

VERA L. ZOLBERG

SZÜLETIK-E A MŰVÉSZ, VAGY AZZÁ LESZ?

*Sajnos, az analízisnek le kell tennie a fegyvert a költő
problémája előtt.*

SIGMUND FREUD: DOSZTOJEVSZKIJ ÉS AZ APAGYILKOSSÁG

Nem hiszek a szabályokban... Én a művészekben hiszek. Ha Michelangelo gyufaszálakkal dolgozott volna, mindannyian úgy gondolnánk, hogy a gyufaszálak csodálatosak.

KIRK VARNEDOE¹

Bármilyen művészi alkotás, mint minden emberi cselekvés, több, néha kimondottan számos egyén közös tevékenységét feltételezi. A műalkotás, amelyet végül hallunk vagy megpillantunk, az ő együttműködésük által keletkezik és áll fenn.

HOWARD S. BECKER: ART WORLDS



A művészet természetével kapcsolatos, magában a művészeti világban vagy a szociológia és a művészet általában is problematikus határmezsgyéjén folytatott viták egyik fontos kérdése az alkotóra, a művész személyére, illetve személyiségére vonatkozik. Vajon számít-e, hogy *kí* alkotja a művet? Hogy az alkotó minként válik azzá? Hát az, hogy a művész egyedül vagy egy csoport tagjaként alkot-e? A válasz mindezekre egyértelműen pozitívnak tűnik, mint azonban már rámutattam,² a művészet-ről szóló diskurzusok kétértelműségének – jelesül, hogy a szent vagy a profán birodalmának része-e – bizonyos, az alkotó személyében megbúvó kétértelműség feleltethető meg.

Míg Freud látszólag kétségbeesetten széttárja karjait a művészi alkotás misztériuma előtt (habár

A karizma romantikus auráját nehéz elkülöníteni az esetleges szublimált neurózistól.

A karrierista vagy a művészeti munkás varázstalanított szociológiai képzetek ezért is tűnhetnek sokkal ésszerűbbnek.

Vera L. Zolberg: *Constructing a Sociology of the Arts*. Cambridge University Press, 1990. 107–135. A szerző és a kiadó engedélyével.

ez korántsem gátolja meg abban, hogy megpróbálja átvilágítani annak mélységeit), Kirk Varnedoe kijelentése azon a mára közkeletűvé lett elképzelésen alapul, mely szerint olyasfajta központi jelentőséget kell tulajdonítanunk a művésznak, amely mellett a műalkotások maguk elsikkadnak. Anélkül, hogy a MoMa osztályvezetője nyíltan ezt kívánta volna kifejezni, nyilatkozata maga után vonja, hogy az alkotó mint sztár az, ami valójában számít; a híresség, akinek tulajdonképpen művészi megvalósításai akár másodlagosakká is válhatnak a hírnevéhez képest. A másik végletet a „szerző halálára” irányuló elképzelés³ képviseli, mely alapján a mű szerzőségét háttérbe szorítja a mű egymást követő befogadói által kialakított olvasatainak, a mű folyamatos újateremtéseinek a jelentősége. Vagy kevésbé drámaian kifejezve, mint azt Howard Becker teszi: az egyedi művész valójában csapatjátékos, a lehetséges közreműködők egyike. Abban a formában, ahogyan ő a művészi alkotás folyamatát láttatja, nincs túl nagy különbség az alkotás és a befogadás között.⁴

Feltéve, hogy nem is olyan könnyű megszabadulni a művészekről, mint azt a szerző halálának egyes túlzó hívei gondolnák, figyelemre méltó, hogy jóllehet néhányat mindközönségesen rendkívülinek, egyedülállónak, úttörőnek és hatalmasnak ismerünk el (a jellemzésükre használt néhány felsőfokú jelzővel), a nagy többségük vagy rutinszerűen dolgozik, vagy a hírességet csupán néhány másodpercre éri el, hogy nemsokára újra a művészi megbecsülés peremére sodródják. Mindez összhangban van a munka-, foglalkozás- és hivatásszociológia általános nézetrendszerével, melyben a különféle társadalmi folyamatokhoz kapcsolódó felvételi és karriermintákat is magukban foglaló szokásos tevékenységtípusok nyerik a legnagyobb hangsúlyt. Az illető megközelítés széles körben, az ipari munkásoktól a magas szintű szakértőktől és a kulturális eliteken végzett vizsgálatokig eredményesnek bizonyult.⁵ Ám amint művészekre és írókra terelődik a szó, a szociológus hatásköre rögtön behatárolttá válik. Míg a beckeri elemzés minden megszorítás nélkül alkalmazható a szokásos művészeti munkásokra, sőt a kiemelkedő művészekre is, a *rendkívüli* művészről nem ad számot kielégítően.⁶

Ugyanakkor a „nagy” művészek ritkaságából adódóan mintha nem is volna értelmes dolog a szociológiai elemzés körébe vonni őket: a nyugati művészeti világ a kiemelkedő tehetség, a génusz körül forog, aki megghiúsítja a művészet szociológiai elemzését.⁷ Mert annak ellenére, hogy a szociológia inkább nomothétikus, mintsem idiografikus irányultságú,⁸ amennyiben az általánosíthatót és nem az egyedit tételezi tárgyául, a jelleg maga, melyet a művészet a nyugati társadalmon belül felölt, akadályozza meg, hogy az egyedi művész kivonja magát a szociológia hatásköréből. A rendkívüli művészt tehát a közönséggel együtt bele kell foglalnunk ebbe a keretbe. „Demokratikusan” együvé sorolván a kimagasló művészeket (mint Duchamp vagy Ives) a majdnem névtelennel, a „támogató játékosokkal” és a „futottak még” kategóriával, Becker sikeresen normalizálja őket emberi lényekként – annak kockázatával, hogy a művészetüket trivializálja. Ez a kortárs szociológia nagy részének alapvető gondja arra való törekvésénél fogva, hogy a társadalmi jelenségeket leleplezve és varázstalanítva értelmezze vagy magyarázza.⁹

A művészekkel kapcsolatos elméletek általában véve két megközelítésmód, az individualista és a szociológiai mögé sorakoznak fel. Az individualista elgondolások az esztétikai és a lélektani megközelítésekre alapoznak. A művészt különösen a freudista lélektan tudattalan késztetések által vezéreltnek tekinti – afféle kvázi-neurotikusnak, aki társadalmilag megengedett formában vezeti le majdnem-patológiáját. Freudnak a mottóban idézett figyelmeztetése mégiscsak az esztétikával rokonítható,¹⁰ akik szerint a művészi alkotásban olyan misztérium rejlik, amelynek magyarázata problematikus. Ugyanakkor adósa a majdnem-neurotikusok és a kiemelkedő tehetségek azonosításának, mely a reneszánsztól a romantikáig jellemző.

Távol állván attól, hogy a pszichoanalitikus elméletekben kimerülne, egy másfajta lélektan olyan ritka tehetség letéteményesének tekinti a művészt, amely tehetséget kognitív szempontból is tanulmányozni lehet az érzelmi helyett. A kognitív megközelítést használó pszichológusok a kreativitás és az intelligencia összefüggő kérdéseit tanulmányozzák. Azok, akiknek a munkássága ebből a szempontból a leginkább releváns, hajlamosak áthágni a társadalompszichológia és a mikrointézményi folyamatok iránt érdeklődő szociológia közötti diszciplináris határokat, amelyek közös látásmódban osztoznak. Gyakorlatilag mindkettő kizárja az átfogó makrotársadalmi kontextus elemzését.¹¹

Míg a pszichológusok azt a folyamatot próbálják magyarázni, melynek során a művészi képességek az egyén olyasfajta belső vonásainak kivetüléseként megmutatkoznak, mint amilyen a tehetség és az intelligencia, a késztetések és a személyes tapasztalatok érzelmi visszhangjai, addig a szociológusok a tehetséget rendszerint adottnak tekintik, és a kulturális alkotást általában övező intézményes támaszokra és kényszerekre összpontosítanak, alapjában véve szerepjátékosoknak tekintve a résztvevőket. A társadalmi szerepet sokszor úgy kezelik, mintha rögzített és eldologiasított helyzet volna, jóllehet kiépülésben lévőként is elgondolható. Más társadalmi szerepekhez hasonlóan a művészeké is egyes makrotörténelmi folyamatok és az illető szerepet eljátszani óhajtók mikrostratégiáinak a kölcsönhatása folytán kristályosodott ki.¹² Az, amiben a szociológusok és a társadalompszichológusok egyetértenek, a társadalmi tényezők meghatározó szerepe a művészi tehetség kibontakozásában, felismerésében és támogatásában. Ők a kölcsönös, valamint a szélesebb társadalmi trendekhez és makrostruktúrákhoz kapcsolódó intézményi összefüggésekben próbálják megragadni a művész szerepét.¹³

Habár a művészről alkotott elméleteik igen eltérőek, a gyakorlatban mégis számos átfedés tapasztalható, ami részben annak tulajdonítható, hogy a művész kategóriája meglehetősen heterogén, és hogy típusuktól függetlenül a művészek számos miliőben (vagy mezőben) dolgoznak egyszerre, különféle feladatokon.¹⁴ Mivel a művészről mint romantikus hősről alkotott népszerű elképzelés meglehetősen elismertségre tett szert, a művészhez mint hőshöz társított aurát a művészet kevésbé eredeti gyakorlóit, sőt az amatőrök is igyekeznek kisajátítani. A pszichológusok, a szociológusok és egyre inkább a művészettörténészek vonatkozó megközelítéseinek ellentmondásai is három alapkérdés különböző értelmezéseire vezethetők vissza. Hogyan is lesz valakiből művész? Miként és mit alkot? Miből él meg?

Am annak ellenére, hogy a művészről vallott felfogásaik különböznek, mindannyian problémamentesen előfeltételezik a „művészet” fogalmát. Csakhogy, mint rámutattam,¹⁵ ezt a felvetést meghazudtolja az a nyilvánvaló tény, hogy a művészet társadalmi konstrukció. A jelen gondolatmenet végén pedig azt fogom sugallni, hogy bármilyen módon fognánk is fel a művészt, mint az érzelmek individualista szakértőjét, virtuóz előadót vagy szerepjátszót bizonyos intézményi mikrovilágban, sőt esetleg mint elidegenedett bábút, melyet szélesebb, strukturális társadalmi erők vonszolnak erre-arra, a művész leginkább mégiscsak a társadalmi erők összjátékában megképződő és az illető erőkkel kölcsönhatásban álló entitásként értelmezhető. Más szóval a művész is társadalmi és történelmi konstrukció, akárcsak a művészet.

Mielőtt azonban az alkotó művészt mint a társadalmi mezőként, illetve területként felfogott művészet¹⁶ belüli, meglehetősen sajátos szereplőt tárgyalnám, három gondolati irány találkozásával foglalkozom: a művész egyediségének, a műalkotás kvázi-szentségének, valamint a művész és alkotása elválaszthatatlanságának gondolatával. Együttesen ezek olyan szerkezetet alkotnak, amelyben a művész mintegy azonosul a műalkotással. Ám ha elmosódnak köztük a határok, az következményekkel jár arra nézve is, ahogyan a művészt elgondoljuk.

A művész és a mű közötti határok

■ A hétköznapi józan ész alapján művész az, aki olyasvalamit alkot – zenét, verset, festményt, szobrot, táncot –, amit társadalmilag művészetnek ismernek el. Bár néha úgy tekintik, hogy akik művészetet teremtenek vagy alkotnak, sokat belevisznek a műbe önmagukból (amit még azokra is mondani szoktak, akik nem művészetnek vélt területen végeznek kiemelkedő munkát, például bútorok, kézműves vagy használati tárgyak előállítására terén), ezt a legtöbbször nem értik szó szerint. Más szóval a művészt olyasvalakinek gondoljuk, aki önmagától különálló vagy elválasztható dolgokat hoz létre. A szerzői jogtól eltekintve, mely lehetővé teszi a művész számára, hogy műveit eladja, illetve azok kapcsán szerződéseket kössön, és leszámítva a személyhez fűződő jogokat is, melyek az alkotó művel kapcsolatos érdekességét kiterjesztik a közvetlen értékesítésen és használaton túlra, a mű semmivel sem inkább része a megalkotójának, mint bármely más tulajdon. Az az eszme, mely alapján a mű saját alkotójától különálló, ennek ellenére kétértelmű.¹⁷

Bizonyos értelemben, részben vagy egészen, a művész lehet a saját alkotása. Otto Rank pszichoanalitikus meglátása szerint a művészi önteremtés eszméje a művész mint zseni romantikus felfogásán alapul.¹⁸ Másként is értelmezhető azonban, a prózaitól az elképesztőig. A művész alkothat olyan művet, amelyben ő maga szerepel; személye emelheti alkotásai fényét, vagy rendkívüli tulajdonságainál fogva nagyobb figyelemben részesülhet bármilyen műnél; esetleg szó szerint *műalkotásként kezelheti önmagát*.

A leghétköznapibb szinten a művészek alkothatnak önarcképeket vagy előadóként szerepelhetnek operákban, színházi és táncelőadásokban stb. Kevésbé konvencionálisan művelhetik a performanszt vagy a konceptuális művészetet is. Ez utóbbi gyakorlat problematikus természetére vet fényt Chris Burden művészi teljesítménye, aki lefénnyépeztette magát, amint egy társa rálő, és megsebesíti, vagy az a művészpáros, mely egy évet töltött kötéllel összekötve, és ezt a „performanszt” azzal zárta, hogy (több napon át) közszemlére állította magát egy művészeti galériában, míg nyilvánosan ki nem kötötték őket. Elvileg mindez egyaránt performansz, mégis alapvetően különböznek egymástól. A konvencionális példákban a művésszel szemben az az elvárás érvényesül, hogy az előadástól különálló legyen, és uralja azt, míg a rendkívüliekben élet és művészet szándékosan *fuzionál*, vagyis a közöttük fennálló határokat átlépik, hogy a művész és a mű egyesüljenek.

Habár nem minden előfordulásakor értelmezik ugyanúgy, ez az eszme hosszú hagyományra tekint vissza. Egyik előképe Narkisszosz a görög mitológiából, a műtárgy és a kulturális fogyasztó egybeesésének legkiválóbb példája. Midasz, aki pusztá érintésével bármit arannyá tudott változtatni, egyszer akaratlanul szobrot hozott létre, véletlenül megérintve lányát; őt tekinthetnénk az első aleatorikus művésznek. A klasszikus mitológia előképszerű alakjaihoz képest, akiket rendszerint az egyetemeség szintjén ábrázolnak, a történetileg létező művészek kapcsán sokkal könnyebben érvényesülnek a szociológusok kontextualizáló elemzései. Ez a helyzet Chattertonnal, akiből mint a romantikus költő tipikus alakjából a 19. század folyamán számos festmény és színmű központi figurája, majd a regényírói képzelet játékszere lett. Beau Brummel azonban még inkább megtestesíti az önmagát létrehozó műtárgy eszméjét, mert Chattertonhoz képest, aki verseket próbált írni, megvalósítása nem kevesebb annál, hogy a dandy prototípusává faragta *önmagát*, az „elegancia mesterévé” a társadalom, és öncéllá saját maga számára. Szociológiai szempontból újrakezelve¹⁹ Brummel az önteremtést képviseli egy szétesett társadalmi rendszerben, a rendelkezésére álló erőforrások rá jellemző stratégiai felhasználásával a tisztelt vagy a hírnév megszerzése végett. Ez utóbbi aztán a sztárság és a „személyiség”

kitalálásával kapcsolódik össze, hogy képességekre és tehetségre való tekintet nélkül a művészet tárgya legyen, mint a közelmúltban Andy Warholnál. A műalkotás itt, ha létezik egyáltalán a művésztől külön, másodlagos a művészhez mint személyiséghez képest.²⁰

A másik végleten azok a művészek állnak, akiket a romantikus kánonra jellemző mitikus magasságokba való emelés helyett csupán egy közös folyamat résztvevőivé fokoznak le. Ezt a lehetőséget az irodalomkritikusok és irodalomtudósok többé-kevésbé közvetlenül „a szerző halála” formájában körvonalazták. Mihail Bahtyin²¹ és Roland Barthes²² majdnem teljesen kiiktatják a művészt vagy az alkotót. Ők magát az alkotást határozzák meg újra olyan folyamatként, melynek során a befogadók (az olvasók) állandó értelmezői kölcsönhatásba lépnek a műtárggyal vagy az irodalmi alkotással,²³ hogy a poliszémikus narratív processzus mellett a maguk során ők is az alkotói folyamat résztvevőivé váljanak. Végső soron, akárcsak Bourdieu-nél, nincs is egyes művész, sem a kikristályosodott végtermék értelmében befejezett mű.²⁴ Howard Becker egy másik irányból származó megfogalmazása hasonló ehhez. Ő egy általa „szerkesztésnek” nevezett folyamatot vázol,²⁵ melynek során a művészi alkotás kollektív cselekvésként valósul meg, nemcsak az egymással közreműködő szerzők és voltaképpen szerkesztőik élő és viszonylag szoros interakciójában, hanem mindazok által, akik a műalkotásra mint társadalmi tárgyra bármilyen befolyást gyakorolnak.²⁶

Ha mégoly szellemes, provokatív és plauzibilis is a művész szerepének ez a hangsúlytalanítása, és képes magyarázni, hogy a műtárgyak miként változhatnak „befejezésük” után is, sem szociológiailag, sem általában vett intellektuális stratégiaként nem állja meg a helyét, amennyiben az eredeti alkotó cselekvés lefaragása ugyanannyira torzíja a társadalom és a művészet közötti viszonyok megértésének alapvető szociológiai célkitűzését, mint a recepció elhanyagolása.²⁷ Beckernek igaza van abban, amire számos példa segítségével rámutat, hogy a magányos zsenit a munkatársai rendszerint nagyban segítik, és hogy az a műalkotás, mely a közönség elé kerül, meglehetősen szerkesztésen esett át. Legtöbbször azonban még Becker maga is egy-egy fő szerzőnek tulajdonít bizonyos életműveket. Annak ellenére, hogy az alkotói zseni gyakrabban mítosz, mint valóság, azt azért mégsem állíthatjuk, hogy a művek önmagukat szülik partenogenezissel; nem beszélve a képzőművészetről, melynek kapcsán, még a kereskedelmi és az iparművészet esetében is, bizonyos egyéneknek inkább tulajdonítjuk az általánosan eredetinek, újítnak és meghatározónak elismert szerepeket. Ők az úgynevezett „kreatív” vagy „művészeti igazgatók”,²⁸ akiket számottevő tisztelet övez mindaddig, amíg termékeik kereskedelmileg sikeresek, mely kritérium sokféle alkut von maga után.²⁹ De ugyanígy a szépművészetek esetében sem – ahol a gyűjtők és a kiadók számára igen fontos, hogy ki az, akit alkotóként jegyeznek³⁰ – az alkotói csapat, hanem az akár egyedül, akár csoportban alkotó művésze a „név”, mely a közönségnek számít. Így a továbbiakban arra vonatkozó elméleteket tekintek át, hogy az alkotó, akár egyes, akár többes számban, hogyan keletkezik, illetve hogy miként és milyen társadalmi szereplők ismerik el annak.

Közös és eltérő vonások a művészlől alkotott képeken

■ Amint már rámutattam, az esztéták a művészt egyedülálló tehetséggel megáldott, *ugyanakkor* a hétköznapi élettől lényegileg elidegenedett egyénnek tekintik. Ők úgy gondolják, hogy a nagy művész kivétel, akit nem lehet pusztán valamilyen típus egyedi példányaként elemezni.³¹ A nagy művész nem olyan, mint a mesterember, a kisiparos vagy a kommersz alkotó, mert nem eszközként hasznos, hanem a szellem birodalmához tartozó dolgokat hoz létre, melyet átlátni éppolyan nehéz, mint a val-

lások misztériumokat. Az esztéták ritkán tulajdonítanak figyelmet a „művészeti szakmunkásoknak”, mert azt feltételezik, hogy ha egy művész valóban tehetséges, akkor a tehetsége előbb-utóbb szükségszerűen kibontakozik, ha társadalmi elismerése nem is mindig gyors.

Ezzel szemben a pszichológusok rendszerint nem tulajdonítanak hasonló egyediséget a művészi jellemvonásoknak, mint az esztéták. Még akkor is, ha a tehetséget veleszületettnek tekintik, magyarázataik eltérnek annak további sorsa kapcsán. A freudisták számára a művész az emberi fajra egyetemesen jellemző késztetésekkel küszködik, míg a társadalompszichológusok többé-kevésbé rátermett, ötletes egyénnek vagy értelmiséginek tekintik, aki bizonyos tanulási, problémamegoldási és problémakeresési élettervbe bocsátkozik bele. De függetlenül attól, hogy melyik lélektan iskolához számítják magukat, a behaviorizmustól a kvalitatív humán pszichológiáig, elemzéseiket a pszichológusok mégiscsak az egyén *egyediségére* alapozzák.

Ez a megközelítés éles ellentétben áll egyes szociológusoknak a művészre mint *munkásra* vonatkozó felfogásával. Míg a szublimált kvázi-neurotikusnak vagy a saját tehetsége letéteményesének és kezelőjének tekintett művész hangsúlyosan egyedülálló, sőt rendkívüli egyénnek számít, a művész mint munkás egy társadalmi kategória vagy (csupán) hétköznapi típus képviselője. Ezzel a hétköznapisággal és a belőle eredő kiszámíthatósággal vele jár a művésztől mint Isten által ihletett teremtetőről alkotott romantikus (és népszerű) elképzelésekkel való összeegyeztethetlensége. Sőt társadalmilag szemlélve a művész romantikus felfogása valóságos fából vaskarika.

Legújabbán a pszichológusok tanulmányozni kezdték azokat a folyamatokat, intézményes támaszokat és megszorításokat, melyeken át a tehetség megnyilvánul a társadalom számára, és a művészi karrier lehetővé válik. Szociológiailag tekintve azonban még így sem mennek eléggé messzire azon intézményi háló felmutatásában, amelybe a művészek bele vannak bonyolódva, és amely rájuk feszül. Mivel a lélektan és a szociológia egyaránt naturalista előfeltevések alapján tárgyalja az emberi viselkedést, első látásra kevésbé egyértelmű, hogy kölcsönösen majdnem ugyanennyira összeférhetetlenek, mint amennyire egyenként az esztétikával. A szociológia mindig is jelentős erőfeszítéseket fektetett abba, hogy a rokon diszciplínától, a pszichológiától különálló területet kerítsen el magának, azon előfeltevés alapján, hogy az emberi viselkedés *társadalmi* cselekvésként értelmezhető a legjobban, ahol a cselekvő egy belsővé tett társadalom hordozója, szemben egy a társadalommal alapvetően ellenséges viszonyban lévő vagy legalábbis attól különálló *egyéni* cselekvő viselkedésével.³²

Az emberi viselkedés társadalmi szemléletmódja kapcsán Émile Durkheim szállt síkra, amellet törve lándzsát, hogy pusztán egyéni terminusokban lehetetlen olyan viselkedésformákat megérteni, mint az öngyilkosság, a bűnözés vagy az értékekkel, hitekkel, a vallási és az esztétikai kérdésekkel kapcsolatos állásfoglalások. Durkheim számára az egyén kettős létezéssel bír, egy idioszinkratikussal és egy társadalomba ágyazottal.³³ Ő magát az egyénről alkotott közkeletű felfogást is eleve hibásnak tekintette. A durkheimi hagyományon belül dolgozó szociológusok és szociálpszichológusok a vele szemben támasztott szerepkövetelményeknek több-kevesebb sikerrel eleget tévő példánynak tekintik az egyént. Szélsőséges formában, mint egyes strukturalista pszichológusoknál, az egyén, ide értve a művészt is, valamilyen társadalmi típus vagy egy társadalmi szerep megtestesítője. Mint egy szervezetben a bürokratikus pozíciókat betöltő hivatalnokok, a művészek is elgondolhatók a bármiféle különlegességtől olyannyira távol állókként, mint akik csupán betöltik a „művész” társadalmi szerepet. Ami azt is jelenti, hogy még ha a művésznek beleszólása is van az illető szerep alakulásába, autonómiája más társadalmi szereplőkéhez hasonlóan ropant korlátozott.³⁴

Ez az elgondolás élesen ellenkezik az esztéták megfontolásaival, akik számára a fő kérdés abban áll, hogy miként határozzák meg a minőséget.³⁵ Míg a szociológusok rendszerint értékmentesen szemlélik a társadalmi jelenségeket, az esztéták hagyományosan a „kiválóra” összpontosítanak, feltételezve, hogy a kifejezés értelme mindenki számára azonos. Szemléletmódjuk közvetve kizárja a kevésbé értékes művek és alkotók tanulmányozását. Nem véletlen tehát, hogy megmosolyogják a szociológusok állítólagos vakságát a remekművek és a silányabbak közötti különbséggel szemben.

Végül mindezen diszciplínák vizsgálati alanya, a művész többé-kevésbé ellenségesen viszonyul az összes, egymásnak ellentmondó megközelítéshez. A művészek hajlamosak romantikus modorban különleges egyéneknek vagy egyes pszichológiai iskolák felfogása alapján egyéneknek tekinteni magukat. Miközben a rájuk nehezedő állítólagos társadalmi nyomásból eredő méltánytalanságokért panaszkodnak, a legtöbben el is utasítják a hivatásukat külső kényszerekre visszavezető elméleteket, mintha ezek magyarázni tudnák ama nagyságot, amelyre áhítoznak.³⁶

Különleges vagy közönséges művészek?

■ Az „elidegenedettsé”, a „zseni”, a „neurózis”, a „másság” stb. a művészek jellemzésében elterjedt közhelyek. Ahelyett, hogy ezeket természetből fogva adottnak, és a művészeket a mindennapi emberekhez képest valami különlegesnek feltételeznénk, fontos felismerni, hogy az illető vonások történetileg megalapozottak, és így se nem egyetemesek, se nem időtlenek.

Rudolph és Margot Wittkower elemzése azáltal vet fényt erre, hogy kimutatja: az illető vonások nem eleve járnak együtt a művészi léttel, hanem a művészek státusában végbement történeti változásokhoz kapcsolódnak. Összefoglalva, kezdetben a művészek egyúvé tartoztak a mesteremberekkel, és velük együtt a Merkur jegyét tulajdonították nekik, aki „a vidám, eleven, cselekvő ember pártfogója”; ám a művészek emancipációjával a reneszánsz filozófusok is egyre inkább „úgy találták, hogy [...] a szaturnuszi alkat jellegzetességeit hordozzák magukon: szemlélődők, elmélkedésre hajlók, tűnődők, magányosak, kreatívak”.³⁷ A kortárs művészek körében azonban kevés vizsgálatot folytattak Wittkowerék elemzése alapján, és amint az elméleti megfogalmazások, illetve a vonatkozó empirikus adatok is jelzik, a művészekről alkotott felfogásban meglehetősen csekély konszenzus mutatkozik.

Lélektani perspektívák

A pszichoanalitikus hagyomány

■ A pszichoanalízis feltevése alapján az egyéni alkotókészség a libidinális vágyak elfojtása körüli konfliktusból ered. Valamely művész munkáját a freudisták legtöbbször az illető lelki életére, különösen a gyermekkorra vonatkoztatják. Míg általában minden gyermek képes a fantáziálásra, a legtöbben mindössze elfojtják ezeket a fantáziákat; a neurotikusok képtelenek azokat kontrollálni; a kreatív egyének pedig, akik a legritkébbak, képesek a lelki egyensúly kialakításában felhasználni, szublimálva, illetve kreatív formában levezetve fantáziáikat.³⁸ Egyes pszichoanalitikusok az alkotót egyenesen a sámán rokonának tekintik, aki „tudós, művész, orvos és pap egy személyben”. Akárcsak a sámánok, a művészek is szoros kapcsolatban állnak saját maguk és mások tudattalanjával. Ezt a képességüket önfegyelemmel ötvözik az így felszabaduló erők uralásában és játékká való alakításában.³⁹

Anélkül hogy az egyenesen Freud által megfogalmazott figyelmeztetés (mottónkban) vagy Freud művészeti elemzéseinek hibái elrettentenék őket (például a Leonar-

do da Vinciről szóló ötletes, de történetileg megalapozatlan elemzése), a pszichoanalitikusok továbbra is a gépies értelmezés és a művek pusztá neurotikus ömlengésre való redukálása vádjának teszik ki magukat. Wittkowerék megfogalmazásával élve, elmehetnek egészen odáig, hogy „érdeklődésük áldozatait az összes ismert komplexus tankönyvillusztrációjává változtatják”.⁴⁰ Kevesebb ellenszennvvel is nyilvánvaló azonban, hogy a lelki folyamatok egyetemességével kapcsolatos pszichoanalitikus feltételezés az egyéni művészi sajátosságok szemügyre vétele ellen fordul a gyakorlatban. Mi több, eljelentékteleníti azt a társadalmi világot, amelyben a művész él, és képtelen magyarázni a művészi stílusok hatalmas sokféleségét, a jelekhez társított változó jelentéseket vagy az egyre fontosabb szerephez jutó, intézményesen befolyásolt történeti viselkedésformákat.

A művészek személyes múltjának rekonstruálási kísérleteiben megbúvó veszélyek ellenére – amely törekvés legtöbbször amúgy is eleve a leghíresebbekre korlátozódik, miközben a tipikusabb esetek elfeledve maradnak – a pszichoanalitikusok vizsgálódásai segíthetnek a mű jelentéseinek mint a művész belső lelkiállapotai kivételéseinek tisztázásában. Amire képtelenek, az annak magyarázata, hogy a belső lélektani folyamatok egyetemességének feltételezése mellett miért csupán bizonyos egyének válnak művésszé, míg a legtöbben nem, és hogy akik azzá válnak, milyen alapon választanak bizonyos művészeti ágat és stílust, és nem másat. Mivel a pszichoanalízis nagyrészt intraperszonális tényezőket vizsgál, a személyiségre vonatkozó feltárásainak hasznosítása végett szükséges az egyént kontextualizálnunk, részletesen kitérve azokra a művészi hagyományokra és intézményes keretekre is, amelyek feltételei közepette alkot.

Szociálpszichológiai megközelítések

■ A pszichoanalitikus szemléletmód mellett más lélektani iskolák is megkísérelték értelmezni a művészi alkotást, egyesek a kognitív szerepét, mások az érzelmi képességek szerepét hangsúlyozva, több-kevesebb figyelemmel az egyén életének társadalmi kontextusa iránt. Rendszerint, annak ellenére, hogy konkrétan ritkán foglalkoznak a szélesebb társadalmi világokkal, a szociálpszichológusok fogékonyabbnak mutatkoznak az egyén mikrotársadalmi interakciói iránt, sőt, vizsgálódásaikba a szocializációra és a tanulási folyamatokra vonatkozó elméleteket is bevonják. Freuddal és a freudistákkal szemben ők kerülni szokták a távoli, illetve a már halott művészek retrospektív elemzését, melyből a pszichoanalitikusok repertoárja áll, és az élőkre figyelnek, akikkel interjút lehet készíteni, és tesztekkel lehet felvenni, akár a kognitív képességek, akár a személyiségvonások felmérése végett. A szociálpszichológusok kutatásai kreativitási tesztek, interjúk, véleményfelmérések és megfigyelések általi adatgyűjtésen alapulnak. Ez az empirikus beállítódás a banalitás veszélyével fenyeget, de hozzáértéssel és finoman alkalmazva néha sikerülhet az alkotás folyamata kapcsán olyasmit is kimutatnia, ami elkerüli a tágabb léptékű társadalmi elemzés figyelmét. A legrosszabb esetben is a legtöbbször precíz információkat szolgáltatnak a művészekről, míg a legjobb esetben képesek összefüggéseket felfedni azokkal az intézményes struktúrákkal is, amelyek közepette a művészi munka zajlik.

Kognitív pszichológia

■ Howard Gardner kognitív alapú szociálpszichológiai munkássága az értelmi fejlődés tanulmányozásában Piaget-val és követőivel párhuzamos ösvényen halad. Gardner a művészi kreativitást és értékelési képességet fejlődési folyamatszerűségében láttatja, és bár a pszichoanalízis intraperszonális okságával szemben tudomás-

sal bír a gyermekek körében minden jel szerint egyetemesen és általánosan meglévő tehetségről is, fontosabb szerepet tulajdonít a külső tényezőknek abban, hogy a tehetség (legtöbbször) megcsappan a korrallal előrehaladva, vagy (ritkábban) valamilyen sajátos művészeti ágra specializálódik.

A tehetség elvesztésének magyarázata során Gardner konkrét élettörténeteket vizsgál, figyelembe véve mind az egyéni személyiségalakzatokat, mind a környezeti és a közösségi támogatást. A művészi alkotókészséget valami többnek tekinti, mint a belső feszültségek levezetésének; olyasvalaminek, ami az ember szimbolizálásra, elvonatkoztatásra és az intellektus, valamint a spontán játék minőségeinek egyesítésére való képességein alapul. Továbbá három, különböző irányú folyamatrendszerrel tétel fel az egyénben: a „csinálást” (tettek és cselekvések), az „észlelést” (megkülönböztetések és különbségek), illetve az „érzést” (affektus). Első látásra a művészi képességekkel rendelkező egyén számos közös vonással bír a tudományos képességekkel ellátott egyénnel. Habár fejlődési folyamatként a művészi és a tudományos tehetség hasonlóan viszonyul a problémamegoldáshoz, különböznek abban, hogy míg a tudomány az intellektuális kommunikációt részesíti előnyben, a művészet a szubjektív tudás nem lefordítható tárgyak létrehozása általi egyéni közti kommunikációját is feltételezi.⁴¹

Ahelyett, hogy a tehetség elkerülhetetlen kibontakozását feltételezzék, Gardner hangsúlyozza, hogy az illető folyamat olyan személyiségvonások összjátékán működik, amelyeknek a tehetség csupán az egyike. Egymással társulva ezek a tulajdonságok kreatív vagy azzal szomszédos területre kalauzolhatják az egyént. Például a „különösen nagy akaraterővel, nyomatékos rendező eszmékkel, domináns személyiséggel, erős késztetésekkel, motivációval és tehetséggel” rendelkezőkből lehetnek kritikusok (vagy tudósok). A „jó megkülönböztető és logikai képességek” birtokosaiból verbuválódik a közönség (vagy az előadók). Végül a „mély érzésekre képes, valamint a tapasztalás részletei és a személyközi kapcsolatok finomságai iránt érzékeny személyek” úgymond „alternatív ösvényekre” lépnek, amelyeket művészetként határoznak meg. Ám mindezen képességek egyike sem elégséges ahhoz, hogy a megfelelő környezeti struktúrák hiányában művészt eredményezzen. Mint Gardner kifejti, eddig „a hangsúly alighanem túlságosan is a fejlődést meghatározó személyes és családi tényezőkre esett, míg én arra próbáltam felhívni a figyelmet, hogy az általa képviselt mércék és modellek, a dicséret és a bírálat, valamint az eszmék és az érzések hatékony közlésére fektetett hangsúly által a fejlődő gyermekre az őt körülvevő közösség is hatást gyakorol”.⁴²

Az alkotókészség mint társadalmi környezetbe ágyazott problémafeltárás

■ A kognitív társadalompszichológusok, mint Gardner is, a művészetet általában problémamegoldásnak tekintik. Az alkotókészséggel kapcsolatos egyéb kutatások, például Getzels és Csíkszentmihályi vizsgálatai, ezzel szemben inkább a *problémák azonosításáról* szólnak a pusztá problémamegoldás helyett.⁴³ Ez a képesség döntő jelentőségű a modern társadalmakban, melyek az újszerűt és az eredetiséget értékelik akár a tudomány, akár a művészet, a kereskedelmi termékek vagy a kultúra terén. A szigorúan kognitív szempontok mellett azonban ezek a pszichológusok értelmezni próbálnak olyasvalamit is, ami számos, a művészetrel kapcsolatban álló egyént foglalkoztat: hogy vajon a művész különbözik-e a többi embertől?

Egyes kutatók lekicsinylik a művészekre jellemző személyiségi különbségeket,⁴⁴ mások – köztük Wittkowerék is – amellett törnek lándzsát, hogy a fokozódó státuszbizonytalanság alakítja ki a művészeknek gyakran tulajdonított elidegenedettségét. Az újabb kutatásokból azonban ennél összetettebb értelmezés adódik. Egy művész-

hallgatók körében a hatvanas években folytatott vizsgálatban Getzels és Csíkszentmihályi olyan alapvető személyiségi változókra összpontosítottak, mint a divergens gondolkodás, a problémák azonosításának képessége, valamint a magas esztétikai és az alacsony gazdasági érték összetett alakzata. Felismerésük alapján a tehetség önmagában nem képes a sikert biztosítani. A művészhallgató arra irányuló képessége, hogy magára vonja a tanárai és a kollégái figyelmét, vagy az igényeknek való megfelelésben mutatkozó rugalmasság, habár nem társulnak belsőleg az alkotókészséghez, elhanyagolhatatlan jelentőséggel bírnak abban a versenyre alapozott művészeti világban, ahol az alkotóknak különféle befolyásos egyének és változó piaci kívánalmak között kell manőverezniük.

A tehetségtől és a személyiségtől független vonások szerepét két évtizeddel későbbi utóvizsgálatuk igazolta. Mint kiderült, nem minden esetben a legtehetségesebb fiatal művészek aratták a legnagyobb sikert.⁴⁵ Sőt a valamikori művészhallgatók töredékrésze (8 százaléknál alig több) tudott a későbbiekben elsősorban az alkotásából megélni; ezen belül a nők alacsonyabb arányban, illetve ők legtöbbször az alkalmazott művészetek terén helyezkedtek el.⁴⁶ Az egykori művészhallgatók nagyjából fele a művészettel kapcsolatos munkakörben dolgozott – például tanárként vagy grafikai, illetve ipari tervezőként –, ám nők sokkal nagyobb arányban hagyták el teljesen a művészet területét.⁴⁷ Azok a nők, akik művészek maradtak, a férfiakénál rosszabb életkörülmények közé kényszerültek, általában a férfiak keresetének 50–85 százalékaival voltak kénytelenek beérni, holott az általuk már annak idején mutatott személyiségvonások inkább megfeleltek a művészekről alkotott elképzeléseknek.

Ugyanakkor a sikeres nők esetében a kognitív képességektől az értékírányultságig terjedő személyes tulajdonságok a férfiakhoz képest nagyobb prediktív erővel rendelkeztek a siker szempontjából. Ezt a kutatók a női művészhallgatók lényegesen kedvezőbb társadalmi és gazdasági háttérének tulajdonították. A férfiak esetében, úgy tűnik, a siker nagyobb mértékben függ a külső jutalmaktól, a befolyásos személyeknek szóló ajánlásoktól és az őket támogató intim köröktől.⁴⁸ Ami a művészi személyiséget illeti, Getzels és Csíkszentmihályi mégiscsak arra a következtetésre jutottak, hogy „a művészről mint visszahúzódnó, befelé forduló, független, kreatív, kiszámíthatatlan és a társadalmi elvárásoktól elidegenedett személyiségről alkotott kép nem áll távol a valóságtól”. Mi több, ha minden igaz, az általuk tanulmányozott művészekre a reneszánsz sztereotípiá messzemenően érvényes.⁴⁹

Amellett, hogy a művészi alkotókészség tanulmányozásában úttörő jelentőségűek, Getzels és Csíkszentmihályi kutatásai sikeresen kiküszöbölik a legtöbb pszichoanalitikus vizsgálat mint utólagos esettanulmány egyik alapvető hibáját. Ahelyett, hogy az elismert művészekre szorítkoznának, olyan alanyokat vizsgálnak, akik a művészé válás folyamatában vannak, és rámutatnak arra is, hogy az egyén tulajdonságai csupán a művészhez képest külső erők összefüggésében értelmezhetők. Mint ők maguk kifejtik, „a mindenütt jelenlévő társadalmi környezet előreláthatatlan és személytelen módokon segíti elő, illetve hátráltatja a művészi fejlődést”.⁵⁰ A gazdasági helyzet vagy a politikai trendek hatásának ez a felismerése arra hívja fel a figyelmet, hogy a művészi karrierrek intézményes és piaci körülmények közötti alakulását is érdemes vizsgálni, amint azt Gladys E. Lang és Kurt Lang szociológusok,⁵¹ illetve Becker és Bourdieu munkássága nyomán a kortárs művészetszociológia általában teszi.

Szociológiai közelítések a művészhez

■ Azok között a szociológusok között, akik a művészt választották vizsgálati tárggyul, Pierre Bourdieu és Howard Becker álltak elő a leginkább figyelemreméltó elgondolásokkal. Annak ellenére, hogy igen különböző, sőt esetenként gyökeresen eltérő

szellemi háttérrel közelítenek a témához, kutatásaik és eredményeik is számos hasonlóságot mutatnak. Bourdieu az alapvető ismeretelméleti kérdések iránti francia bölcseleti érdeklődési irány folytatója, míg Becker a pragmatikus, amerikai empirizmus talaján áll. Mindketten – habár másféleképpen – nagyra értékelik és fel is használják a néprajzi megközelítést és módszereket. A művészet mint kategória létét egyikük sem adottnak, hanem társadalmi konstrukciónak tekinti.

Becker *Art Worlds* (1982) című munkája a társadalmon belül tekintett művészet-ről való gondolkodásának foglalata volt, mely az évek során közölt esszéinek továbbfejlesztett gondolatvilágát a deviáns szubkultúrák tanulmányozása során kialakított megközelítésmóddal, valamint saját dzsesszenészi és fotóművészi tapasztalataival ötvözte. A szerző a résztvevők közötti mikroszkopikus interakciók szintjéről indul ki, ahonnan egyre átfogóbb társasági mintákhoz jut el, amelyek művészeti világok sokaságát rejtő, széles és összetett társadalmak alapját és végül alkotórészét képezik. Azok a „világok”, amelyekben belül a művészek alkotnak, többé vagy kevésbé intézményesült szubkultúrákként állnak fenn, és egymáshoz általában véve kevés közük van. Mindegyik ilyen világ négy művészi alaptípus valamelyike köré szerveződik, amely művészi típusok a következők: beilleszkedett szakmabeli, szabadúszó, népművész, naiv művész. Szubkultúrákként való elemzésük a művészeteket viszonylagosan zárt rendszerűekként és egymástól elszigetelteként írja le, összességükben inkább mint mozaikot, semmint kollázst. A chicagói városszociológiai iskola nyelven kifejezve a művészeti világok a leginkább egy várost alkotó kisebb negyedekhez hasonlítanak. Mint az a chicagói iskolának is felróható, Becker kevés figyelmet szentel a társadalom és az államközösség átfogó makrostruktúrájának, amelyen belül ezek a világok működnek. Nem mintha nem volna tisztában az állam szerepével a lehetőségek kialakításában és a kényszerek alkalmazásában, ám azt inkább a „művészeti világ egyéb szereplői” közé sorolja; miközben azt is megjegyzi, hogy a nemkívánatos művek alkotásában bűnösnek talált személyeket az állam olykor halállal, börtönnel és más büntetésekkel sújthatja.⁵²

Ezzel szemben Bourdieu számára az állam, a társadalmi uralmi rendszer és a társadalom tagjainak az általuk becsült anyagi és szimbolikus javakhoz való egyenlőtlen hozzáférése formájában kikristályosodott makrostruktúra olyan fenyegető jelenlétet alkot, amelyre a szociológiai elemzésnek folyamatosan tekintettel kell lennie. A művészetek és a művészek kapcsán az alkotás szociológiája csak úgy tarthat számat bármilyen érvényre, ha az alkotókat egy mind a termelést, mind a fogyasztást magában foglaló mezőben cselekvő egyénként gondolja el. Mint Bourdieu írja, „a kulturális alkotások szociológiájának az egyes művész és más művészek közötti, objektív vagy interakciók formájában megvalósuló viszonyok teljességét a saját tárgyának kell tekintenie, illetve, ezen túlmenően, a mű vagy legalábbis a mű *társadalmi értékének* a létrehozásában szerepet játszó összes cselekvőt is (kritikusokat, galériaigazgatókat, mecénásokat stb.). [...] Amit »alkotásnak« szokás nevezni, az a társadalmilag kialakított *habitus* és bizonyos pozíció (státus) kapcsolódása, mely a kulturális termelésre jellemző munkamegosztás, illetve, másodfokon, az uralmi munkamegosztás feltételei mellett már meg is valósult, vagy *lehetséges*.”⁵³ Az ideológiai értékek létrehozásának ezen az elméleti keretén belül a művész oly módon hoz létre esztétikai értékeket, ahogyan egyéb értéktartományokban, például a vallás területén, mások is teszik. Míg Becker a művészeti világokat olyan zárt egységeknek tekinti, amelyek bizonyos szempontból egymástól élesen különállók, vagy legjobb esetben is lazán kapcsolódnak össze, Bourdieu munkásságát egyfajta antropológiai holizmus hatja át még akkor is, ha egy nagyon bonyolult társadalmat tárgyal.

Becker osztozik Bourdieu-vel abban a meggyőződésben, hogy a művészet terén számos demisztifikálandó dolog van, nagyban különbözik azonban a társadalom

szimbolikus tartományáról alkotott elgondolásában. Becker demisztifikációs stratégiája a művészeti folyamat leíró újraalkotásának formáját ölti. Azáltal, hogy a művészeket olyan munkásokként írja le, akiknek alkotásai, távol attól, hogy titokzatos erők eredményei legyenek, gyakran névtelenül maradó munkatársakkal közösen előállított termékek, a szerző a szépművészetek esztétikai felfogásának trónfosztását valószínűsíti meg. Ugyanakkor mintegy kizárja a Bourdieu-nél központi jelentőségű konfliktuselemzést. Ehelyett a társadalmi interakció simmeli felfogásán belül marad, mely a társiasuláshoz és az együttműködéshez köti a konfliktust,⁵⁴ habár anélkül, hogy a konfliktusok különféle formáit elméletileg pontosítaná, például ahogyan ezeket Lewis Coser kidolgozta.⁵⁵ Becker elgondolásában központi jelentőségű az a *folymat*, amelyben a művészet történik vagy születik. Ez pedig, mint meggyőzően kimutatja, nem valamilyen zseni spontán tette, ahogyan a romantikus mítosz beállítja, hanem társadalmi szereplők sokaságának közös cselekvése, akik közül sokakat nem szokás művésznek tekinteni. A művészet létrehozásában részt vevőket eleve létező megállapodások irányítják, amennyiben olyan társadalmi intézmények keretei között cselekszenek, melyek lehetővé teszik, támogatják vagy hátráltatják tevékenységüket. Továbbá a művészek bizonyos támogató személyzet segítségével tesznek szert hírnévre, mely csapat a kritikusokból és más művészeti írókból áll. Ebben a tekintetben Becker is tehát ugyanazokkal a társadalmi jelenségekkel vet számot, mint Bourdieu. Míg azonban Bourdieu belefoglalja elméletébe azt a történetileg megalapozott folyamatot is, melynek során a társadalmi státusok, művészeti ágak, körök és intézmények hierarchikus rendszere, valamint a tőke változó természete és értéke a maga különféle, materiális és szimbolikus formáiban megképződik, Becker kevés eligazítást nyújt arról, hogy a művészi alkotás és annak terjesztése, a már meglévő stílusokhoz viszonyuló stílári döntések, valamint általában az innováció folyamatait mi hajtja.⁵⁶

Mіндеzen hiányosságai ellenére Becker egymással szemben álló művészeti világról alkotott képe meggyőzően hat, különösen ami a naiv művészeket illeti, akik gyakran a társadalom fő áramától elszigetelten élnek, és adott esetben nem is tekintik a szokásos értelemben vett művészetnek azt, amit csinálnak.⁵⁷ Az ő megközelítése azonban olyannyira az interakció elsődlegességén alapul, hogy a társadalom makroszociológiai szintjét homályban hagyja. Ugyanakkor a művészeti világok elszigetelődéséből kiindulva nehezen érthető meg a különféle „művészeti világok” közötti „kereszteződések” gyakorlata, ami inkább a szabály volt, mintsem a kivétel. Annak ellenére, hogy egyes művészeti világok aránylag elszigeteltek másoktól, köztudott, hogy a művészetek határokat átlépve hatni szoktak egymásra, ami megnehezíti a „jogtalan betolakodás” elleni határvonalak kijelölését és fenntartását. Nyilvánvaló ez abból, ahogyan a művészek igyekeznek alkotásaikat és stílári fogásaikat megővni riválisaiktól, valamint a legitimnek tekintett művészet határai fenntartásának a lehetetlenségéből is egyes, akár stigmatizált stílusok és formák behatolásával szemben. Még az akadémiai intézmények és az elnyomó politikai rezsimnek bármennyire hathatós elzárkózása is csak részleges lehet.⁵⁸ Kézenfekvő azt feltételezni, hogy elnyomó erők képesek meggátolni egyes művészeti formák kialakulását, ám a változás meggátolásában vallott kudarcuk is megáratot érdemel.

A művész szemszöge

■ Mindamellett, hogy számos ellenérzéssel viseltetnek az alkotási folyamat tanulmányozása iránt, a művészek, mint Bourdieu rámutat, nagyon is készségesen elfogadják a kulturális befogadás vagy fogyasztás szociológiai elemzéseit, ami a gyakorlatban egyfajta kettős mérce alkalmazásának felel meg. A művész társadalmi tanul-

mányozásának ideologikus elutasítása az esztéták részéről, melyet a közönség tanulmányozásának elfogadása kísér, Bourdieu szerint arra enged következtetni, hogy a közönséget másodlagos jelentőségű szereplőnek tekintik, mely szellemileg a kvázi szentlélekkel átitatott alkotó művészhez képest alacsonyabb rendű.⁵⁹ Hasonlóképpen a művész szemszögéből hosszú távon az ízlés letéteményeseinek szűk körébe be nem avatottak értékítéleteinek a művészet örökkévalónak feltételezett belső értéke szempontjából nincs jelentőségük. A művészi magasabbrendűség ideológiájának támogatása mellett a közönség művészetről alkotott véleményének ismerete termékstratégiák kialakítása és a marketing során nyilván hasznára válik a műkereskedőknek és a művészeknek, miközben azt is lehetővé teszi, hogy az esztéták és a művészek bírálják a közönség vagy a mecénások ízlését.

A szakrálisból való részesedését feltételezve elejét lehet venni a művészre és eredetére irányuló tudományos igényű magyarázati kísérleteknek, hiszen, mint Bourdieu állítja, mítosza a valláshoz hasonlóan a kimondhatatlanba, illetve a hit világába ágyazza be őt. Ahogyan a teológusok és az intézményes vallás szószólói ellenálltak a szaktudósok kísérleteinek, hogy ezen a téren az ésszerű elemzés és leírás felvilágosodáson alapuló mércéit alkalmazzák, ugyanúgy szegülnek szembe az esztéták, kritikusok és műértők is mindazokkal, akik az alkotókat oly módon próbálják „magyarázni”, mintha közönséges társadalmi jelenségről lenne szó. Ellenállásukból nyilvánvaló, hogy amit védenek, ideologikus erővel hat. Nem kell azonban a másik túlzásba sem esnünk a művészet kapcsán, mint arra Bourdieu maga figyelmeztet, amikor bírálja az olyan szociológiát, mely a művészetet és az alkotókészséget bármely egyéb munkához vagy termelési folyamathoz hasonló instrumentális cselekvésnek tekinti. A művészetet és az irodalmat sohasem szabad redukcionista módon kezelni, hiszen egy olyan belsőleg hozzájuk tartozó történetük van, melyre a szociológiai elemzésnek tekintettel kell lennie. A szociológusok tudatában kell legyenek ennek az internalizmusnak, mert az a művészeti mező autonómiája szempontjából alapvető.⁶⁰ A művészeti mező autonómiáján Bourdieu a kutató számára bizonyos minták alapján felismerhető elemeken nyugvó szerkezetet érti. Mielőtt azonban még ezt a művész egyediségének tett engedménynek tekintenénk, mely az esztétizmus csapdájába csal vissza, megjegyzendő, hogy az esztétikai mező ilyen módon való felépítése sajátos alkalmazása csupán annak az eljárásnak, melyet Bourdieu más fontos témák kapcsán is használ.

Egyes esztéták, művészettörténészek, illetve az új társadalomtörténeti és -tudományi megközelítések által befolyásolt kutatók manapság egyre határozottabban mutatnak rá az esztétikai tárgyalásmód hatáira. Sokan közülük a társadalomtudományi problémafeltevéssel összeegyeztethetően tárgyalnak egyes kérdéseket mind a művészet formáját, mind tartalmát illetően, sőt annak kapcsán is, hogy a művészek miként mozognak az őket támogató intézmények és mecénások terében. Az esztétikai látókör fokozatos kiterjesztése mégsem olyan egyirányú folyamat, melynek során az esztétikai vizsgálódások azáltal tökéletesednek, hogy az esztéták a szociológusoktól tanulnak, mert a szociológusok is egyre műveltebbek esztétikailag. Az esztétikai belátások értő használata a szociológusok által, és viszont, a szociológiai felismerések beemelése az esztéták munkájába segíthet elkerülni azt a túlságosan is gyakori zavart, mely a művészet társadalomtudományi tanulmányozását jellemezni szokta.

Egy használható szintézis felé

■ Ha Bourdieu és Becker elemzései a művészet termelési folyamatait megvilágítják is, egyikük sem tér ki érdemben arra a folyamatra, melynek során bizonyos egyének a művészi szerepkör vonzásába kerülnek, és a művészetet választják hivatásuként

más munkalehetőségek helyett. Becker „művészeti világokon” alapuló megközelítése a közös cselekvésre és az intézményes folyamatokra helyezett hangsúlyával a művészeket szélsőségesen passzívnak tünteti fel. Bourdieu szerkezeti elemzése a sikerre való esélyei maximalizálása közepette láttatja az egyént (amennyire esélyeit saját maga érti, és a lehetséges következményeket előre látni képes), anélkül hogy más szakmai törekvésektől elkülönítve, pontosabban is felmutatná a művészek viselkedése mögötti késztetést. Bár világos, hogy a művészek és az értelmiségiek számos vonása közös, a kognitív pszichológiai kutatások arra mutatnak rá, hogy a két típus mégsem azonos.⁶¹ Tekintettel a művészeti világ(ok) összetettségére, a lélektani elemzés mégsem elegendő bizonyos egyének művészi alkotás iránti vonzalmának a magyarázatára. Emellett, mint arra Becker emlékeztet, egy olyan művészeti munkamegosztás résztvevőinek is kell tekintenünk őket, melynek keretében nem sajátosan művészi szerepeket is játszhatnak.⁶²

A művészeket csoportosíthatjuk aszerint, hogy megszokottat vagy rendkívülit alkotnak; Becker terminológiájával élve, hogy a „beilleszkedett szakmabeliek” rutinszerű munkáját végzik, vagy a „függetlenek” paradigmaváltó újításaival jönnek. Mint megfogalmazásom is sugallja, Becker kategóriái Thomas Kuhn elgondolásával mutatnak bizonyos hasonlóságot – a rutinszerűen alkotó művész a „normál tudománynak” megfelelő munkát végez, a független „forradalmat” hajt végre –, ám a művészet és a tudomány analógiája mégsem tökéletes.⁶³ A tudományos forradalmak hozama valóban *újdonosság*, míg a művészi forradalmak jelenthetnek újdonyságot és felélesztést is. Mi több, az egyes „művész” által ellátott konkrét feladat alapján (hogy ő a fő alkotó, vagy a támogató személyzet tagja), az előnyben részesített vagy a követelményekhez leginkább alkalmazkodott művészi személyiség és a tehetség típusai széles skálán mozognak.⁶⁴

A művészet lehet újító vagy hagyományos; szokatlanul kreatív egyének vagy megbízható művészet munkások által újonnan előállított vagy újra felfedezett. Az avantgárd művészetet alkotókkal kapcsolatos bevett elvárás az, hogy a szokatlanul kreatív típushoz tartozzanak; érvényes lehet ez ellenben azokra is, akik régi és elfeledett művészi formákat ismernek fel, és fedeznek fel újra. Bizonyos értelemben éppolyan ihletettek lehetnek ők is, mint Csíkszetmihályi és Getzels „problémafeltárási”, akik a problematikusat képesek meglátni.⁶⁵ Másrészt, mint Harold Rosenberg *The Tradition of the New* (Az új hagyománya) című írásában rámutat, az újdonosság előállítása is rutinszerűsödhet. Mindezeket a lehetőségeket a következő táblázatban foglaltam össze:

		Újító	Hagyományos
<i>Az alkotás megközelítése szerint a művészek:</i>	<i>Problémakeresők</i>	Új művészeti alkotás (szépművészet vagy művészeti tervezés; zene; irodalom; film)	Alkotó újrafelfedezés (újonnan teremtett jelentésekkel)
	<i>Problémamegoldók</i>	Az újdonyságot alkotók hagyománya (szépművészeti vagy kommersz prototípus változatok)	Hagyománykövetők (régiségek; akadémikus művészet; angol vidéki házak; régi zene; nosztalgia)

A táblázat utal arra, hogy az újító művészet lehet szokatlanul tehetséges, ritka (és gyakran karizmatikusnak tekintett) egyének munkája, amilyenek a 19. és a korai 20. század avantgárd mozgalmaihoz kapcsolódnak. Akárcsak az új művészetben ható alkotóerők, a régi újrafelfedezői is gyakran lépnek fel csoportban, egyesek mint alap-gondolatok spontán felismerői, mások mint munkatársak;⁶⁷ gyakran inkább összeesküvőkként, mintsem a manapság természetesnek tekintett rutinszerű módon. Ilyen antiakadémikusokra példa a képzőművészet terén Courbet, Monet, Gauguin, Van Gogh, Cézanne vagy Picasso. A zeneszerzők közül a leghíresebbek Berlioz és Wagner vagy Schönberg és John Cage.

Az elhanyagolt művészeti formák és stílusok feltámasztásaként és újraértékesítéseként megvalósuló újítás adott esetben ugyanolyan lendületet igényelhet, mint az „ex nihilo” alkotás. Történetileg a két tevékenységi forma nem zárja ki egymást: a régebbi művészet felfedezése sok esetben olyan kreatív egyénekhez kötődik, akik maguk is művészek voltak, és mások segítségével, akik a magyarázók és a népszerűsítők szerepét vállalták – mint a „támogató személyzet” Beckernél –, azáltal újítottak, hogy az érdeklődést keltették fel újra valami iránt, átértelmezve vagy beépítve azt saját művészetükbe. Az előzőleg a természetrajzi gyűjteményekbe száműzött primitív művészetet többek között Picasso, Braque és Matisse fedezte fel; Sir Walter Scott a középkor iránti érdeklődés újabb fellendülésében és a történelmi regény műfajának megteremtésében játszott szerepet; Viollet-le-Duc a gótikus építészet elemeit használta fel; a Preraffaelita Testvériség tagjai az „itáliai primitívek” újrafelfedezésében (vagy újraértékelésében) játszottak szerepet, akikhez saját antiakadémizmusukat igazították. De mint Francis Haskell rámutat, a régebbi művészet felfedezése által újítók nem csupán ihletre vadászó művészek lehetnek, hanem művész műkereskedők (J. P. B. Le Brun), műkritikusok és művészettörténészek (Bernard Berenson), múzeumigazgatók (Hugo von Tschudi), régiségkereskedők (Duveen) vagy éppenséggel útikalauz-írók (Maria Graham, vagyis Lady Callcott) és még sok más olyan egyén, aki a művészet *létrehozásában* tudatosan vagy szándékolatlanul „közreműködött”.⁶⁸

Mint láttuk, Becker elemzése arra figyelmeztet, hogy ne ítéljük a mű létrehozását egyetlen művésznek elhamarkodottan, mert a művészet olyan kollektív folyamat, mely a megfelelő támogató szereplők hiányában nem mindig jut nyilvános kifejeződésre. Alighanem a művészeti újítás kapcsán is hasonló a helyzet, annál is inkább, hogy az új gondolatok bevezetése a már megrögzült érdekekkel szemben meglehetősen komplex stratégiákat igényel. Mint Charles Kadushin kifejti, az új ötleteket számos területen szűkebb körök vagy csoportosulások szokták támogatni⁶⁹ – márpedig, teszem hozzá egy régebbi, a századforduló avantgárd művészeiről szóló tanulmányban, ezek más művészekből (a legismertebbeknél nem is feltétlenül tehetségtelenebbekből), sokszorosítókból, mecénásokból, művészeti írókból, műkereskedőkből, könyvkiadókból és állami tisztségviselőkből állnak.⁷⁰ Ezeknek a támogatóknak eltérő kvalitásaik, készségeik vagy „intelligenciatípusaik”⁷¹ lehetnek, például üzleti érzék, nyelvi kifejezőkészség, személyes varázs, a befolyásos emberekre gyakorolt vonzerő, megbízhatóság és kitartás. Csak a szószólóknak – a kritikusoknak és a publicistáknak – szükséges a művészekéhez hasonló, sőt akár ugyanannyira fontos találékonysággal rendelkezniük. A többiek másféle módokon működnek közre, a támogatás sokféle lehetséges formáját nyújtva. Ha ezek a szereplők nem töltik be szerepeiket kielégítően, viszonylag könnyen lecserélhetők,⁷² vagy a művészeti forma (stílus, mozzanatok, ötlet) nagy valószínűséggel eltűnik.

Mindez a szépművészet mellett a művészeti tervezés, különösen a divat világában ugyanígy tapasztalható. Az újító alkotás itt is, mint az üzleti alapon működő, népszerű művészeti ágakban általában, ritkaságértékkel bír. Ha nem is örvendenek a szépművészek presztízsének, se nem függetlenek esztétikai praxisukban, az iparmű-

vészeti és a divattervezők számos, a művészekkel közös készséget gyakorolnak. Érvényes ez a kommersz zenére is, legyen az popdal, filmipari vagy reklámszene. A különbség az, hogy a kommersz alkotóval szembeni fő elvárás az, hogy megbízható termelő legyen, akinek sikere akár a karizmatikus spontaneitás rovására is számszerűen mérhető.⁷³

De mi a szóban forgó művészek alkotókészségének érzelmi forrása? Feltételezhető érzelmi állapotaikról sajnos keveset tudunk, az utólagos elemzést pedig az érdekelt felek – néha maga a művész – mítoszteremtése gátolja. A karizma romantikus auráját nehéz elkülöníteni az esetleges szublimált neurózistól. A karrierista vagy a művészeti munkás varázstalanított szociológiai képzetei ezért is tűnhetnek sokkal ésszerűbbnek. Ezeket a típusokat mégsem könnyű a művészek táblázata fölé helyezni. Először is, hogyan szuszakolható bele három dimenzió mindegyik mezőbe? Azt javaslom tehát, hogy a művészet bármely kategóriáját ne tárgyasított struktúrának, hanem „készülő munkának” („work in progress”) tekintsük. Még a szépművészet esetében is, ahol a leginkább kézenfekvő, hogy egyetlen személyt tekintsünk alkotónak, más résztvevők is számos és sokféle kiegészítő feladatot látnak el (szerkesztenek, kiadnak, vásznat preparálnak, stb.). Mindez persze még nyilvánvalóbb az iparművészeti és a divattervezés vagy a műépítészet.

A karizmatikus típus a maga szakrális vagy kvázi-szakrális háttérével és a követőire, valamint a közönségre gyakorolt lehetséges hatásával az újító művészet szűk kategóriájában a leggyakoribb, de néha felbukkan a többi kategória kreatív sávjában is.⁷⁴ Ugyanakkor ahhoz, hogy eljusson a közönséghez, illetve terjedjen, bármilyen művészeti formának szüksége van a támogatók szervezői készségeire. Márpedig a karizma nagyon is találó jellemzése lehet az olyan vállalkozónak, aki ilyen összetett műveletet irányít.⁷⁵ Ellenben a karizmatikus művész státusa különösen bizonytalan amiatt, mert a karizmatikus vezetőhöz és a szublimált neurotikushoz hasonlóan – mely két típus nem zárja ki egymást – egészen addig imádják, amíg csodákat hajt végre. A freudi értelemben vett szublimált neurotikust csak olyan mértékben hagyják kibontakozni, amilyenben innovatívnak, spontánnak, nehezen utánozható és ésszerűen felfogható módon váratlannak tekintik. A karizmatikus művész fennmaradásának szükségszerű feltétele a siker. A siker mérésével kapcsolatos konszenzust azonban nehéz kialakítani a szépművészet terén. Míg az üzleti alapon folytatott művészeti termelésben általában könnyű mércéket alkalmazni, például a kommersz zenében, ahol a lemezeladásokra és más, többé-kevésbé megbízható mutatókra hivatkoznak (Nielsen-index, a reklám gazdaságossága), a nem anyagi érték nehezen megfogható, és (a hosszútávú vagy posztumusz elismert művész mítosza alapján is) sokszor igen későn ítélik oda.

Az a kérdés, hogy valakiből hogyan is lesz művész, a tudományos kutatók számára szakirányuk szerint többféleképpen talányos. A társadalomtudósok a művészi karriereket övező jutalmazási és esélystruktúrákat,⁷⁶ valamint a művészi pályaképeket⁷⁷ tanulmányozták. Eltekintve a fentiekben vizsgált szociálpszichológiai kutatásoktól, az egyének alkotói szerepkörök iránti vonzalmának kezdete az életrajz- és a regényírók témája maradt. Ha mint azt a szociológusok és a szociálpszichológusok megállapítják, a személyiségi irányultságokat, az intelligenciaszintet és a tehetséget a társadalmi kényszerek olyan könnyen semlegesítik – például a társadalmi nemmel szemben adódó elvárások, melyekhez a belsővé tett szereppreferenciák, vagyis a *habitus* járulhat –, megérteni, hogy egyesek miként válnak művésszé, és maradnak meg annak, csupán a társadalom szélesebb támogató struktúrái által a művészekre gyakorolt hatások tanulmányozása révén lehetséges. A mecenatúra, a politikai élet és a kultúrpolitika vizsgálatából⁷⁸ az derül ki, hogy a mindenkori ideológia, a kultúrpoli-

tika és a különféle támogatási struktúrák kisebb-nagyobb mértékben mindig is hatást gyakorolnak az alkotók által preferált művészeti formákra és stílusokra, sőt az alkotókra magukra. Jóllehet ezek a struktúrák nem határozzák meg teljes mértékben az alkotói folyamatot, egyfajta válasszal szolgálnak arra nézve, hogy egyesek hogyan és miért vonzódnak a művészi szerephez, miféle szelekciós folyamatokon esnek át, miként rajzolódik ki a pályaképük, mit alkotnak, és mindezt (néha) hogyan élik túl.⁷⁹

R. L. fordítása

■ JEGYZETEK

1. Vardenoe-t, aki abban az időben a Museum of Modern Art festészet és szobrászat osztályának helyettes kurátora volt, majd ugyanezen osztály igazgatója, a New York Times idézi (1987. október 23.). Megjegyzése a kerámiaszobrok állítólag megugrott népszerűségével kapcsolatos a kevésbé tehetős gyűjtők körében. Témánk szempontjából a „műzeumi ember” előítéltségéről árulkodik, aki bizonyos művészeket vagy egy lépéssel távolabb menve – bizonyos művészeknek a gyűjtőit gyűjti. A kiemelkedő alkotó által választott művészeti közeg jelentőségével kapcsolatos kételye utal erre az álláspontra. Nem mellékes egyébként, hogy az agyagszobrok gyűjtőinek jelentős nyernivalójuk van abból, ha a szobraikat művészeti médiumként definiálják pusztán kézműves termék helyett.
2. Vera L. Zolberg: *Constructing a Sociology of the Arts*. Cambridge University Press, 1990. 1–28. Chapter 1. What is art? What is the sociology of art?
3. Roland Barthes: *The Death of the Author*. In: *Image-Music-Text*. Ed. and trans. Stephen Heath. Fontana/Collins, Glasgow, 1977 [1968].; Michel Foucault: *What is an Author?* In: *Textual Strategies*. Ed. J. V. Harari. Cornell University Press, Ithaca, 1979; Pierre Bourdieu: *Habitus, code and codification*. *Actes de la recherche en sciences sociales* 1986. 64. 40–44.
4. Howard S. Becker: *Art Worlds*. University of California Press, Berkeley, 1982.
5. Magali Sarfatti-Larson: *The Rise of Professionalism: A Sociological Perspective*. University of California Press, Berkeley, 1977.
6. Nem mintha nem léteznének más művészetszociológiai elméletek is. A művész mint munkás, ahogyan őt Becker bemutatja, a művészre mint értelmiségire vonatkozó felfogás továbbvitt változata, mely nagyrészt eloszlatja a művészséget mint társadalmi szerepet körüllegő misztériumot.
7. Nem is csupán a tudományos vagy a strukturalista szociológusoknál, hanem még magánál Max Webernél is így áll a dolog. Amint azt Fehér Ferenc Max Weber zeneszociológiai tanulmányainak elemző bírálatában kimutatta, az alkotó titokzatosan névtelen (Ferenc Fehér: *Weber and the Rationalization of Music*. *International Journal of Politics, Culture and Society* 1987. 1. 147–162. 153–154). Vagy általánosabban, mint Norbert Elias írja, „Webernek sohasem sikerült megoldania ama két, alapvetően elszigetelt és statikus tárgy viszonyának kérdését, melyet az egyén és a társadalom fogalmai látszólag jelölnek. Ő axiomatikusan hitt a fenti értelemben elgondolt »abszolút egyénben« mint a voltaképpeni társadalmi realitásban.” (Norbert Elias: *What is Sociology?* Hutchinson, London, 1978 [1970]. 116–117.)
8. Zolberg: i. m. 29–52. Chapter 2. Why sociologists have neglected the arts and why this is changing.
9. Uo. 1–28.
10. Denis Donoghue: *The Arts Without Mystery*. Little, Brown, Boston, 1983.
11. Bernard Rosenberg – Norris Fliegel: *The Vanguard Artist: Portrait and Self-Portrait*. Quadrangle Books, New York, 1965; Mason Griff: *The Recruitment and Socialization of Artists*. In: *International Encyclopedia of the Social Sciences*. Ed. David L. Sills. Macmillan, New York, 1968; Anselm Strauss: *The Art School and Its Students: A Study and an Interpretation*. In: *The Sociology of Art and Literature: A Reader*. Ed. M. C. Albrecht – J. H. Barnett – M. Griff. Praeger, New York, 1970; Jacob W. Getzels – Mihály Csikszentmihályi: *The Creative Vision: A Longitudinal Study of Problem Finding in Art*. Wiley, New York, 1976. A makroanalitikus megközelítésekkel, melyek a nagy általánosságok szintjén mozognak, és így homályban hagyják a közvetítő struktúrákat és folyamatokat (Pitirim A. Sorokin: *Social and Cultural Dynamics*. Vol. 1. *Fluctuations of Forms of Art*. American Book Company, New York, 1937; Vytautis Kavolis: *History on Art's Side: Social Dynamics in Artistic Efflorescences*. Cornell University Press, Ithaca, 1972), a Zolberg: i. m. *How the arts change and why* c. fejezetében (162–191.) foglalkozom, ahol a művészeti változás megértéséhez való hozzájárulásukat is értékelem.
12. Pierre Bourdieu: *Distinction: A Social Critique of the Judgement of Taste*. Harvard University Press, Cambridge, 1984 [1979].
13. Rudolf Wittkower – Margot Wittkower: *Born Under Saturn: The Character and Conduct of Artists: A Documented History from Antiquity to the French Revolution*. W. W. Norton, New York, 1969 [1963]; Elias: i. m. 128.
14. Dennison Nash: *Challenge and Response in the American Composer's Career*. In: *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 1955. 14. 116–122; Mihály Csikszentmihályi – Rick E. Robinson: *Culture, Time and the Development of Talent*. In: *Conceptions of Giftedness*. Ed. R. Sternberg – J. Davidson. Cambridge University Press, Cambridge, 1986.
15. Zolberg: i. m. 1–28. Chapter 1. What is art? What is the sociology of art?
16. Rick E. Robinson: *A Model for the Development of Ability*. University of Chicago Press, Chicago, 1986.
17. Különös módon a művészek gyakran elidegenedettnek érzik vagy egyes elvárások alapján annak kellene éreznék magukat ettől a saját alkotásuktól való elválasztástól. Marxista nézőpontból az elidegenedést a mo-

- dern egyén társadalmi sorsának, a kapitalista társadalmon belüli sorsának, vagy általában véve az egyén sorsának tekintik.
18. Otto Rank: *Art and Artist: Creative Urge and Personality Development*. Agathon Press, New York, 1968 [1932].
19. Thomas Spence Smith: *Aestheticism and Social Structure: Style and Social Network in Dandy Life*. *American Sociological Review* 1974. 39. 725–743.
20. A példákat vég nélkül lehetne sorolni, a vásári torzszülöttektől a valóságból vett, hatásvadász melodramák szereplőig, akik felolvasókorúakra mennek, és szellemíróknak meg filmkészítőknek adják el sztorijukhoz a jogokat.
21. Mikhail Bakhtin: *Rabelais and His World*. MIT Press, Cambridge, 1968 [1940].
22. Barthes: i. m.
23. Uo.
24. Bourdieu: *Habitus, code and codification*.
25. Becker: i. m. 7. fejezet.
26. A szerző halála eszméjének különösen tömör és világos elemzéséhez lásd Janet Wolff: *The Social Production of Art*. New York University Press, New York, 1984. 6. fejezet.
27. Ez a „kulturatermelésen” alapuló megközelítés elleni bírálatok egyike: a kulturális befogadás elemzésének elsikkasztása (*The Production of Culture*. Ed. Richard A. Peterson. Sage Publications, Beverly Hills, 1976). A problémát Wendy Griswold vetette fel ismét, átfogóbb elemzési keretet alakítva ki. Egy másik kulturális mezőben, a sport és a játékok területén Eliának és Dunningnak (Norbert Elias – Eric Dunning: *Quest for Excitement: Sport and Leisure in the Civilizing Process*. Basil Blackwell, Oxford, 1987) sikerült bevonniuk a munkájukba mind a kultúra termelését, mind befogadását.
28. Antoine Hennion: *Les professionnels du disque*. A. M. Métailié, Paris, 1981.
29. Az anyagiak vonatkozásában nevezetes példák a filmrendezők, a producerek és a forgatókönyvírók közötti alkudozások a szerzői tiszteletdíjak és az osztalékok kapcsán, míg a személyhez fűződő jogok tekintetében a filmek utószínezése, a korhatár besorolásra való tekintettel előállítandó vágott változatok és a tévéreklámokkal való megszakítás körüli viták.
30. Zolberg: i. m. 79–106. Chapter 4. The art object as social process.
31. A művészet mint önálló hivatás kialakulásához és a művész fokozatos elidegenedéséhez társadalomtól lásd Wittkower–Wittkower: i. m. Az egyszerűség kedvéért a „művész” szót használok, valahányszor a művészeti világ aktorairól (festőkről, írókról, zeneszerzőkről stb.) beszélek, és – Howard Becker nyomán – az „esztéta” szót, ha egyéb résztvevőkre, a műértőkre, a művészettörténészekre és a filozófusokra utalok.
32. Norbert Elias polemizál a pszichológusokkal, illetve a társadalompszichológusok ellen, amiért a társadalomtól akár csak elméletileg is különálló egyén létezésének szerinte hamis feltételezésére alapoznak: „az egyénről alkotott felfogások és a társadalomban élő egyénekre alkotott felfogások megkülönböztetése szellemi aberráció... Elméleteik rávilágítanak ugyan a különálló egyénre, ám az egyén társadalomba való beágyazottságának mikéntjét, melyet kritikátlanul »háttérnek«, »miliónek» vagy »környezetnek» neveznek, érdeklődési körük homályos peremén marad.” A folytatásban Elias a szociológusokat az ezzel ellentétes csapdára figyelmezteti, hogy ne korlátozzák „a szociológiai elméletek hatáskörét pusztán a »társadalomra«, ami által nagytól alá veszik, felülvizsgálják és más elérhető tudással összeegyeztetni törekednek ugyan a társadalomról alkotott eszméinket, de nem teszik ugyanezt az egyénről alkotott eszmékkel. Nyilvánvaló, hogy egyiket sem lehet megtenni a másik nélkül.” (What is Sociology? 179.)
33. Émile Durkheim: *Jugements de valeur et jugements de réalité*. In: *Uő: Sociologie et philosophie*. Presses Universitaires de France, Paris, 1953. 117–142. A pszichologizáló magyarázatok elleni vitáját (az olyan művekben, mint A társadalmi munkamegosztásról, Az öngyilkosság és A vallási élet elemi formái) két szinten kell értenünk, intellektuálisan és intézményileg. Durkheim a kései 19. századi francia egyetemi világ kontextusában próbált helyet szorítani a comte-i szociológia egy általa kifejlesztett változatának, olyan jobban elismert akadémikusokkal és értelmiségiekkel szemben, mint Le Play és Tarde, akik a „pszichológus” diszciplináris ön-meghatározást tették magukévá.
- A francia pszichológiai hagyomány mellett a művészet és az alkotó folyamatok pszichológiájának három alapformája van: lehet a pszichoanalízis (Rank: i. m.), a Gestalt-pszichológia (Rudolph Arnhem: *Toward a Psychology of Art*. University of California Press, Berkeley, 1966), valamint a szociálpszichológia és különösen, habár nem kizárólag, a kognitív pszichológia témája (Wittkower–Wittkower: i. m.; Howard Gardner: *The Arts and Human Development: A Psychological Study of the Artistic Process*. John Wiley & Sons, New York, 1973; Uő: *Frames of Mind: The Theory of Multiple Intelligences*. Basic Books, New York, 1985; Getzels–Csikszentmihályi: i. m.; Csikszentmihályi–Robinson: i. m.). A művészet modern társadalompszichológiájának kifinomult, habár biologizáló elődje L. S. Vigotszkij szovjet pszichológus (L. S. Vigotsky: *The Psychology of Art*. MIT Press, Cambridge, 1971 [c. 1925]).
34. Pierre Bourdieu: *L'invention de la vie d'artiste*. *Actes de la recherche en sciences sociales* 1975. 2. 67–75.
35. A kevés kivétel egyike Getzels és Csikszentmihályi tanulmánya, mely azonban a minőségi mérce kapcsán mindössze a (bármilyen tájékozottnak is elismert) művészeti tanárok és más, a hallgatók munkáit értékelő egyének véleményén alapul (Getzels–Csikszentmihályi: i. m.).
36. Rosenberg–Fliegel: i. m.
37. Wittkower–Wittkower: i. m. xxiii–xxiv. (A Szaturnusz jegyében. A művész személyisége az ókortól a francia forradalomig. Ford. Pap Mária. Osiris Kiadó, Bp., 1996. 17.)
38. Sigmund Freud: *Leonardo da Vinci: A Study in Psychosexuality*. Random House, New York, 1947 [1910].
39. Robert E. Endelman: *Personality and Social Life*. Random House, New York, 1967. 352–353.
40. Wittkower–Wittkower: i. m. 292. (395.)
41. Gardner: i. m.
42. Uo. 295.

43. Getzels–Csikszentmihalyi: i. m.
44. Bernice T. Eidusum például egyenesen azt állítja, hogy „a pszichológiai tesztek nem szolgáltattak semmilyen bizonyítékkal arra vonatkozólag, hogy a művészek külön személyiségtípust alkotnának; ami annyit tesz, hogy a művészek alkatilag olyanok, mint a többi ember, és egymás között inkább különböznek, mint összességükben valamilyen más, véletlenszerűen megválasztott csoporttól”. Idézi Geraldine Pelles: *Art, Artists and Society: Origins of a Modern Dilemma, Painting in England and France, 1750–1850*. Prentice-Hall, Englewood Cliff, 1958. 13–28.
45. A longitudinális kutatás figyelembe vette Erikson fejlődési szakaszokról alkotott elméletét is, azt feltételezván, hogy fiatal felnőtteként a művészhallgatók identitáskérdésekkel küszködtek, míg középkorúként a generativitás krízisével.
46. Mihaly Csikszentmihalyi – Jacob W. Getzels – Stephen P. Kahn: *Talent and Achievement: A Longitudinal Study of Artists*. [A Report to the Spencer Foundation and the MacArthur Foundation.] Chicago University Press, Chicago, 1984. 1.
47. Uo. 297.
48. Uo. 369, 381.
49. Getzels–Csikszentmihalyi: i. m.; Mary W. Lindahl – J. W. Getzels – M. Csikszentmihalyi: *The Social Construction of Failure: Role Dilemmas of Modern Artists*. Presented at American Sociological Association Meeting. New York, 1986.
50. Uo. 3.
51. Zolberg: i. m. 53–78. Chapter 3. Studying the art object sociologically.
52. Becker: i. m. 191.
53. Pierre Bourdieu: *Questions de sociologie*. Éditions de Minuit, Paris, 1980. 208–212.
54. Georg Simmel: *Conflict and the Web of Group-Affiliations*. The Free Press, Glencoe, 1955. 14–16.
55. Lewis A. Coser: *The Functions of Social Conflict*. The Free Press of Glencoe, London, 1956.
56. Becker fő művészettörténeti esettanulmánya bizonyos művészeti közeg (a stereopticon) felemelkedésére és bukására vonatkozik, és nem egy művészeti ágra mint olyanra.
57. Becker: i. m. 258–259.
58. Zolberg: i. m. 162–191. Chapter 7. How the arts change and why.
59. Bourdieu: *Questions de sociologie*. 207.
60. Fontos itt megjegyezni, hogy az autonómia fogalmát Bourdieu a művészekről és az esztétikától eltérően használja. Utóbbiaknál a tisztán esztétikai célú művek kitüntető vonása a szakmák hasznossági elvével szemben, mely a Művészet kvázi-szentségét igazolja a különféle szakmák és a dekoráció rutinjellegetével szemben. Mint Bourdieu megjegyzi: „a művész tiszta intenciója egy olyan létrehozóé, aki autonóm, vagyis az alkotása teljhatalmú ura kíván lenni, és aki nemcsak a szaktudósok és az írkokok által a priori kijelölt „programokat”, hanem [...] az alkotására a posteriori ráerőszakolt értelmezéseket is elutasítja.” Bourdieu: *Distinction*. 3.
61. Howard Gardner: *Frames of Mind: The Theory of Multiple Intelligences*. Basic Books, New York, 1985.
62. A továbbiakban Bourdieu (durkheimiánus) felfogása értelmében hivatkozom az „egyénre”, mint aki a társadalmat is a lényében hordozza. Bourdieu ezt a „habitus” fogalmával fejezi ki. Fontos felismerni, hogy ez nem jelent egy velejéig determinált egyént. Sőt azt feltételezi, hogy az egyének hajlamosak taktikai és stratégiai cselekvésekbe bocsátkozni az intézményes megkorlátások keretében. Hogy mennyit és miként ismernek fel az intézményes megkorlátásokból és a társadalmi elvárásokból, az még további tanulmányozást igényel.
63. Thomas Kuhn: *The Structure of Scientific Revolutions*. University of Chicago Press, Chicago, 1970.
64. A művészet és a tudomány közötti párhuzamvonás ötlete korántsem új; lásd Diana Crane: *Reward Systems in Art, Science, and Religion*. In: *The Production of Culture*. Ed. Richard A. Peterson. Sage Publications, Beverly Hills, 1976. 55–72; Rémi Clignet: *The Structure of Artistic Revolutions*. University of Pennsylvania Press, Philadelphia, 1985. stb. A How the arts change and why c. fejezetben a művészeti változás magyarázata kapcsán tárgyalom őket.
65. Getzels–Csikszentmihalyi: i. m.
66. A művészek mint társadalmi szerepjátékosok nagyfokú változatosságát nem könnyű sematizálni anélkül, hogy figyelmen kívül ne hagynánk a viselkedésük dinamizmusát, valamint a művészi alkotás közösségi jellegét. Egy összetettebb táblázat részletesen is kitérne a támogató aktorok szerepére mindegyik mezőben, rámutatva, hogy nemegyszer az újító eszmék forrásai lehetnek. Howard Becker elemzése nagy hangsúlyt fektet erre a jelenségre, különösen az olyan művészeti ágak esetében, amelyeknél a végrehajtási feladatokat szélesebb körű munkamegosztás keretében látják el. Például a rézkarc és más, több alkotási folyamatra lebontott művészeti formák esetében külön beszélhetünk művészekről és mesteremberekről, akárcsak a zenei vagy a színházi előadások esetében. Lehetséges az is, hogy a kisegítő játékosok, mint a kritikusok, önálló művészé váljanak, mint egyes francia filmkritikusok, akik felcseptak forgatókönyvíróknak, filmrendezőnek vagy színésznek.
67. A korai 19. században Le Brun megpróbált Vermeernek elismerést szerezni, sikertelenül. Valamivel később, mint Francis Haskell rámutat (Francis Haskell: *Rediscoveries in Art: Some Aspects of Taste, Fashion and Collecting in England and France*. Phaidon, London, 1976. 18.), ugyanez Théophile Thoré-Bürger kritikusnak és művészettörténésznek sikerült.
68. Becker: i. m.
69. Charles Kadushin: *Networks and Circles in the Production of Culture*. In: *The Production of Culture*. 107–122.
70. Vera L. Zolberg: *Changing patterns of patronage in the arts*. In: *Performers and performances: The sociology of artistic work*. Ed. J. B. Kamerman – R. Martorella. Praeger, New York, 1983. 251–268.
71. Gardner: *Frames of Mind*.
72. Zolberg: *Changing patterns of patronage in the arts*.
73. A szépművészek szabadságfoka sem végtelen, de különbségeiket általában mégis hosszabb ideig elfogadják, mint az üzleti sikert követelő munkát végzőkét. A benyomásunk legalábbis az, hogy Pollock alkoholizmu-

sát inkább tolerálták, mint Calvin Klein kábítószerekkel való visszaélését. Ha nem is mindig lehet egymástól három évtizeddel elválasztott viselkedésmódokat összevetni, tény, hogy Pollock felesége volt az, aki a művész ivászatát kordába próbálta szorítani azáltal, hogy elköltöztette, míg Calvin Klein és más divattervezők esetében üzleti imperatívusz érvényesült akkor – méghozzá a jelek szerint az üzlettársak által gyakorolt nyomás formájában –, amikor intézményes keretek között mentek elvonókúrára.

74. A „reneszánszok” szintén kötődhetnek karizmatikus alkotókhoz. Egyes műépítések is, mint például Philip Johnson, aki modernizmusát a nosztalgikus idézetek kedvéért feladta, karizmatikusak lehetnek, habár az ő sikerének több köze van talán a műépítészetben mint szakmán és üzletágon belül bebiztosított helyzetéhez.

75. Lásd például Richard A. Peterson összehasonlító elemzését a különféle művészeti ügyintézőkről a 19. században és napjainkban, amikor a bürokratikus és adminisztratív készségekre nagyobb szükség van (The Role of Formal Accountability in the Shift from Impresario to Arts Administrator. In: *Sociologie de l'art*. Ed. Raymonde Moulin. La Documentation Française, 1986). Megjegyzendő azonban, hogy a bürokratikus rátermettség még manapság sem elegendő önmagában, amikor Peterson szerint a menedzseri szakértelem olyan nagy becsben áll. Éppen a legnagyobb szervezők híresei karizmatikus erejükről is, mint Pierre Boulez, Philippe de Montebello, Peter Brook és más nagy zenekarvezetők, opera- vagy múzeumigazgatók. A kulturális intézmények karizmatikus vezetői manapság az ügyintézői szerepeket rendszerint másoknak osztják le.

76. Crane: i. m.

77. Rosenberg–Fliegel: i. m.

78. Zolberg: *Changing patterns of patronage in the arts*.

79. Vö. Crane: i. m. 57. sk.