

**Překlad vybraných kapitol z knihy *A Handbook of Cultural Economics*
(Ruth Towse)**

Antropologie umění: Stuart Plattner (TOWSE, Ruth. *A handbook of cultural economics*. Cheltenham: Edward Elgar, 2003, s. 15–19.)

Jak studují umění antropologové na rozdíl od jiných sociálních vědců? Rozdíly jsou v obou formách (ve spoléhání se na etnografické metody) i obsahu (zaměření se na opomíjené a exotické společnosti). Antropologové používají jako metodologii výzkumu téměř pravidelně etnografii. To znamená, že získávají mnoho primárních dat prostřednictvím přímého, osobního, do hloubky pozorovaného běžného života a setkáním s respondenty, kteří je informují o každodenních detailech jejich života. Když na počátku 20. století vznikly antropologické disciplíny, studovali antropologové chudé, exotické, nezápadní kultury, často jako výsledek kolonialistických střetnutí. Mnoho disciplinárních proudů vzniklo z archetypální zkušenosti prvního obyvatele Západu studujícího na těchto odlehlých místech. Antropologové museli být všestranní lidé, zaznamenávající informace o jazyku, životním prostředí, ekonomice, náboženství, rodinném životě, vládě atd., v době, kdy tyto informace v západní literatuře jednoduše neexistovaly (na rozdíl od studií v Evropě a Americe, kde mohli ekonomové například spoléhat na snadno dostupné všeobecné informace o neekonomických proměnných).

Tato zkušenost vytvořila antropologický výzkum paradigmat holismu, tedy že život jednotlivce je třeba chápat skrze studium jeho osobních celoživotních zkušeností a aktivit. Umění, náboženství, politika, zemědělství, obchod atd. nemohou být v exotických kulturách pokládány za samostatné instituce jen proto, že je chápeme jako samostatné v naší vlastní kultuře. Tento nezaujatý přístup k exotickým způsobům života vznikl ze vzácného porozumění. Například pouze antropologové mohou vyřešit problémy jak porozumět balinéskému pěstování zavlažované rýže tím, že hledají odpovědi v balinéských náboženských chrámech (Lansing, 1991).

Antropologové¹ se domnívají, že na uměleckou tvorbu, dokonce i na Západě, by nemělo být pohlíženo tak jednoduše, jak to činí aplikovaná estetika, ale jako na aktivitu v

uměleckém světě, komplexní soubor sociálních vztahů (Becker, 1982, zaujal klíčový postoj k tomuto prohlášení). Je špatné zaměřit se pouze na konkrétní umělecké objekty a ignorovat komplexní soubor lidských vztahů, které přispěly k jejich vzniku. Pro umělce středního věku z USA je tudíž typické, že potřebují žít v domácnosti kde někdo - a nemusí to být nutně umělec - má zdravotní pojištění (Plattner, 1996). Podobně také umělci v Itálii potřebují bydlení, které obvykle získávají díky rodinným vztahům (Plattner). Toto zaměření na lidské celoživotní zkušenosti ukazuje, že lidé, kteří byli pozorováni a dotazováni antropology - jejich informátoři - jsou podle definice odborníci na svůj vlastní život a místní kulturu a nezáleží na tom, jakou mají pozici v sociální nebo ekonomické struktuře.²

Typickým místem pro antropologický výzkum je tedy místní komunita a nezápadní města (například australští domorodci) nebo opomíjené komunity v zemích prvního světa (například američtí indiáni). V těchto podmínkách se antropologové dlouhodobě zajímali o tři typy témat: studium umění v zemích třetího světa nebo studium exotických kultur,³ kde byl prokázán kulturní význam uměleckých objektů; studium muzejních výstav a politiky, která se pokouší překlenout kulturní mezeru mezi opomíjenými nezápadními a západními kulturami; a studium současných uměleckých světů.

První studia umění malých domorodých komunit se zaměřila na určení původu kulturních objektů, aby mohly být zařazené podle typologických taxonomií a sloužili potřebám kurátorů západních muzeí, kteří vystavovali objekty jako primitivní umění nebo v etnografických sekcích muzeí. Tyto předměty byly vystaveny jen jako umělecké objekty, bez dalších vysvětlení jejich kulturního významu, což antropologové velmi kritizovali. Tato dekulturnizace předmětů byla svým způsobem odlidšťující, obvykle se nikdo nepokusil identifikovat individuálního domorodého umělce, na rozdíl od západních uměleckých objektů. Zdálo se, že antropologové překonali staré špatné časy kolonialismu (Price, 1989). Následující historická studia označila muzejní sbírky za ukázkou exotických společností v určitém bodu jejich historie, kdy byly tyto objekty shromažďovány, stejně jako zobrazení antropologie a západně smýšlejících lidí v době jednání s kulturami třetího světa.

Další nedávné studium umění zemí třetího světa ukazuje, jak umění reflektuje místní nebo národní kulturu. Například Heider (1991) ukazuje, jak indonéský film vyjadřuje jedinečné aspekty indonéské kultury. Mnoho studií se zaměřuje na interakci dominantních kapitalistických společností s podřízenými místními uměleckými světy, v kontextu turistiky nebo západní komodifikace a distribuce galerijně muzejním systémem (Coote a Shelton, 1992; Karp a Lavine, 1991, podávají dobrý přehled práce). Přínos této

literatury je v tom, že zohledňuje napětí v místních komunitách, které je vyvoláno hodnotami západního trhu s uměním, který zdůrazňuje individuální tvořivost a soutěž stejně jako osobní svobodu. Nezápadní „tradiční“ (například australští Aboriginové) komunity se strukturují tak, aby potlačili individuální identitu ve prospěch blaha skupiny. Velký úspěch domorodých komunit v tvorbě originálního umění, které mělo úspěch na celosvětovém trhu, něco stojí (Myers, 2001). Zatímco nezápadní komunity chtějí a potřebují příjmy získané prodejem místních produktů na nelokálních trzích, odmítají kulturní zátěž, která plyne z komodifikace a (z jejich pohledu) západního stylu hyperindividualizace, která jde neúprosně ruku v ruce s penězi. Literatura se zaměřuje také na zdroje a důsledky nerovnosti ve svaté trojici třídy, rasy a pohlaví, ukazující v mnoha případech, že bohatí bohatnou, chudí chudnou, bezmocný zůstane bezmocným, což je nespravedlivé (například: Dubin, 2001; Mullin 2001). Antropologie se trvale zajímá o to, jak je v jednotlivém sociálním chování zakódován místní význam a jak je kultura chráněna od vnějších vlivů (například Morphy, 1991, malba na kůru australských Aboriginů; Glassie, 1997, bangladéští hrnčíři). Zajímavá část práce používá koncepty globalizační teorie, aby ukázala, že afričtí umělci a prodejci umění mají výnosný život díky obchodu s uměleckými předměty, mezi dvěma kontinenty (Steiner, 1994; Stoller, 1996, 1999).

Další směr výzkumu se zabývá světovým uměním na Západě a zajímá se, jak umění jako zboží a prostředek sebevyjádření zapadá do moderní kapitalistické společnosti. Hallova unikátní studie (1993) pojednává o uměleckých objektech ve 160 domácnostech v New Yorku. Dokládá význam, který má umění pro život jednotlivce, na vzorku bohatých rodin, rodin ze střední a pracovní třídy. Studie se odvolává na vlivnou teorii kulturního kapitálu Bourdieu (1984) a Bourdieu a Darbela (1990). Teorie popisuje, že vysoké umění je částí kulturního kapitálu, který elita používá k potvrzení svého postavení a ke zvýraznění neúspěchu ostatních. Hallova pečlivá empirická práce ukazuje, že vysoké umění (například zájem o abstraktní umění) je docela vzácné mezi elitami stejně jako nižšími třídami, takže je těžké vysvětlit jeho funkci určování postavení.

Plattner (1996) zkoumá umělecký svět v průměrných, neelitních městech v USA. Jeho etnografická studie ukazuje, jak se umělci, obchodníci a sběratelé na místních uměleckých trzích v St. Louis, Missouri ekonomicky rozhodují o těchto neobyčejných objektech, které mají funkci osobní umělecké interpretace a zboží. Kniha ilustruje skutečné projevy abstraktních pojmů jako sociální výstavba hodnoty a dopad asymetrické informace. Jiná publikace nabízí všeobecný model stávajících místních uměleckých trhů,

kde výrobci duševních hodnot operují na trzích s asymetrickými informacemi, a zdůrazňuje paradoxní povahu uměleckých trhů (Plattner, 1998).

Jiní antropologové definují umění velmi široce, zdůrazňují důležitost expresivních aspektů chování. Anderson (2000, str. 8) se zaměřuje na chování, které zahrnuje (v jeho schématu):

- artefakty lidské tvorby,
- vytvořené prostřednictvím zdokonalování mimořádných schopností,
- vyrobené ve veřejném médiu,
- záměrně ovlivňující smysly a
- podílející se na stylistických konvencích s jinými díly

Anderson se ve své knize věnuje etnografii 64 umělců identifikovaných těmito kritérii, včetně tetovacích specialistů, automechaniků, zahradníků, kněžů, stejně jako malířů, stříbrotepců a dalších. Poukazuje na to, že umění, podle jeho definice, je v americké společnosti rozšířené, zakotvené. Jeho pokus definovat americkou domácí estetiku je v souladu s tradičním antropologickým zaměřením na běžný, každodenní život prostého lidu spíše než na životy elit. Vlastním způsobem vrací antropologii zpátky domů. Stejně jako nacházeli první antropologové umění v každodenních předmětech, jako jsou vyřezávané přídě na kánoích v Melanésii, štíty z Afriky nebo tkaniny z kůry Jižní Ameriky, nacházejí moderní antropologové umění v každodenním životě obyvatel Kansasu. Dokazuje to dlouhodobý význam antropologů v nacházení vysokého umění na chudých místech, použití antropologie k pozvednutí lidských životů ilustrováním umělecké zručnosti běžného života (například, Sherzer, 1990, slovní performance diskurzu ve střední Americe; Mc Naughton, 1988, afričtí kováři; Scoditti, 1990, melanéští řezbáři kanoí, obecný evoluční přístup, viz Dissanayake, 1998).

Kam směřuje oblast antropologického studia umění? Antropologie má značnou měrou přispět ke studiu trhů s uměním hlubokým, silným popisem, kterým jsou jednotlivé oblasti definovány. Základním problémem je proniknout do tajemství určování hodnot v prodeji umění. Jak fungují osobní vztahy mezi prací obchodníků a sběratelů děl při schvalování cen s ohledem na sociální určování hodnot umění? Ekonomika není schopná řešit tento problém; řešení je v podrobné etnografické studii, která ukáže, jak se sjednává dohoda v různých kontextech. Další oblast, ve které musí mít antropologie významný podíl, je ve studiu globalizace umění. Antropologové mají jedinečnou pozici k lepšímu

pochopení všeobecných procesů základního kulturního střetu, kdy je nezápadní umění úspěšné na západních trzích. Očekáváme nové pohledy na způsob, jakým cizí umění ovlivní naše trhy a jak komercializace a individualizace ovlivní způsob života „zpátky domů“, na venkov, nyní tato výroba dovoluje účastníkům, aby informace a výrobky proudily tam a zpět snadno a levně.

Poznámky:

1. A další stejně smýšlející sociální vědci v sociologii, politické vědě a psychologii, ale zřídka v ekonomice.
2. Mnoho moderních antropologů respektuje místní znalosti právem morální autority zastupováním podřízených před společensky mocnými (typicky jde o chudé, rozvojové země nebo opomíjené oblasti bohatých zemí). Antropologové doufají, že díky boji proti nerovnosti „řikáním pravdy mocným“, udělají ze světa lepší místo. Cílem je čelit morální skvrně kolonialismu, kterou cítí jako základ historie této disciplíny 20. století.
3. Termín „primitivní umění“ je politicky nekorektní, jelikož není nic primitivního na estetické koncepci a provedení díla (Price, 1989).

Práva umělců: Michael Rushton

(TOWSE, Ruth. *A handbook of cultural economics*. Cheltenham: Edward Elgar, 2003, s. 76–80.)

Na základě ekonomické analýzy majetku a smluv se zakládá hypotéza, že obyčejové právo a další instituce se vyvíjely proto, aby zajistily výměnu vlastnických práv mezi jednotlivci tak, aby byl majetek co nejvíce zhodnocen. Tento systém bude pracovat neefektivněji, pokud jsou práva dobře definována a rizika rozdělena těm, kteří je mohou nejspíše nést.

Coase (1960) uvádí, že tak dlouho, jako jsou jasně definována majetková práva a jejich výměna nenese žádné transakční náklady, tak dlouho bude výsledné rozdělení práv účinné a nezávislé na počátečním rozdělení. Samozřejmě existují transakční náklady, což je zajímavější. Caves (2000) analyzuje různá smluvní ujednání, která se objevila v kulturním průmyslu jako odpověď na podmínky, které jsou v umění převažující, včetně velké nejistoty, jak budou diváci reagovat na novou práci (nikdo neví), tvůrci cítí závazky vůči svým dílům, faktem je, že některá díla vyžadují různorodost, vertikálně odlišné talenty (z nichž každý má zásadní význam) k dosažení úspěchu, důležitost načasování v produkci, nekonečně různorodých tvůrčích děl a životnost mnohých děl. Často rozhodujícím detailem ve smlouvách v oblasti umění je optimální upřesnění pravomoci k rozhodování v budoucnosti, stejně jako v modelu Grosmana a Harta (1986). Cave uvádí, že charakteristika kreativní tvorby vede k častému použití smluvních možností.

Pokud jsou transakční náklady vysoké, takže by bylo těžké práva směnít, bylo by efektivní pouze to, aby zákon nejdříve pamatoval na práva těch, kteří si jich budou nejméně cenit. V tomto smyslu zákon napodobuje trh. Uplatňováním této zásady je v ekonomické analýze zákon autorského práva, kde efektivita diktuje ocenění práva tvůrce (autorské právo) i uživatele (spravedlivé použití), tak aby byl celkový majetek maximalizován. (Landes a Posner, 1989). Použití díla k vytvoření parodických děl představuje složitou situaci, která se musí dobře uvážit. Landes (2001) a Posner (1992) tvrdí, že analýza transakčních nákladů by umožnila nelicencované používání děl pro parodii, pokud je cílem samotné originální dílo, protože dohoda mezi oběma tvůrci je nepravděpodobná, ačkoliv by celá společnost obdržela z parodie čistý zisk.

Nicméně nebudou podporovat čestné používání, když původní práce napadá něco jiného, jak banálně říká chování spotřebitelů, protože „pokud obžalovaný používá parodii jako zbraň ke komentování společnosti, měl by mít problémy s licencováním díla“ (Landes, 2001, str. 15). Ale pravidla pro používání děl pro parodii založená na transakčních nákladech předpokládají, že spravedlivé použití existuje pouze jako cesta

k řešení problémů s transakčními náklady a že řešení není jednoznačné. Ohlédněme se na Waldronovu analýzu rozdělení práv tvůrců a spotřebitelů, která se pokouší zkoumat práva všech bez privilegování jednoho nebo druhého.

Rozdělení „morálních práv“ tvůrcům bez autorského práva - práva, která tvůrce zachovává nedotknutelná, při prisuzování, zveřejnění a stažení práce, dokonce i po tom, co byl fyzický objekt a/nebo jeho kopírovací práva postoupena - může být také posouzeno bez efektivního rámce (Hansmann a Santilli, 1997; Rushton, 1998). Morální práva představují neobvyklý případ, protože obyčejové právo obecně není nakloněno negativní služebnosti ve vlastnictví, ale odůvodnění lze nalézt v potenciálním bezpráví, kdy současný majitel uměleckého díla by mohl poškodit pověst umělce u dalších vlastníků umělcova díla.

Jednou byla stanovena práva tvůrců při jejich práci, a tak vyvstává otázka nejlepšího způsobu ochrany tohoto práva. Kanonický esej o významu prosazování práv, jež sepsali Calabresi a Melamed (1972), nezačíná s ničím jiným než „majetkovými právy“, jež specifikovali jako práva, která mohou být přenesena pouze vzájemnou dohodou mezi kupci a prodávajícími, jsou nejlepším způsobem, jak ochránit práva při nízkých transakčních nákladech. Nicméně by mohly nastat okolnosti, kdy lepším způsobem, jak ochránit práva, je „pravidlo právní odpovědnosti“, kdy potenciální uživatel práva vlastněného někým jiným, nemusel získat vlastníkův souhlas, ale místo toho může užívat zboží tak dlouho, dokud je poplatek, stanoven jinou agenturou, placen vlastníkovi. V kulturním odvětví povinného licencování je příkladem ochrany práva pravidlo právní odpovědnosti. Transakční náklady by byly nepřiměřeně vysoké při stanovování podmínek pro každé veřejné vysílání nebo každou skladbu, a proto jsou systémy licenčních poplatků pevně stanoveny. Nicméně Merges (1994) tvrdí, že ze zákona povinné licence odrazují účastníky na trhu od rozvíjejících se technologií, které by mohly redukovat náklady systému vlastnického práva, a tak by mohl být průmysl uzavřen do „suboptimálního pravidla právní odpovědnosti“. Další otázkou je, zda něco, co je chráněné pravidly právní odpovědnosti, představuje vůbec „právo“. A v jakém smyslu vlastním právo, pokud mi ho někdo může vzít bez mého svolení po dobu, kdy mi platí poplatek, jehož výše je určena někým jiným než mnou (říká vláda)? V mnoha případech efektivita vlastnického práva odpovídá klasické liberální ideje majetku jako „přirozeného právo“. Ale pokud mohou být práva chráněná pravidly právní odpovědnosti součástí efektivního systému alokace zdrojů, tak může být takové ujednání v rozporu s liberálními pojmy majetkových nároků (Coleman, 1988, str. 52).

Třetí cesta, jak mohou být vlastnická práva chráněna, je „pravidly nezcizitelnosti práv“. Úzká definice nezcizitelnosti práv zní, že existují omezení, zda a jak může být vlastnictví práva převedeno na někoho jiného, ačkoli Rose-Ackerman (1985) by definici rozšířil, aby omezovala, kdo právo vlastní, a zda existují nějaká cla nebo omezení vlastníka v jeho vztahu k majetku (tento poslední bod viz Sax, 1999, který uvažuje o případech soukromého vlastnictví kulturních děl významných pro společnost, a zda by měla existovat omezení ohledně majitelů). Calabresi a Malamed (1972) navrhuje, aby nezcizitelnost práv byla efektivní při vysokých transakčních nákladech a externalitách, jinak řečeno tam, kde výskytu externalit může zabránit pouze omezení převozu, protože vyjednávání mezi potenciálně poškozenými stranami a kupci a prodejci zvažujícími prodej by bylo neúnosně nákladné. Příkladem nezcizitelnosti práv odůvodněných (možná) ohledem na efektivitu jsou zákony zakazující export kulturního zboží národní důležitosti (toto téma viz Kearns, 1998).

I když nezcizitelnost práv může být, za určitých okolností, odůvodněna ohledem na efektivitu, jsou-li práva umělců omezená nezcizitelnými právy, děje se tak často na základě toho, aby byli „chráněni“ naivní a eventuálně hladovějící umělci před bezohlednými obchodníky. V případě sporu *Macaulay v. Schroeder Publishing Co. Ltd.* ([1974] 1 All E. R. 171 rozebíraném detailně Trebilcockem, 1976) ve Spojeném království neznámý oblíbený skladatel písní podepsal smlouvu s hudebním vydavatelstvím. Autor písní postoupil autorská práva vydavatelům na všechna svá díla po dobu trvání smlouvy výměnou za licenční poplatky. Lhůta byla 5 let, automaticky obnovitelná na dalších 5 let, pokud byl autorův honorář během první lhůty vyšší než pět tisíc liber. Vydavatelé mohli smlouvu zrušit kdykoliv, s jednoměsíční výpovědní lhůtou, skladatel právo vypovědět smlouvu neměl. Skladatel dostal při podepsání smlouvy jako budoucí poplatek padesát liber. Sněmovna lordů rozhodla, že pro skladatele/žalobce smlouva neplatí na základě toho, že nerovnost při vyjednávání vedla k nespravedlivé dohodě. Kdyby byly podobné rozsudky běžné, zákon by efektně omezil nezcizitelnost práv lidského kapitálu skladatelů; podmínky, za nichž by mohli dlouhodobě nabídnout svůj skladatelský potenciál, by byly omezené. Předpokládaným výsledkem je menší ochota vydavatelů jednat s neznámými a to, že jim nabídnou méně výhodné podmínky. Je třeba dávat pozor na to, jak je omezována umělcova schopnost uzavřít smlouvu a zda umělcům snaha o ochranu ve skutečnosti neublíží.

Rushton (2001) rozebírá tři příklady omezení nezcizitelného práva umělců, které jsou často, a špatně, odůvodňovány distribucí. První příklad pojednává o morálních

právech. V mnoha zemích je určeno, že morálních práv se umělci mohou zříci pouze písemným souhlasem za zvláštních okolností; lidé, kteří se zřeknou práva, jsou odsuzováni. Je to spíše mírné omezení převoditelnosti práva, ale někteří kritici tvrdí, že by toto zřeknutí se práv nemělo být povoleno vůbec, přičemž vycházejí z toho, že pravděpodobně větší vyjednávací síla toho, kdo autorská práva kupuje, donutí umělce zříci se svých morálních práv, dokonce i když je to proti jejich zájmu: „volné převádění a zřeknutí se morálních práv je prakticky zcela odstraní“ (Vaver, 1987, str. 774).

Druhý případ nezcizitelnosti práv, v některých jurisdikcích řešený „právě teď“, se zabývá požadavkem, aby byli umělci v tvorbě podporováni licenčním poplatkem, který dostanou po původním prodeji i při prodeji opětovném (Perloff, 1998).

Zatímco umělci zajisté z takového požadavku plánovaně profitují, pokud je právo nezcizitelné, vede to k tomu, že jsou umělci nuceni investovat do své vlastní práce, což je neefektivní, pokud, což je pravděpodobné, riskují jen málo. Nicméně Solow (1998) poznamenává, že investoři v oblasti umění jsou za díla ochotni platit vyšší ceny, pokud je pravděpodobné, že umělcova reputace poroste díky jeho dalším hodnotným dílům. Ale žádný umělec nemůže potenciálnímu kupci garantovat, že zajistí, aby jeho práce byla v budoucnu oceněna. Nezcizitelnost „právě teď“, by mohla být užitečným způsobem, jak přesvědčit kupce, že umělci budou pokračovat v tvorbě; umělec nyní ve své tvorbě nezcizitelně finančně riskuje.

Třetí příklad nezcizitelnosti práv je ze Spojených států, kde nemohou být ústavní svobody porušeny výměnou za peníze od vlády; doktrína je nazvaná „neústavní podmínky“ (Sullivan, 1989). Například vláda nemůže po lidech, kteří dostávají sociální dávky, žádat, aby nekritizovali vládu, výměnou za to, že budou dávky stále dostávat, na což mají tak jako tak právo. Tato otázka je důležitá pro financování umění z veřejných prostředků; jaké podmínky může vláda stanovit radám, které rozhodují o veřejně podporovaných uměleckých grantech, a jak má vypadat umění, které financují, aniž by se vytvořily neústavní podmínky, které by nutily umělce vyměnit svá práva na svobodu projevu za státní finanční podporu? Rushton (2000) argumentuje tím, že tyto principy tradičně odůvodňují státní podporu umění obecně a umožňují vytvoření určitých omezení při výběru toho, co je financováno. To ovšem neznamená, že jsou tato omezení v souladu s národními ústavními právy a jejich nezcizitelností. Jde naopak o případ toho, jak je to, co zvnějšku vypadá jako ochrana umělců, dvousečnou zbraní; umělci by mohli prosadit odstranění veškerých omezení na veřejně financované umění, jen aby pak zjistili, že zákonodárci se úplně přestali zabývat financováním těchto věcí.

Použitá literatura:

TOWSE, Ruth. *A handbook of cultural economics*. Cheltenham: Edward Elgar, 2003. 494 s. ISBN 1840643382.