

VERA L. ZOLBERG

SZÜLETIK-E A MŰVÉSZ, VAGY AZZÁ LESZ?

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

SIGMUND FREUD: DOSZTOJEVSKIJ 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 *kik* 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 művészetről 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

Vera L. Zolberg: *Constructing a Sociology of the Arts*. Cambridge University Press, 1990. 107–135. A szerző és a kiadó engedélyével. Részlet. A fordítás teljesebb változata a www.korunk.org honlapon olvasható.

A karizma romantikus auráját nehéz elkülöníteni az esetleges szublimált neurózistól. A karrierista vagy a művészeti munkás varázstalanított szociológiai képzetei ezért is tűnhetnek sokkal ésszerűbbnek.

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 művésznek, 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 tulajdonképpeni 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 újraterejtéseinek 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 látta, 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, egyedülállóknak, 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 tevékenység típusok 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 Amint művészekre és írókra terelődik a szó, a szociológus hatásköre rögtön behatároltá 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 géniusz körül forog, aki meghiúsítja a művészet szociológiai elemzését.⁷ Mert annak ellenére, hogy a szociológia inkább nomothétikus, mintsem idiografikus irányultságú,⁸ amennyiben az általánosítható 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 készletések 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 készítmények 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 művésztől 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 milióban (vagy mezőben) dolgoznak egyszerre, különféle feladatokon.¹⁴ Mivel a művésztől 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 művésztől 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 érzelmeik individualista szakértőjét, virtuóz előadót vagy szerepjátékos 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. [...]

Szociológiai közelítések a művészhez. 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 megközelíté-

se 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.¹⁶ 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.¹⁷

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.¹⁸ A tudományos forradalmak hozama valóban *újdomság*, míg a művészi forradalmak jelenthetnek újdomságot 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.¹⁹

A művészet lehet újító vagy hagyományos; szokatlanul kreatív egyének vagy megbízható művészeti 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 Csikszetmihályi és Getzels „problémafeltárási”, akik a problematikusát képesek meglátni.²⁰ Másrészt, mint Harold Rosenberg *The Tradition of the New* (Az új hagyománya) című írásában rámutat, az újdomság előállítása is rutinszerűsödhet. Mindezeket a lehetőségeket a következő táblázatban foglaltam össze:

	<i>Újító</i>	<i>Hagyományos</i>
<i>Problémakeresők</i>	Új művészeti alkotás (szépművészet vagy művészeti tervezés; zene; irodalom; film)	Alkotó újrafelfedezés (újonnan teremtett jelentésekkel)
<i>Az alkotás megközelítése szerinti a művészek:</i>	<i>Problémamegoldók</i>	
	Az újdomságot 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 mozgalmához kapcsolódnak. Akárcsak az új művészetben ható alkotóerők, a régi újrafelfedezői is gyakran lépnek fel csoportban, egyesek mint alap gondolatok spontán felismerői, mások mint munkatársak;²² 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”.²³

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 kifejezésre. 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 támogatni²⁴ – 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.²⁵ Ezeknek a támogatóknak eltérő kvalitásaik, készségeik vagy „intelligenciatípusaik”²⁶ 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,²⁷ vagy a művészeti forma (stílus, mozzgalom, 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 reklámzene. 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.²⁸

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 képzei 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 tárgyiasított struktúrának, hanem „készülő munkának” („work in progress”) tekintsük. Még a szépművészet esetében is, ahol a leginkább kézenfekvő, hogy egyetlen személyt tekintünk 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 hátterével 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.²⁹ 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.³⁰ 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 lemezadásokra 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,³¹ valamint a művészi pályaképeket³² 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 vizsgálatából³³ 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.³⁴

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 tehetséges gyűjtők körében. Témánk szempontjából a „műzeumi ember” előítéltelességéről 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 nyermiválójuk 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 körülengő 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.
16. Howard Gardner: *Frames of Mind: The Theory of Multiple Intelligences*. Basic Books, New York, 1985.
17. A továbbiakban Bourdieu (durkheimiánus) felfogása értelmében hivatkozom az „egyévre”, 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 cse-

lekvésekbe bocsátkozni az intézményes megszorítások keretében. Hogy mennyit és miként ismernek fel az intézményes megszorításokból és a társadalmi elvárásokból, az még további tanulmányozást igényel.

18. Thomas Kuhn: *The Structure of Scientific Revolutions*. University of Chicago Press, Chicago, 1970.

19. 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.

20. Getzels–Csikszentmihalyi: i. m.

21. A művészek mint társadalmi szerepjátékosok nagyfokú változathozadóságot 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 művésszé váljanak, mint egyes francia filmkritikusok, akik felcaptak forgatókönyvíróknak, filmrendezőnek vagy színésznek.

22. 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.

23. Becker: i. m.

24. Charles Kadushin: *Networks and Circles in the Production of Culture*. In: *The Production of Culture*. 107–122.

25. 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.

26. Howard Gardner: *Frames of Mind: The Theory of Multiple Intelligences*. Basic Books, New York, 1985.

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

28. 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 alkoholizmusát inkább tolerálták, mint Calvin Klein kábítószerrel 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.

29. A „reneszánszok” szintén kötődhetnek karizmatikus alkotókhöz. 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.

30. 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 erejükéről 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.

31. Crane: i. m.

32. Rosenberg–Fliegel: i. m.

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

34. Vö. Crane: i. m. 57. sk.