučuje povinný kurz Antropologie umění (ATK100014). Do roku 2009 jej vedl dr. Vít Erban (\*1974), jenž předmět Antro- pologie výrazové kultury (kód AVK) rozvíjí na Katedře filosofie a religionistiky při Teologické fakultě JČU v Českých Budě- jovicích. V prostředí FF UK se kurzu s důrazem na antropo- logii výtvarných umění ujal od roku 2009 dr. Martin Rychlík (\*1977). Úvod do disciplíny poskytuje i další univerzity v regionech (TUL v Liberci, FAVU při VUT Brno aj.).

<sup>2)</sup> Disciplíny zabývající se nejčastěji mimoevropskou hudbou, tancem a divadelními projevy atd.

## Antropologie (umění) ovšem napáchala i hodně škod, na což není možné zapomínat

- předmětů, 2) biografie umělců, 3) studie umění v celé struktuře dané kultury, 4) dějiny umění. „Všechny čtyři problémy jsou stejně důležité a měly by být řešeny zároveň“ (Haselberger 1961:343).

Více než půl století po Haselbergerově práci lze říci, že i současná antropologie se zabývá uměním ve zmíněných čtyřech rovinách, ale přidává i další rozměry, jak uvidíme. „Teorie ve společenských vědách postoupily natolik, že umožňují lépe vidět ústřední roli umění v sociálním životě,“ píše v klasické, nicméně ojedinělé učebnici antropologie umění Robert Layton (Layton 2003:4), jenž věřil v „univerzální lidskou estetiku“ (ibidem 17).

Terénní antropologické výzkumy ovšem ukázaly, že v rozličných mimoevropských a preliterárních společnostech neexistují (neexistovaly) přesné hranice mezi uměním a řemeslem a také nebyly ostře rozeznávány funkce estetické od jiných. Tvorba v malých společenských mohla být často spíše kolektivní, sdílenou záležitostí než individuálně oceňovanou dovedností výjimečných jedinců, jak uváděli dřívější autoři, byť tato domněnka může být jen západním konstruktem (detailně Price 1989) a nativní komunity vklad konkrétních umělců uznávaly; známe i jedinečné osobnosti, jimž se dostalo ocenění přímo v původních společnostech - jako zručnému maorskému tetovači (tohunga-ta-moko) jménem Aranghie, jenž díky šikovnosti získal úctu, prestiž a bohatství (Rychlík 2005:110).

A čím více známe různých variant a významů rozličných artefaktů, oněch „uměleckých děl“, tím spíše nesmíme ztrácet úsilí o obecnější, celistvější výpovědi. Na příkladu masek, jež etnografové rozdělili podle tvarů (obličejové, nástavcové, helmovité), typů (pohřební, iniciační, válečné, potupné), kulturních areálů původu (africké, balijské, inuitské) či užitých materiálů (dřevěné, pletené), lze také ukázat, co antropologie umění může zkoumat: „Víme už celkem dobře, čím vším může maska být (v jednotlivých tradicích, kontextech a situacích), ale jen málo víme, co je společným jmenovatelem všech těchto případů, co obnáší samotný princip maskování a co je podstatou masky - neboli evolučním, psychologickým či sociálně kulturním zdrojem lidské potřeby se maskovat“ (Erban 2010:18).

### JAK A KDE ZKOUMAT UMĚNÍ?

Zásadní rozdíl v antropologickém přístupu ke zkoumání umění oproti jiným společenským vědám tkví: 1) ve spolehnutí se na tradiční metodu disciplíny (etnografický terénní výzkum) a 2) též v „důrazu na marginalizované a exotické společnosti“ (Plattner 2003:15). Ač je tím běžně vnímán především zájem o malá, cizokrajná společenství a jejich produkty mimo západní svět (třeba masky Dogonů v Africe, tkaniny ikat v Indonésii, pětřové čelenky v Amazonii, skalní malby Australců, původní tatuáže na Markézách nebo současné kulturní projevy indiánských minorit v USA), antropologie umění nachází prostor pro své výzkumy i v rychle měnící se moderní společnosti, když se zajímá například o muzejní a kulturní politiky výstavnictví, etické otázky prezentace artefaktů/lidských ostatků či přemostění kulturní mezery mezi světem, kde žijeme MY a tím jiným, kde žijí ONI.

Nutný přímý kontakt s nositeli kultury v jejich vlastním prostředí vychází z letitých tradic antropologie, kdy raní etnografové byli jakýmsi generálními „všeznalci“ na cizí prostředí a právě nativní „umění“ - spolu s náboženstvím, příbuzenstvím, jazykem či ekonomikou - bylo jedním ze segmentů cizí komunity, které musel badatel v terénu absorbovat a poznat. Z tohoto pionýrského přístupu k „onomu neznámu“ zůstalo dosti i v současné antropologii.

Antropologie ovšem napáchala i hodně škod, na což není možné zapomínat. Například Arnold van Gennep, autor monografie o přechodových rituálech, v roce 1914 rozhořčeně reagoval na systematické rabování a sbírání takzvaně uměleckých předmětů pro evropská muzea: „Některé expedice, jako například ta Leo Frobenia, vyvezly ze západní Afriky a Konga tisíce předmětů, takže místní řemeslná dovednost mnohých kmenů úplně vyhasla. Zvláštní způsob vědecké práce“ (cit dle Slaviková 1988:24).<sup>3)</sup> I proto je při výzkumu a sběru důležité dodržovat etická pravidla, jak je stanovily antropologické organizace. Ale i sama etika se může stát výzkumným tématem, které lze rozpracovat například při vyžadováním navrácení uloupených artefaktů do zemí jejich původu (spory o indiánské masky, dále o beninské bronzы uchovávané ve Velké Británii anebo o tetované maorské hlavy pakipaki, jež se recentně vrátily z Francie na Nový Zéland, na Aotearou).<sup>4)</sup>

### CELOSTNĚ I K „UMĚNÍ“

Pro antropology je stále podstatný holistický neboli celostní přístup - dívat se ze široka a se snahou o pochopení „uměleckého“ artefaktu či činnosti v co možná nejširším kulturním kontextu. „Umění, náboženství, politika, zemědělství, obchod a tak dále nemohou být v exotické kultuře vnímány jako oddělené instituce jen proto, že my je v naší kultuře vnímáme jako samostatné“ (Plattner 2003:15). Zdá se snad, že jde již o akademické klišé, nicméně je to vpravdě nezbytnou podmínkou k výzkumu tzv. etnoestetiky. Umění nebo alespoň to, co my ze své zkušenosti za něj považujeme, plní v malých, např. kmenových společnostech velmi rozličné společenské funkce, jak bude dostatečně doloženo. Čím dál častěji se etnologové nezajímají o „umění“, nýbrž o celé umělecké světy (art worlds) a komplexitu společenských vztahů mezi tvůrci, recipienty, ekonomikou, mravy apod.

Jako příklad nutného holistického přístupu k „umění“ profesor Salzmann uvádí obrazy Navahů v písku (sandpaintings). K pochopení celého konglomerátu libě se jevících obrazů ze sypaných písků, barev a hlíny je zapotřebí nejprve znát navažský koncept nemoci; Navahové věří, že veškeré nemoci mají nadpřirozený původ (napadením duchy, čarodějnictvím, porušením tabu, zlými sny, přemírou některých aktivit - hazardem, sexem apod.). Proto je k vyléčení nutný také zvláštní, nadpřirozený způsob.

Nejprve je nutno stanovit, vyvěstit diagnózu, a teprve pak začít s léčbou. Tou je celý obřad, který má asi čtyřicet padesát druhů a jež řídí navažští zpěváci (hataalii) znali jen některých verzí, neboť si zpěvák-léčitel musí přesně pamatovat „desítky písní, dlouhých modliteb, rostlinných léků, symboliku příslušných obrazů v písku atd., jakož i pořadí obřadních složek... Některé léčebné obrazy trvají až devět dní. Clyde Kluckhohn odhadl, že zpěvák, který je schopen řídit devítidenní obřad a přesně si pamatuje všechno to, co musí zpívat, recitovat a řídit, ovládá a pamatuje si tolik, kolik by si pamatoval ten, kdo by se rozhodl naučit se nazpaměť celou Wagnerovu operu - všechny vokální i instrumen-

<sup>3)</sup> Ještě v roce 1959 napsala švýcarská vědkyně Elsa Leuzingerová, že jedna z amerických expedic u kmene Mangbetu prakticky skoupila a odespotovala veškeré práce ze slovin, takže vlastní umělecká tradice ztratila svůj pramen a vyschla. Tím se uvolnila cesta evropským vzorům a nebylo již daleko k tzv. airport art.

<sup>4)</sup> Z tohoto pohledu je v českém prostředí pozoruhodný přístup českobudějovického kulturologa Víta Erbana, jenž ve své recentní práci o maskách v mezikulturních proměnách zcela rezignoval na vizuální doprovod své knihy. „Až přebujelý důraz na efektní obrazovou složku nevědomě devaluje masku na mrtvý muzeální artefakt omezený ve svém účinku na ryze výtvarnou či estetickou hodnotu. V neposlední řadě je třeba si uvědomit, že některé masky měly či dosud mají ve svém původním kontextu posvátný rozměr a jejich volné fotografování, kopírování a přetiskování lze považovat za projev kulturního vykrádání“ (Erban 2010:13-14).

tální party opery, všechny detaily výpravy, režie, osvětlování, kostýmování atd.“ (Salzmann 1999:295-296).

K průběhu rituálu je zapotřebí vysvěcení obydlí (hoganu), zpěv, recitace a následně i vsypávané „obrazy“, jež měly od 30 centimetrů v průměru až šesti metrů. Sypají se od středu do stran za užití práškových barev (z pylů, uhlí, mouky, sušených květin, drcených nerostů aj.) a znázorňují ve formě asi tisícovky tradičních obrazců. Když je výtvar na pozadí jemných písků či jelenice hotov, pacient stížený nemocí (viz výše) si na něj sedne a zpěvák-léčitel se dotýká namalovaných figur a častí pacientova těla.

Nakažený písek je po obřadu sesbírán a vysypán na sever od hoganu. „To, čemu říkáme umění, je u Navahů důležitá složka léčebných obřadů. Vytváření obrazů v písku není v žádném případě spontánní a „kreslíři“ nevyjadřují své individuální emoce. Obrazy v písku nejsou tvořeny, aby budily obdiv, a ke konci obřadu se ničí. Jejich formu, symboliku a funkci lze pochopit jediné v poměrně široké souvislosti, která zahrnuje mimo jiné navažskou teorii nemoci a náboženské představy, ale tyto obrazy jsou nepřímo spojeny i se společenským životem a ekonomikou“ (Salzmann 1999:296).

### ČETNÉ NEESTETICKÉ FUNKCE

Domněle „umělecké“ artefakty a výtvarny sloužily v původních kulturách k řadě jiných účelů než jen vnějškovému obdivu. Například „panenky“ (katsiny) u pueblanských Hopiů měly dětem osvětlit vztah k nadpřirozeným bytostem, u ghanských Ašantů bylo „umění“ především znakem moci, na Jávě se prohnuté zdobené dýky kriss dědily z otce na syna při rituálech dospělosti a krásně barvené stloukané látky tapa (v Polynésii) nebo pletené rohože ikat (Indonésie, zvláště Sumba) byly úzce spjaty se společenskými obřady, jako jsou svatby, iniciace nebo pohřby. Artefakty mohou být i zvláštním komunikačním či záznamovým médiem, což na rytých bambusových tyčích novokaledonských Kanaků prokázala etnografka Marguerite Lobsigerová-Dellenbachová, když rozluštila hovořící piktogramy.

Morphy poukázal na souvislost umění s posvátnými obrazy rodové síly v Yolnguů v Austrálii, Susanna Küchlerová píše o „soškách“ z Nového Irska, kde tzv. malangany nejsou sošky, ale jedinečné a identifikovatelné zosobněné předků a příbuzných, o něž je v komunitě obřadně pečováno a případně odvezení do muzeí vnější zásadní etické otázky (Coote, Shelton 2005:94-112). Obecně bývá k takovým artefaktům omezen přístup, bývají tabu.

„Umělecká díla doplňují společenské obřady, pomáhají udržovat obřady, uchovávat existující hierarchii, slouží jako symbol, který odráží jednotu společenských skupin a občas hostí duchy, a proto tedy přináší zdraví a úspěch těm, kteří díla vlastní. Forma zachycuje významové, estetické a funkční vlastnosti předmětů. Vnější zvláštnosti kódují vlivy, významy a působení na ostatní,“ uvádí moderní encyklopedie (Malina et al. 2009:197).

I takový nezařaditelný fenomén, jako je tetování - a zdobení těla vůbec -, může plnit celou řadu mimoestetických funkcí, což jsem se pokusil prokázat rozřazením do osmi základních typů, jež se v závislosti na dané kultuře různě doplňují a překrývají: 1) funkce rituální, 2) funkce estetická, dekorativní a erotická, 3) funkce magicko-náboženská, 4) funkce léčebně-preventivní, 5) funkce komunikační a identifikační, 6) funkce sociálně-skupinová, 7) funkce statutárně-hierarchická a 8) funkce individualizační (Rychlík 2005:40-60).

### CO JE TO TEDY UMĚNÍ?

Jak vidno (a jak antropologové prokázali), „umění“ není jednoznačný pojem. „Široké definice tvrdí, že když umění existuje ve všech společnostech, zakládá univerzální kategorii, již může být užito nejen k vysvětlování toho, co umění je, ale také jako analytický nástroj k odhalování podobných typů chování obsažených ve výrobě, užití a spotřebě artefaktů v různých částech světa. Tento pohled je problematický, neboť nebere v úvahu fakt, že samo umění je souhrnem historicky zvláštních idejí a úkonů, které mají posunutý význam v běhu staletí“ (Svašek 2007:3). Ať už se tomu ale budeme chtít jakkoliv vyhnout, vždy se nutně - třeba až v několikátém oddíle článku - k definici umění dostaneme. Jinak jej určí umělecký kritik, jinak sociolog a jinak archeolog, jenž se zabývá zrodem tvořivosti.

„Australské aboriginské jazyky postrádají slovo pro umění i pro umělce, ačkoliv je Austrálie zemí s nejdělejší tradicí skalního umění na světě. Ztvárnění pod převisy jsou považována za díla duchů z doby snění (Dreamtime) a jejich skuteční lidští tvůrci za pouhé nástroje nadané inspirací, jež duchové využily pro svůj záměr. V této souvislosti se nabíjí otázka, co je „umění“ a jak ho charakterizujeme. Vymezení bylo předloženo nespočet a má vlastní je široké: „Umění je projekce světa, který obklopuje umělce se silnou duševní imaginací, jenž vstřebá realitu předtím, nežli ji přetvoří a obnoví v odlišné podobě,“ uvádí elitní archeolog Jean Clottes zabývající se jeskynním uměním (Clottes, Půtová, Soukup 2011:83). A jak jeho kolegové uvádějí, s nejstaršími projevy uměleckého citu u moderního člověka rodu Homo sapiens se setkáváme před přibližně 40 až 35 tisíci lety (Soukup 2004 aj.), ale není to datum definitivní - například nedávné objevy v Jižní Africe jej posouvají až k době před 80 tisíci lety.<sup>5)</sup>

Umění je velmi ambivalentní pojem, který byl kulturně a historicky zatěžován různým hodnocením. Umění bylo pojímáno jako poučení (antika), zábava a hra (Dubos, Kant, Spencer, Bell) či iluze (antika, renesance), projev a nástroj svobody a výchovy (Schiller), fantazie (romantické, Wundt), imaginace (Coleridge, Sartre), intuice (Bergson), seberealizace či kompenzace (psychoanalýza, Mukařovský), oslovení bytím (Heidegger, fenomenologie) nebo projev absurdity okolního světa (existencialismus) atd.

Při pokusu o definování umění<sup>6)</sup> je třeba rozlišením rozsahové, extenzionální a obsahové, intenzionální stránky. Ke zjištění specifčnosti umění „lze vycházet například z procesu (geneze) umělecké tvorby (intuitivismus, psychologické školy umění), z díla (formalismus, zčásti strukturalismus) nebo z recepce, působení díla (sociologické a komunikativní školy, zčásti i strukturalismus, fenomenologie, recepční estetika“ (Prokop 1994:18). Vzhledem k povaze tzv. tribálního umění není rovněž možno odhlížet od érické perspektivy tvůrce,<sup>7)</sup> od jeho náboženství, magických představ apod., neboť ke hlavním znakům umění náleží obraznost, symboličnost i jistá „mimoracionálnost“ (ibidem 20-21).

### ANTROPOLOGICKÉ DEFINICE UMĚNÍ

„Ve smyslu estetického zdobení předmětů, příbytků nebo i lidského těla, se umění vyskytuje v každé kultuře, ať malé či komplexní. Každé má svůj odlišný umělecký styl,“ píše se ve standardním antropologickém slovníku (Barfield 2006:29). Nicméně s přesnou a univerzální definicí umění je potíž, byť je zřejmé, že vymezení by bylo tím výstižnější, čím více platných kritérií by zahrnovalo. Otevřenější definice s málo podmínkami ▶

<sup>5)</sup> Velké změny do zavedených schémat by mohly přinést nálezy z jižní Afriky, z lokalit Blombos či Diepkloof. „Zatím poslední výzvu na téma „evoluce lidské kreativity“ představují artefakty nalezené v jihoafrické jeskyni Blombos. Mezi artefakty nalezenými v letech 1999 a 2000 archeology nejvíce zaujaly dva kusy pečlivě ohlazené železné rudy, které byly pokryty geometrickými obrázky (linkami, křížky a šrafováním). Podle [Christophera] Henshilwooda se jedná o důkaz, že lidé z jeskyně Blombos již byli schopni abstraktního myšlení. Pokud se prokáže, že tyto jako dlaň velké rytiny jsou dokladem umělecké tvořivosti, budeme nuceni posunout genezi prehistorického umění do doby před 77 tisíci lety. To by ve svých důsledcích znamenalo, že Afrika je nejen kolébkou anatomicky moderního člověka, ale také jeho prvních symbolických projevů“ (Soukup 2004:244).

<sup>6)</sup> Takto jej definuje historik umění Jan Baleka, dle něž je umění „v širším smyslu každá tvořivost, která řemeslnou dovedností dosahuje dokonalosti výsledku. V užším smyslu je souhrnem jednotlivých, v novodobém renesančním smyslu tzv. krásných, volných či vysokých umění. Tvořených souhrnem jednotlivých děl, která jsou specificky uměleckým osvojením světa... Umění je ve svých hranicích proměnné, jen nepřesně vymezené, ale historicky vždy znovu vymezované“ (Baleka 1997:375).

<sup>7)</sup> Josef Čapek vtipně píše: „A tak ne v umění, ale v diváku, čtenáři, posluchači může být chyba“ (1938:91).

„Z etické perspektivy, tedy tak, jak to vidí kultivovaný pozorovatel zvnějšku, je tento artefakt umělecký předmět; z émicke perspektivy, to jest tak, jako to vidí Kanganamci, je to pohledný hák na maso...“

- může vést k příliš širokému spektru „umělců“, jak ukáže pojetí Richarda L. Andersona, jenž se pokusil definovat umění prostřednictvím zručnosti.

Podle Howarda Morphyho, odborníka na umění Australců, hrozí dva extrémy: buď budou za umění považovány všechny „předměty bez zřetelné funkce“, nebo naopak pouhé „výrobky dovedných rukou“ (cit. dle Bauerová 2012:26). Alfred Gell například v případě trobriandských kanoí označuje umění za „technicky dosaženou úroveň excelence, kterou společnost mylně interpretuje jako výsledek kouzel“ (Coote, Shelton 2005:9).

Značné množství vědců, kteří se zabývali „domorodým uměním“, se pokusilo předmět svého zájmu definovat. Například Roy Sieber, jenž zkoumal africké masky, plastiky v Ghaně, ale i účesové umění černého světadílu, přednesl roku 1973 osm klíčových vlastností, jež má umění mít: 1) je lidským výtvozem, 2) prokazuje zručnost, 3) má v sobě řád, 4) vyjadřuje význam, 5) je výsledkem vědomého záměru, 6) je efektivní, 7) vyjadřuje smysl pro jednotu a celistvost, a 8) vyvolává bezprostřední reakci. Sieber věřil, že „když budou tato kritéria rozumně užívána, dá se tím určit umění v jakékoliv kultuře“, nicméně svou optimistickou víru rychle přehodnotil (Svašek 2007:4).

K vyjádření antropologického konceptu umění by nemělo být užíváno hodnotících soudů, nemělo by se omezovat pouze na výtvarné umění a antropologové by se měli ideálně oprostit od západních kategorií nebo individuálního vkusu. Jeden z možných, obecných definujících rámců, ale vztažených na artefakt, zvažoval Salzmann: „Uměleckost začíná tehdy, když je předmět vyroben s větší péčí, než je zapotřebí“ (Salzmann 1999:294).

Layton považuje umělecká díla za rituální symboly; Morphy tvrdí, že umění je systémem významů a sdělení - umělecké předměty mají estetické a/nebo sémantické vlastnosti, které jsou užívány k reprezentativním účelům (Morphy, Perkins 2008:12). „Z antropologického úhlu pohledu a na základě dosavadních výzkumů vznikají znepokojivé otázky, zda lze připustit všestrannost umění a dokonce, zda je umění skutečně univerzální formou vyjadřování a komunikace“ (Malina et al. 2009:196).

#### UMĚLECKÉ DÍLO VS. HÁK NA MASO

Při vyvozování, co je a co není uměleckým dílem, je nutné vnímat několikero perspektivu - etickou (nahliženo z cizích norem) i émicke (viděnou z pohledu vlastní společnosti). Salzmann to ukazuje na 91 centimetrů

dlouhém vyřezávaném háku z vesnice Kanganaman na řece Sepik v Papui-Nové Guineji, který měl doma v arizonském obývacím pokoji. Na PNG sloužil hák jako běžný utilitární předmět (bez záměrného estetického zacílení), na nějž se zavěšovalo vepřové maso. „Z etické perspektivy, tj. tak, jak to vidí kultivovaný pozorovatel zvnějšku, je tento artefakt umělecký předmět; z émicke perspektivy, tj. tak, jako to vidí Kanganamci, je to pohledný hák na maso“ (Salzmann 1999:294).

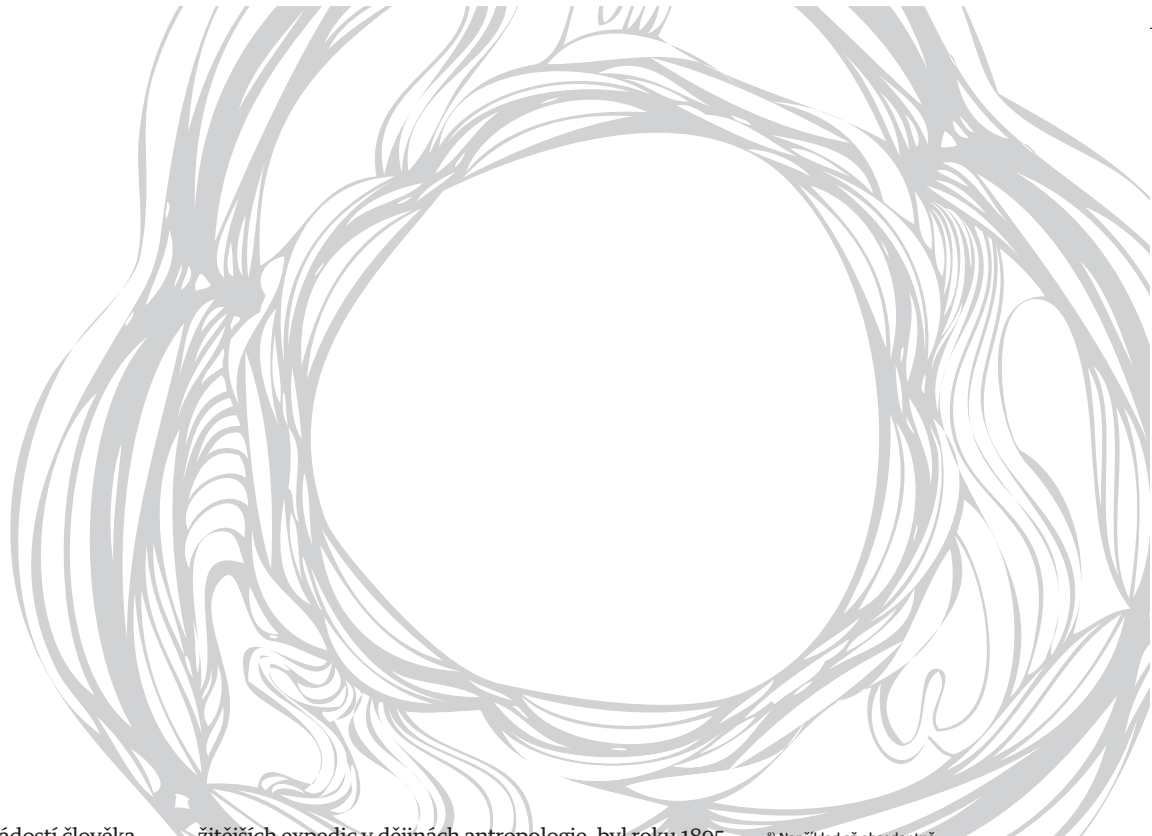
Richard L. Anderson definoval umění na první pohled jasnými kategoriemi. Jde o chování, které zahrnuje: „1) výtvozy vzešlé z lidské tvořivosti, 2) vytvořené vycvičeným a výjimečným umem, 3) vyrobené na veřejném médiu, 4) určené k ovlivňování smyslů a 5) u nějž se zdá, že sdílí stylové konvence s dalšími díly“ (Anderson 2000:8). Následně ve své etnografii představuje 64 umělců, které těmito kritérii určil. A figurují mezi nimi tatér, opravář aut, zahradník, ale i malíř či střibrotepec. Vyvozuje z toho, že „umění“ je široce rozšířené a ukotvené v americké společnosti, přičemž si nevšímá elitních nositelů, ale běžných osob, lidu, a svým způsobem navrácí antropologii z exotických cest zpět domů.

„Jako nacházeli raní antropologové umění v každodenních předmětech typu vyřezávaných přídílí kanoí v Melanésii anebo jihoamerických oděvů z kůry, tak moderní antropolog nachází umění v každodenním životě obyvatel Kansas City“ (Plattner 2003:18). Pro americké antropology to bylo nejspíše inovativní pojetí, nicméně ve střeoevropské etnologii se o tzv. lidové umění už dávno zajímala řada klasiků - počínaje slavným P. G. Bogatyrevem, Leopoldem Waagnerem či Karlem Šourekem (Šourek 1940 aj.).

#### HISTORIE ZÁJMU O „PRIMITIVNÍ“ UMĚNÍ

Velké zámořské objevy přinesly kontakty s Novým světem a setkání s „jiným uměním“, ale až po rané sběratelské fázi začali Evropané zkoumat jeho podstatu. Důležitou roli sehrála evolucionistická antropologie/etnologie (V. Soukup 2004, 2011, M. Soukup 2011), která pátrala po počátcích lidského rodu a v ornamentu viděla počátek všeho umění. Badatelé z přelomu 19. a 20. století se snažili poukázat na unilineární vývoj od symbolického k realistickému umění. Existovaly dva hlavní směry: naturalistický, jenž odvozoval ornament z přírodních motivů (A. C. Haddon); a technologický, který vznik ornamentu vykládal z výrobních technik, obzvláště pletení a tkaní (Gottfried Semper).

Ještě dříve, roku 1856, vyšla kniha od Owena Jonese, jenž v kapitole The Ornaments of Savage Tribes do-



kazoval, že „tvůrčí činnost je první ctížádostí člověka a že tento pud je společný jak primitivním, tak civilizovaným národům. Čistotu uměleckého výrazu bychom měli hledat spíše ve zdánlivě hrubých ornamentech primitivních národů, než v produktech kultury, která pozbyla přirozenou původnost“ (cit. dle Slavíková 1988:21).

Důležitým datem byl rok 1887, kdy Richard Andree ve studii *Das Zeichen bei den Naturvölkern* tvrdil, že „národy na nízkém stupni kulturního vývoje mohou dosáhnout relativně vysokého stupně v oblasti umělecké, z čehož dedukuje, že úroveň umění není totožná s kulturním vývojem určitého národa“ (ibidem 19). Podstatné bylo i objevování paleolitického umění od prvního nálezů É. A. Larteta v Espéluques u Lourdes (1860).

Takzvané exotické umění si pochopitelně všimla kunsthistorie, jejíž průkopníci Franz Kugler (1841) nebo Carl Schnaase (1843) měli požadavky na přihlížení k mimoevropským tradicím. Samostatnou kapitolou, jež vyžaduje specifického uchopení, je pak i inspirační zájem umělců samých, z neznámějších uvedme Picassa, Deraina, Modiglianiho či Čapka.

#### POČÁTKY OBORU: GROSSE, HADDON, BOAS

Všechny pokusy pohlédnout za ryze archeologickou či etnografickou stránku zhodnotil Ernst Grosse ve své klasické práci *Die Anfänge der Kunst* (1894): „Máme-li dosáhnout vědeckého pochopení umění kulturních národů, musíme napřed proniknout do podstaty a podmínek umění národů přírodních. Musíme se napřed naučit násobilce, abychom byli s to řešit problémy vyšší matematiky. A proto příští a nejnáléhavější úkol sociální vědy o umění spočívá ve zkoumání umění primitivních národů“ (cit. dle Grosse 1914:21).

Charlotte Ottenová hodnotila Grosseho dílo jako „moderní“, neboť si autor jako „první povšiml funkčního vztahu mezi uměním a kulturou... a rozpoznal mezi předlitterárními národy nepostradatelný sociální prvek v uměleckém chování a volal po vědeckém spíše než estetickém přístupu k jeho studiu“ (Otten 1987:xi).

V témže roce napsal biolog Alfred Cort Haddon, jenž na univerzitě v Cambridge graduoval s vyznamenáním v zoologii a komparativní anatomii, knihu, jež se stala revolučním dílem v dějinách umění. Práce *The Decorative Art of British New Guinea* (1894) byla podle znalce námi sledované subdisciplíny Douglase Fräsera „nejspíše první knihou, jež se zabývala všeobecnou estetikou primitivního umění“ (detailně Otten 1987:20-36). Haddon, který podnikl do Torresovy úžiny jednu z nejdůle-

žitějších expedic v dějinách antropologie, byl roku 1895 autorem další podstatné knihy, v níž se zabýval evolucí umění (Haddon 1902).

Tehdejší antropologie i cizokrajný národopis (*Völkerkunde*) se předně zajímaly o malbu či kresbu a trojzrůměrné předměty – masky, fetiše, sošky – ponechávaly stranou, ale již brzy měli difuzionisté z těchto předmětů vyvozovat dalekosáhlé teorie.<sup>9)</sup> Etnografové se zprvu soustředili na exotické předměty, jež řadili do typologických řad, schémat a taxonomií, přičemž vycházeli vstříc muzejním kurátorům, kteří vzorky „primitivního umění“ umísťovali do národopisných sekcí svých institucí (Coote, Shelton 2005:3). „Umělecké“ artefakty byly tehdy vystavovány bez bližších údajů, jako věci a exponáty, jimž chybělo zařazení do kulturního kontextu, což pozdější antropologové kritizovali jakožto pokračující kolonialismus (detailně Price 1989:82-99). Takovéto „odkulturnění (deculturing) objektu se zdálo něčím dehumanizujícím, když se nevedly snahy identifikovat konkrétního nativního umělce, jako se tomu dělo v případě uměleckých děl ze Západu“ (Plattner 2003:16).

Zakladatelem vědecky pojaté antropologie umění bývá nazýván až Franz Boas, zvláště díky svým výzkumům umění tzv. Severozápadního pobřeží USA a kultury Haidů, Kwakiutlů, Cimšjanů nebo Tlingitů. Zásadním dílem se stala kniha *Primitive Art* (1927), kde pojednal nejen o zdvojeném zobrazování, ale nastínil témata, jimiž se obor následně zabýval: definice umění, otázky virtuóznosti tvůrce, symetrie, rytmu, symboliky, ale i definování stylu jako výsledku interakcí mezi opracovanými médii, nástroji, a „kulturně definovanými hnutími“, která náčiní užívají (více Boas 1955:144-182). Za pozornost stojí též Boasův postřeh, jak jednotná nativní kategorizace živoucích stvoření, jedno zda komárů, velryb, medvědů, zemětřesení či lidí, vedla k jejich portrétování s obličejem, s tváří – ostatně „Boasův přístup k umění byl hodně zacílen na styl, formu a techniku“ (Svašek 2007:25).

#### NA STRUKTURALISTICKÉ CESTĚ MASEK

Vlivný historik umění Meyer Schapiro přišel v roce 1953 s tezí, že styly zakládají zvláštní „jazyk se svou vlastní strukturou a expresivitou“ (dle Barfield 2006:29). Podobnosti mezi uměním a jazykem si povšimli i další vědci – kupříkladu Anthony Forge v roce 1970 tvrdil, že kombinace prvků v umění se podobá pravidlům v jazykové syntaxi. Na umění Abelamů z oblasti Sepiku ukázal, že malované obličejové tváře, kteří iniciují hochy, dále obřadních masek na jamech a obličejové vyřezáva-

<sup>9)</sup> Například až obsedantně písničho Adolfa Bastiana, etnografa a zakladatele berlínského národopisného muzea, zajímaly sošky z expedice roku 1875 pouze jako doplněk nábožensko-rituálních obřadů. Též Friedrich Ratzel se o umění zmiňuje v kapitolách věnovaných oděvu, šperkům a náboženství (1887 aj.).

- ných postav nggwalndu jsou stylisticky tytéž a vypovídají hlavně o rituálně založené mužské tvořivosti (Forge 1973:169-192).

Intelektuálně podnětný Edmund Leach tvrdil, že v umění se zrcadlí mravní zásady a hranice dotyčných společenství, dokonce že „umění překračuje rozporuplné kulturní bariéry a říká to, co nemůže být řečeno ve skutečném životě“, tedy to, co je tabu (cit. dle Barfield 2006:30). Argumentoval také, že tyto výrazné nejednoznačné věci bývaly svaté, a proto byly obvykle zpracovány s výjimečnou estetickou péčí. Leach se plodně zamýšlel i nad mezikulturním srovnáním estetických soudů, krásna (Forge 1973:221-234).

Na „primitivní“ umění zacílil strukturalistickou metodou Claude Lévi-Strauss - výrazně svou prací *La voie des Masques*, jež vyšla prvně roku 1975 (česky Lévi-Strauss 1996). Lévi-Strauss upozornil na příkladu masek ze severozápadního pobřeží USA - konkrétně díky sališské masce swaihwé a kwakiutlských typech xwxwé a dzonokwa - na jejich symbolické významy, jež postupně dešifruje; záleží na uspořádání prvků a jejich vztahů. „Jako jeden z prvních pojímá masku jako schránku, ohnisko či syntézu mnoha projevů dané kultury, jež jsou vzájemně funkčně propojené a k jejichž rozluštění je třeba znát příslušný kontext... Tak ani masky nelze studovat jako autonomní výtvarné objekty, ale pouze v kontextu jiných masek dané kultury i masek kultur

revně sladěném stádu skotu, pro něž mají desítky výrazů včetně odstínů barev a kvalit. I proto autor hovoří o antropologii estetiky: „Lidé z různých kultur žijí v odlišných vizuálních světech, ... takže je jejím základním úkolem vyšetřit, jak lidé z jiných kultur ‚vidí svět‘“ (Coote, Shelton 2005:9).

Od sedmdesátých let 20. století přibývá studií, jež umění vnímají jako dynamický a měnící se proces, a jež výzkumy ovlivnili sémiotici nebo filozofové (Roland Barthes, Michel Foucault). Důležitým dílem se stala mimo jiné kniha Alfreda Gella *Art and Agency* (1998), v níž dle mnohých formuloval první skutečné antropologické definici umění, neboť v ní chybí důraz na estetické měřítko. Naopak si všímá oboustranného vztahu mezi objektem a subjektem, které zároveň nastolují (konstruuji) sociální bytí - podle Gella mohou lidé prostřednictvím uměleckých předmětů extendovat vlastní já, což dokládá příklady z exotického umění a užívá pojmů primární a sekundární agenti (Gell 1998:20). Obor samotný se musí oprostit od zbožňování estetiky, jakési „teologie umění“ (Coote, Shelton 2005:4), a měl by se soustředit na to, jak objekt působí ve svém původním prostředí.

#### PŘEDMĚTY NAŠEHO ZÁJMU

Odhlédneme-li od filozofických přesahů, co by mělo antropology na „umění“ zajímat především? Podle Salzmann se mají výzkumníci zaměřit na následující témata: na které smysly se umění obrací, jací jsou jeho výrobci a jakému publiku je určeno, kam patří podle doby vzniku, jaké jsou jeho funkce ve společnosti, jakých materiálů se užívá, jakého je uměleckého směru a kulturního charakteru, jakou úlohu v něm hrají barvy a konkrétní tvary, jak se měnilo v čase, jak jej ovlivňovaly jiné kultury, jaká je dělba práce při výrobě (muži, ženy, staří, mladí), jak je vytváření rozšířeno ve společnosti, těší se umělci účtě a prestiži a do jaké míry je užívání „uměleckých“ předmětů v dané komunitě rozšířeno (Salzmann 1999:300-301, detailně také Haselbergerová 1961:343-355).

Antropoložka Evelyn P. Hatcherová shrnuje úroveň antropologického zájmu o umění do šestice - nejspíše až příliš - prostých otázek: Kde (geografická dimenze)? Jak (technologické postupy)? Kdo (psychologická perspektiva)? Proč (sociální kontexty a funkce)? Cože (umění jako komunikace)? Kdy (časová dimenze)?

Zvláště podstatný je smysl umění pro danou společnost, tedy PROČ: „1) Umění pomáhá udržovat společnost díky svým psychologickým funkcím - zásadně slouží jako bezpečnostní ventil, když odvádí nespokojenou, rozkladnou a přebytečnou energii... Umění obohacuje život a jednotlivce harmonizuje s čímkoliv a také s jinými. 2) Umění pomáhá udržovat společnost pospolu díky estetickému potěšení, jež přináší, zvláště ve chvílích, kdy jsou pohromadě větší skupiny lidí. 3) Umění pomáhá udržovat společnost, neboť reflektuje a posiluje vztahy považované ve společnosti za správné... Není důvodu, proč by umění nemohlo fungovat všemi těmito způsoby, dokonce zároveň“ (Hatcher 1999:113).

K otázce CO dnes může antropologie umění zkoumat, uvádím jen pár příkladů z velmi pestrého spektra. Novější studie se zabývají například vyjevováním lokální či národní kultury prostřednictvím umění (Karl Heider vydal v roce 1991 studii o „národní kultuře“ šířené v indonéském filmu), výzkumníci se věnují i přeměně lokálního umění kvůli turismu a vzniku fenoménu tzv. *tourist art* a *airport art* prodávaného návštěvníkům - Nelson Graburn (1976) třeba ukázal, jak australští Yi-rrkalové vytvářejí dvojí umění: to původní (pro sebe)

## Etnoestetika se vyvinula v reakci na etnocetrické pojmání umění - i v pracích antropologů

sousedních“ (Erban 2010:29-30). Pro Lévi-Strausse bylo „umění“ jedním ze vstupů do klasifikačních rámců lidských kultur. Strukturalismus ovlivnil i další etnology: Douglase Fräsera (hledal v africkém umění smysluplné protiklady) či Jamese Fernandez, jež zkoumal symboliku umění u Fangů (Hatcher 1993).

#### AŽ ZA ETNOESTETIKU A ZA VIZUALITU

Antropologická věda o umění pak v mnohém pokročila, o čemž svědčí i ustavení stolic antropologie umění či etnoestetiky a vydávání odborných periodik typu *Res* (Layton 1991, Gell 1998 aj.). Maruška Svašek vývoj disciplíny - neboli mezikulturního zájmu o umění - nazývá jako postupnou cestu od „evolucionismu k etnoestetice“ a dále pak od „vizuální komunikace k předmětnému zprostředkování - object agency“ (Svašek 2007:16-66).

Etnoestetika se vyvinula v reakci na etnocetrické pojmání umění - i v pracích antropologů. Etnoestetiku lze charakterizovat jako „odvětví daleko širšího pole etnovědy, která zkoumá původní klasifikační systémy... Etnoestetikové definují kulturu jako systém vědomostí (kognitivní mapu), která vstřípla specifické estetické kódy a preference jednotlivým kulturám. Vědci aplikující tento přístup studovali lidem vlastní kritéria pro vnímání krásy, přičemž argumentují, že jediné emická perspektiva jim umožní vyhnout se etnocentrismu“ (Svašek 2007:32). Klasickým příkladem je výzkum Nancy Munnové (1973), jež u Walbiriů sledovala promítnutí nativní kosmologie do vizuálních znaků a symbolů.

Dobrým příkladem nejednoznačnosti „umění“ (a tedy potenciálně vhodnějšího zaměření na nativní estetiku) mohou být výzkumy Jeremy Cooteho u afrických pasteveckých Nilotů v jižním Súdánu. Etnika Nuerů, Dinků, Atuoťů a Mandariů nemají příliš bohatou materiální kulturu, ale celé hodiny se dokáží bavit o ba-

a konzumní (na export). Vědci se věnují také šíření „domorodého“ umění prostřednictvím oficiálních galerijních a aukčních kanálů, kdy se do tradičních forem tvorivosti vměšují euroamerické kulturní vzorce a pravidla obchodu, jež „podtrhují individuální kreativitu a souměřitelnost stejně jako osobní svobodu“ (Plattner 2003:16), zatímco například Australáci preferovali zájem nikoli jedince, ale skupiny.

Dalším zájmem antropologů jsou výzkumy, jaké procesy vedou k posílení integrity a ochrany místní umělecké tvorivosti před vnějšími vlivy, jak ukázali Morphy (1991) na příkladu austrálských maleb na kůře nebo Henry Glassie (1997) v případě bengaléské keramiky. Jiní vědci sledují transportní kanály, po nichž se umělecké artefakty (coby komodita) ubírají na cestě ze „Třetího světa“ do Evropy/USA a jak se dobově tyto způsoby mění a víceúrovňově ovlivňují společenské struktury; Maruška Svašek odlišuje dva termíny: transit (což značí pohyb a změny objektů v čase a prostoru) a transition (což analyzuje posun smyslu, hodnot a vnímání těchto věcí). V teoretické rovině dnes badatelé často diskutují o vzájemném vztahu kunsthistorie, sociologie umění, etnoestetiky a antropologie i interkulturní definici umění (Westermann 2005, Svašek 2007 aj.).

#### JDE TU O LÁTKU PŘEVELMI BOHATOU...

Antropologové umění se ovšem už také zabývají unikátními art worlds ve vlastní kultuře. Třeba Stuart Plattner v příručce „kulturní ekonomie“ ukazuje, jak lze pořídit etnografickou studii o umění i v průměrném městě USA. Roku 1996 zkoumal způsoby, jimiž umělci, dealři a sběratelé na trhu s uměním v St. Louis stanovují ceny různých artefaktů s ohledem na své osobní zájmy a jak je „sociálně konstruována jejich hodnota“ (Plattner 2003:17).

Pozoruhodným námětem se zabíral David Halle, jenž v New York City empiricky prozkoumal umělecká díla ve 160 domácnostech a popisuje osobní významy artefaktů pro životy konkrétních lidí ze středních vrs-

tev, přičemž navazuje na vlivnou Bourdieovu teorii kulturního kapitálu. Všímá si obliby abstraktního a v páte kapitole rovněž i „primitivního“ umění umístěného v amerických domácnostech (Halle 1993:139-170).

Nicméně svůj původní zájem o - alespoň částečně - pochopení tribálního, exotického, oceánského, „negerského“, kmenového, původního nebo „primitivního“, jak se říkávalo, neopouští antropologie ani v pulzujícím 21. století. „Umění může být bezpochyby mostem mezi západními a nezápadními zeměmi, ale bylo ne-dávno odhaleno také jako prostředek k lepšímu porozumění a ochraně rozmanitosti západního umění“ (Malina 2009:199).

I dnešní antropologové, hledající významy „umění“ i struktury komplexních art worlds, bývají stále unešeni čarokrásnými výtvy odjinud. Podobně jako malíř a beletrista Josef Čapek, jenž byl ve svých „poznámkách malíře“ upoután výtvy umělců „vzdálených ras, zemí i věků, pocítil jim tvář v tvář mocná hnutí úžasu, dojetí i úcty nad podivuhodnými silami, kterými tato tvorba vládne. Je v ní zvláštní znalost i um, mnoho přírodně silného, umělecky základního i vzácného, na co naše umění evropské, jakkoli bohaté, se v určitou chvíli a pod zorným úhlem vývojových nutností jevílo chudé, přesněji řečeno vyžile a neplodně povznesené... Jde tu přece o látku převelmi obsáhlou, na které bude ještě mnoho, velmi mnoho a mnohem povolaneji třeba pracovati“ (Čapek 1938:12).

A je s podivem, že ani plných 74 let po vydání Čapkovy zповědi se česká vědecká veřejnost takové práce - z oboru zde v krátkosti představeného, ale zdaleka nekompletně popsaného, tedy z antropologie umění - zatím ještě nedočkala. ●

#### LITERATURA:

- ANDERSON, Richard L. (2000): American Muse: Anthropological Excursions into Art and Aesthetics. Saddle River: Prentice-Hall..
- BALEKÁ, Jan (1997): Výtvarné umění - výkladový slovník. Praha: Academia..
- BARFIELD, Thomas, ed. (2006): The Dictionary of Anthropology. Oxford: Blackwell Publishing..
- BAUEROVÁ, Markéta (2012): Antropologie umění a tetování lidského těla jako umělecké dílo. Praha: FF UK (nepublikovaná Ph.D. dizertace)..
- BERLO, Janet Catherine, WILSON, Lee Anne, eds. (1993): Arts of Africa, Oceania and the Americas. Selected Readings. Englewood Cliffs: Prentice Hall..
- BOAS, Franz (1955): Primitive Art. Toronto: Courier Dover Publications..
- CLOTTE, Jean, PŮTOVÁ, Barbora, SOUKUP, Václav (2011): Praveké umění. Evoluce člověka a kultury. Praha: Akademie veřejné správy..
- COOTE, Jeremy, SHELTON, Anthony, eds. (2005): Anthropology, Art and Aesthetic. Oxford: Clarendon Press..
- ČAPEK, Josef (1938): Umění přírodních národů. Praha: Fr. Borový [kontrolováno dle moderního a opraveného 3. kritického vydání z roku 1957 a nejnovějšího vydání Liberec - Dauphin 1996]..
- ČENĚK, David, PORYBNÁ, Tereza, eds. (2010): Vizuální antropologie - kultura žitá a viděná. Červený Kostelec: Pavel Mervart..
- EBELOVÁ, Kateřina (2012): Maska v proměnách času a kultur. Praha: Grada (nepublikovaný rukopis)..
- ERBAN, Vít (2010): Maska a tvář. Hra s identitou v mezikulturních proměnách. Praha: Malá Skála..
- FORGE, Anthony, ed. (1973): Primitive Arts & Society. London: Oxford University Press..
- GELL, Alfred (1998): Art and Agency. An Anthropological Theory. Oxford: Clarendon Press..
- GROSSE, Ernst (1894): Die Anfänge der Kunst. Freiburg und Leipzig [citováno dle opraveného anglického vydání (1914) The Beginnings of Art. New York/London: D. Appleton & Co.]..
- HADDON, Alfred C. (1902): Evolution in Art. As Illustrated by the Life Histories of Designs. London/New York: The Walter Scott Publishing Co..
- HALLE, David (1993): Inside Culture: Art and Class in the American Home. Chicago: University of Chicago Press..
- HASELBERGER, Herta (1961): „Method of Studying Ethnological Art“, in Current Anthropology, vol. 2, no. 4, str. 341-384 [včetně přiřazených komentářů a kritických připomínek k textu].
- HATCHER, Evelyn Payne (1999): Art as Culture: An Introduction to the Anthropology of Art. Westport: Bergin & Garvey.
- JOPLING, Carol F., ed. (1971): Art and Aesthetics in Primitive Societies: A Critical Anthology. New York: Dutton.
- LAUDE, Jean (1973): Umění černého světadílu. Praha: Odeon [z francouzského originálu (1966) Les Arts de l'Afrique noire. Paris: Librairie Générale Française].
- LAYTON, Robert (2003): The Anthropology of Art. Cambridge: Cambridge University Press.
- LÉVI-STRAUSS, Claude (1996): Cesta masek. Liberec/Praha: Dauphin [z francouzského originálu (1979) La voie des masques. Paris: Plon; v citovaném českém vydání chybí použitá bibliografie].
- LEWIS-WILLIAMS, David J. (2007): Mysl v jeskyni. Praha: Academia [z anglického originálu (2002) Mind in the Cave, London: Thames and Hudson].
- LOMMEL, Andreas (1972): Pravěk a umění přírodních národů. Praha: Artia [z anglického vydání (1966) Landmarks of the World's Art: Prehistoric and Primitive Man. London: Paul Hamlyn].
- NAUMANN, Jaroslav (1926): Umění člověka primitivního. Praha: Svoboda.
- MALINA, Jaroslav et al. (2009): Antropologický slovník. Brno: CERM, elektronická PDF verze.
- MILLEROVÁ, Judith (2007): Primitivní umění. Praha: Slovart [z anglického originálu (2006) Tribal Art, London - Dorling Kindersley].
- MORPHY, Howard, PERKINS, Morgan, eds. (2008): The Anthropology of Art. A Reader. Oxford: Blackwell.
- ONIANS, John, ed. (2004): Atlas of World Art. London: Laurence King.
- OTTEN, Charlotte M., ed. (1987): Anthropology & Art. Readings in Cross-Cultural Aesthetics. Austin: University of Texas Press.
- OVERSTREET, Martina (2006): In Graffiti We Trust. Praha: Mladá fronta.
- PETRÁŇ, Tomáš (2011): Ecce Homo. Esej o vizuální antropologii. Pardubice: Univerzita Pardubice.
- PETRUSEK, Miloslav (2004): „Století extrémů a křiče. K vývoji a proměně sociologie umění ve 20. století“, in Socio-ologický časopis (40) 1-2, str. 11-35.
- PLATTNER, Stuart (2003): „Anthropology of Art“, in Towse, Ruth ed.: A Handbook of Cultural Economics. Northampton: Edward Elgar 2003, str. 15-19.
- PRICE, Sally (1989): Primitive Art in Civilized Places. Chicago: University of Chicago Press.
- PROKOP, Dušan (1994): Obecná uměnověda. Stručný přehled a úvod. Praha: Gryf.
- RYCHLÍK, Martin (2005): Tetování, skarifikace a jiné zdobení těla. Praha: Nakladatelství Lidové noviny.
- SALZMANN, Zdeněk (1999): „Jak se antropolog dívá na výtvarné umění“, in Český lid 86/4, str. 293-301.
- SLAVÍKOVÁ, Zdeňka (1988): Umění subsaharské Afriky. Praha: Univerzita Karlova.
- SOUKUP, Martin (2011): Kultura. Biokulturologická perspektiva. Červený Kostelec: Pavel Mervart.
- SOUKUP, Václav (2004): Dějiny antropologie. Praha: Karolinum.
- SOUKUP, Václav (2011): Antropologie. Teorie člověka a kultury. Praha: Portál.
- STURKEN, Marita, CARTWRIGHT, Lisa (2010): Studia vizuální kultury. Praha: Portál [z anglického originálu (2009) Practises of Looking: An Introduction to Visual Culture, Oxford: Oxford University Press].
- SVAŠEK, Maruška (2007): Anthropology, Art and Cultural Production. London: Pluto Press.
- SVOBODA, Jirí (2011): Počátky umění. Praha: Academia.
- ŠOUREK, Karel (1940): Lidové umění v Čechách a na Moravě. Praha: Umělecká beseda.
- WESTERMANN, Mariët, ed. (2005): Anthropologies of Art. Williamstown: Clark Art Institute.