

Wessely Anna

A MŰVÉSZETSZOCIOLÓGIA – „KINEK NEM KELL ÉS MIÉRT” ?

Arra a kérdésre, hogy létezett, illetve létezik-e a művészetszociológia mint diszciplína, igen könnyű válaszolni. Köztudottan több mint egy évszázada ismert és művelt kutatási terület, ahol egyaránt születtek és születnek máig olvasni érdemes elméleti és empirikus munkák. Ha van közös vonásuk, akkor az a transzdiszciplináris működésmód: nem egyszerűen kölcsönzés, hanem összefonódás egykor főleg a történet- és művészetfilozófiával, később inkább az esztétikával, a kultúrakutatással, a társadalomtörténettel. Ez a diszciplináris sokféleség inkább vonzó, mint ijesztő: a művészetszociológia művelőinek nyitottságát jelzi, megújulási készségüket vagy legalábbis a kísérletező kedvet, amibe még a múlt elméleti divatok kipróbálása is belefér. Hogy mennyire nem kérdéses a művészetszociológia létezése, annak alátámasztására elég egyfelől a XX. század második feléből olyan jelentős szociológusok idevágó munkáira utalni, mint Pierre Bourdieu (*Les règles d'art*), Bruno Latour (*Iconoclash*), Niklas Luhmann (*Die Kunst der Gesellschaft*), Harrison White (*Canvases and Careers* – társszerző: Cynthia White), Diana Crane (*The Transformation of the Avant-Garde*) vagy Howard S. Becker (*Art Worlds*), másfelől a szociológiai fogalmak, modellek, értelmezési szempontok mindinkább magától értetődő használatára az egyes művészettudományi ágakban, mégpedig éppen az adott szakma élvonalába tartozó szerzőknél.

Hogy kinek volt vagy van szüksége művészetszociológiára, azt már nehezebb megmondani, de annyi kétségtelen, hogy sokakat érdekel (engem mindenképp), s ez az érdeklődés az 1980-as évek óta világszerte nő.

Ha ma lenne pénzügyi lehetőség empirikus művészetszociológiai kutatásra, akkor azt a kutatást folytatnám, bővíteném ki, amelyet Sági Matilddal közösen terveztünk meg és az ELTE TÁTK szociológia szakos diákjai részvételével végeztünk el 2008-9-ben „A kortárs magyar művészet társadalomszerkezete” címmel, a TÁRKI szervezésében és az NKA szerény támogatásával. E kutatás megtervezésekor

a legfontosabb feladat az adatgyűjtés és feldolgozás szempontjait meghatározó elméleti keret kialakítása volt. Ennek során hazai kutatási tapasztalatokra vagy elméletileg megalapozott, átfogó modellekre nem támaszkodhattunk, hanem a nemzetközi szakirodalomban ismert, elismert és részben már kipróbált modellekből indultunk ki. Az alábbiakban e kutatás záró tanulmányából idézem az elméleti modellekre vonatkozó bevezetést.

A kutatási terv kidolgozásában számításba kellett vennünk, hogy az elvárt eredményhez képest – a magyar művészeti élet társadalmi tagolódásának feltárása, lehetőleg valamennyi művészeti ág figyelembe vételével – igen szűkös pénzügyi erőforrások s főleg rendkívül rövid idő áll rendelkezésünkre.

A kutatás két, mind lebonyolításában, mind elméleti megalapozásában egymástól jól elkülönülő részből állt. A kvalitatív vizsgálatot – a különböző művészeti területeken tevékeny alkotókkal, szervezőkkel, intézményvezetőkkel folytatott mélyinterjúkat – az ELTE TÁTK jelenlegi (vagy frissen végzett) szociológia szakos diákjai, többségükben a kari Társadalomtudományi Szakkollégium tagjai végezték 2008 nyarán. Az interjúk tanulságai sokban segítettek a kutatás második részének, a kvantitatív kérdőíves vizsgálatnak az előkészítését, a kérdőív tervezetének pontosítását és véglegesítését. A kérdőíves vizsgálat lebonyolítása a TÁRKI feladata volt. A 2008/09-es tanév őszi félévében a kutatás vezetői három egyetemi kurzuson is folytatták a munkát és a közös gondolkodást az adatgyűjtésben résztvevő diákokkal: „A művészeti világ” kutatászeminárium az interjúk elemzésének keretét nyújtó nemzetközi szakirodalom feldolgozásán túl közös vita tárgyává tette az egyes művészeti területeken – építészet, képzőművészet, irodalom, színház, komoly- és könnyűzene, fotó, film – szerzett tapasztalatokat és az interjúkat feldolgozó esettanulmányokat. A hasonló című kutatási gyakorlat és szakkollégiumi kurzus az interjúkészítés technikáival és a kérdőív-szerkesztés módszertani problémáival foglalkozott. A kutatásnak az egyetemi oktatásba való bekapcsolása nemcsak a diákok számára volt előnyös, de azt is biztosította, hogy kutatási részvételük nem korlátozódott a darabonként elszámolt interjúk készítésére, hanem folyamatosan az egész projekt ösz-

1 vö. Lukács György (1970): Kinek nem kell és miért Balázs Béla költészete? In: Uő: *Magyar irodalom – magyar kultúra*. Magvető, Bp, 124–136.

szefüggésében igyekeztek értelmezni a saját tapasztalataikat, felismerve az egyes művészeti területek között megfigyelhető analógiákat és eltéréseket.

1. A művészeti mező

A kvantitatív vizsgálat elméleti megalapozását elsősorban Pierre Bourdieu kultúra- és művészetszociológiai koncepciójára, a művészeti mezőnek arra az elméletére támaszkodva dolgoztuk ki, amelyet Bourdieu az 1980-90-es években kiadott munkáiban fejtett ki, és *A kulturális termelés mezeje*² és *A művészet szabályai című könyveiben*³ összegzett. A mezőelméleti keret több szempontból is kézenfekvőnek tűnt:

(1) Relatív autonómia

Bourdieu a kulturális termelésnek és fogyasztásnak a modern társadalmakban kialakult rendszerét *viszonylag önszabályozó* társadalmi terepként határozza meg. Öntörvényű, önszabályozó terepekről van szó, mivel az egyes kulturális, művészeti tevékenységek kialakítják a maguk – gazdasági és kulturális – szelekciós és legitimációs elveit, intézményeit és gyakorlatát. Minél jobban elhatárolódik a mező a „társadalomtól”, azaz minél sikeresebben őrzi autonómiáját, annál erőteljesebbé válik belső viszonyrendszere. Ebből definíció szerint operacionálisan az következik, hogy minden, a kulturális termelés mezején kívülről érkező hatás, „gyarmatosító”, mozgósító vagy befolyásolási törekvés csak akkor képes változást kiváltani a kulturális termékek tartalmi és formai sajátosságaiban, csak akkor módosíthatja a kulturális javak termelésében és forgalmazásában érvényesülő érték- és presztízshierarchiát, ha kulturális célként fogalmazódik meg. Tehát bármilyen külső hatásnak a kultúra diskurzusának terminusaiba lefordítva, a mezőben már meglévő témákat, áramlatokat, szándékokat, illetve intézményeket és cselekvésmódokat megcélözva kell fellépnie, és nem is gazdasági, politikai, vallási korlátozásként vagy ösztönzéseként jut érvényre, hiszen csak megerősítheti vagy meggyengítheti egy-egy áramlat, iskola vagy intézmény relatív pozícióját a kulturális mező

egészén, avagy annak valamelyik almezején belül. A viszonylagos autonómia előfeltevése ésszerűen vonja meg a vizsgálati terep határait, nem kényszerít arra, hogy saját értékítéleteink és esztétikai preferenciáink alapján, vagy a mezőben tevékeny aktorok közül a konvencionálisan hozzáértőnek, szakértőnek minősülők csoportjában uralkodó konszenzushoz igazodva eleve eldöntsük, mi tartozik a művészetbe, s mi az, ami már kívül esik az esztétikum szféráján. A szelekciót elvégzi maga a mező – abban az értelemben is, hogy minden mezőnek megvan a maga jellegzetes problematikája, s a részvétel egyet jelent a kapcsolódással ehhez a problematikához. Lehet vitatni a mindaddig felmerült értelmezéseket, megoldási javaslatokat, csak egyet nem lehet tenni: nem ismerni vagy figyelmen kívül hagyni ezt a problematikát. Ezzel az egyén „kiiratkozna” a művészetből. A mezőben elfoglalt helye ugyanakkor meghatározott tulajdonságokat implikál, többek közt a mezőspecifikus problematikához való kapcsolódásának – akár tudattalan – módját is, azaz állásfoglalása az adott problémában a szó szoros értelmében is *állásfoglalás*, a mezőben elfoglalt vagy elérni kívánt pozíció jelzője. Ugyanakkor ezen állásfoglalás súlyát, várható következményeit avagy visszhangtalanságát – vagyis kollektíve alakított nyilvános jelentését – alapjában véve az a strukturális pozíció határozza meg, ahol megfogalmazódott.

(2) Társadalmi erőter

Egy-egy mező olyan *erőtér*, amelyet a benne tevékeny cselekvők – egyének, csoportok, intézmények – közötti (erő)viszonyok alkotnak, azaz minden cselekvő pozíciója, mozgástere, lehetséges stratégiáinak készlete a többi aktorral alkotott viszonyaiban, ezen erőterben elfoglalt helye függvényében határozódik meg, azaz önmagában nem, hanem csak a többihez mérten értelmezhető. Az említett viszonyokat a mezőben megszerezhető, kisajátítható és – önmagát bővítve újratermelni képes – tőkeként felhalmozható szűkös erőforrásokért, avagy speciális javakért folytatott verseny hozza létre. A kulturális mezőben ez a sajátos jószág vagy erőforrás a presztízs, az elismertség, amelynek növekedésével párhuzamosan nő az adott cselekvő mozgástere, szaporodnak érvényesülési lehetőségei és sikereségei. Ebből következik az, hogy az ebben az erőterben kialakult pozíciók jellemzői alapvetően térbeli helyüktől függenek, s a pozíciók betöltőitől függetlenül is vizsgálhatók. Bourdieu

2 Bourdieu, Pierre (1993): *The Field of Cultural Production*. Columbia University Press – Polity, New York – London

3 Bourdieu, Pierre (1992): *Les règles de l'art*. Edition du Seuil, Paris

megfogalmazásában: a mező *struktúrája* a sajátos tőke elosztásának, avagy a résztvevő cselekvők és intézmények harca mindenkori állásának eredője. A harc tétje pedig maga a struktúra, azaz a mezőben birtokolható legitim hatalom, avagy sajátos tekintély megszerzése. Azért beszélhetünk sajátos tőkéről, mert a korábbi harcokban halmozódott fel, csak az adott mezőben termel, és másféle tőkre csak meghatározott feltételek között konvertálható. Természetesen a mezőben felhalmozott tőke értékesülésének alapvető feltétele és a cselekvők versengésének végső tétje a közönség – a fizetőképes kereslet – megnyerése.

Ezeknek a megfontolásoknak a kérdőíves vizsgálat eredményeinek értelmezésében kell döntő szerephez jutnia.

Negatív megfogalmazásban: semmitmondó, sőt félrevezető az adatok minden olyan aggregálása, amelyik az *átlagos vagy tipikus* magyar hangszeres zenész, műkereskedő, irodalomkritikus stb. társadalmi helyzetét, pályáivét, túlélési és érvényesülési stratégiáit próbálná meghatározni, mert a minderről egy-egy személyre vagy intézményre vonatkozóan a felmérés során szerzett információk csak a – versenytársaikhoz, szövetségeseikhez és közönségükhöz fűződő – viszonyaik összefüggésében tesznek szert szociológiai jelentésre, csak abban értelmezhetők. A reprezentatív mintavétellel kiválasztott egyének iskolázottságára, bevételi forrásaira, munkaerőpiaci és jövedelmi helyzetére vonatkozó adatokból jól meghatározható a művészeti területen vállalkozóknak, (ön)foglalkoztatottnak és alkalmazottnak a magyar népesség egészéhez, illetve egymáshoz viszonyított gazdasági helyzete. Viszont egyrészt mivel a nagy presztízsű művészeti tevékenység néhány vagy egyetlen központban összpontosul a legtöbb modern társadalomban, az egyének lakóhelye, illetve az intézmények települése szempontjából reprezentatív minta ugyanúgy félrevezető, mint az, amelyikbe azonos eséllyel kerülnek be a presztízshierarchia csúcsán vagy alján elhelyezkedő egyének és intézmények. Harmadrészt – amire Bourdieu is figyelmeztet Howard S. Becker kutatási koncepcióját bírálva (amelyet saját mezőelméletéhez képest visszalépésnek minősít) – a „művészeti mező [...] nem redukálható le valamilyen *populációra*, azaz egyszerű *interakció* – pontosabban *kooperáció* – viszonyokban egymáshoz kapcsolódó individuális cselekvők összességére”, mert az ilyen „tisztán leíró és felsoroló” bemuta-

tásból kimaradnak „többek közt a mező struktúráját konstituáló *objektív viszonyok*, amelyekhez az e struktúra megőrzésére vagy átalakítására irányuló küzdelmek igazodnak”.

Pozitív megfogalmazásban: a különböző művészeti ágakban tevékenykedő egyénnel kitöltött egységes kérdőív jó lehetőséget kínál az egyes almezőkben létező analóg pozíciók (és ezzel a köztük kialakuló potenciális vagy tényleges szövetségek) azonosítására, a kérdezettek pozíciói és a presztízshierarchiára vonatkozó ítéletei közötti statisztikai összefüggésből pedig az adott almező szerkezetére, illetve az almezők egymástól való strukturális eltéréseire stb. lehet következtetni és közgazdasági vagy társadalomtörténeti típusú magyarázó hipotéziseket felállítani ezen eltérések kialakulásával kapcsolatban.

(3) *Működési mechanizmusok*

Bourdieu szerint minden társadalmi mezőben érvényesülnek bizonyos *általános törvények, egyetemes mechanizmusok*, amelyeket azután a mezőspecifikus másodlagos változók persze módosítanak. Minden mezőben van bizonyos „belépési adó” – a mezőspecifikus ismeretek és kompetenciák megszerzésének költsége –, amit az egyének többnyire (legalább felsőfokú) képzésük költségeinek formájában rónak le. A belépési adó lerovása után a mezőbe belépő újoncok a kívánatos pozíciókat monopolizáló öregekkel találják magukat szembe, s a velük való küzdelemben kell kialakítaniuk saját egyéni és csoportos stratégiáikat. A mezőben való talpon maradás megköveteli a részvételt egy olyan többszereplős játszmában, ahol a játékosoknak ismerniük kell és el kell fogadniuk bizonyos, a mező létét érintő alapértékeket, továbbá a játék immanens törvényeit: tisztában kell lenniük az adott „mező” történetével, s ki kell alakítaniuk magukban a játékban való részvételhez elengedhetetlen habitust – amibe beletartozik például a versengés tétjének értékébe vetett feltétlen hit. Ez a fajta sikeres, részben öntudatlan idomulás eredménye, hogy a látványos fordulatok, sőt radikálisnak tűnő szakítások is mindig csak részleges forradalmakat valósítanak meg, hiszen korábbi befektetései elvesztésének félelme minden játékost óvatosságra int, nehogy a harc hevében a játék egészét felrúgja, azaz felszámolja a mező relatív autonómiáját.

(4) Stratégiák

A mező szerkezetének megfelelően az egyéni és intézményi cselekvők vagy pozíciójukat védő – s az őket érő kihívásokra reagálva egyre inkább egyfajta ortodox diskurzusba menekülő – játékra kényszerülnek, vagy pedig újító, felforgató stratégiákkal próbálkoznak, amelyek sikere alapvetően azon múlik, mennyire képesek egyfelől kifejezni és mozgósítani a (a mezőben termelt javakat fogyasztó) közönség még nem is tudatosult igényeit még ki sem mondott ellenérzéseit, másfelől megtalálni és szövetségre bírni a más mezőkben hasonlóképp elnyomott vagy gyors érvényesülésre törekvő csoportokat. E stratégiák nem feltétlenül, sőt többnyire nem cinikus számításból fakadnak, inkább „a [mezőspecifikus] habitus és a mező tudattalan viszonya eredőjének” tekinthetők.

(5) A gazdasági logika megfordítása

Amikor a művészeti érték megítélésében kivívott autonómiáját gondosan őrző művészársadalom tagjai „úgy érvelnek, mint Flaubert, hogy 'a műalkotás [...] az értébecslésen túl van, nincs kereskedelmi értéke, nem megfizethető', azaz *nincs ára*, mert idegen tőle a közönséges gazdaság közönséges logikája, akkor rájönnek, hogy tényleg nincs piaca.” A kulturális termelés autonómiájának erősödésével ugyanis egyre nő az időbeli távolság kulturális kínálat és kereslet között, azaz egyre több időbe telik, míg az újító művészeknek – a kritikusok közvetítésével – sikerül a közönséggel elfogadtatniuk és elsajátíttatniuk műveik befogadásának elveit, tehát a művészeti mezőben a hozzáértők körében a legnagyobb esztétikai elismerésben részesülő avantgárd stratégia egyben a legkockázatosabb és a leghosszabb időn belül megtérő befektetést jelent. Azaz az autonóm értékrend a feje tetejére állítja a piaci sikerrel mért hierarchiát: a közönség értetlensége, sőt tiltakozása a kiválasztottság bizonyítékává lép elő, miközben a közönségsiker gyanakvást ébreszt, s a „népszerű” hovatovább az esztétikai selejt szinonimájává válik. „Minél inkább autonóm a mező, annál kedvezőbb a szimbolikus hatalmi egyensúly a leginkább autonóm termelőknek, s annál élesebben különül el egymástól a korlátozott termelés mezeje – ahol a termelők egymásnak termelnek – és a 'tömegközönségnek' való termelés (a nagybani

termelés), amit szimbolikusan kizárnak és hitelétől megfosztanak.”⁴

A művészeti mezőben tehát egyszerre kétféle gazdasági logika (termelési és forgalmi mód) érvényesül, mivel maga a mező két termelési és forgalmi mód antagonisztikus együttélésének terméke, amelyek ellentétes logikának engedelmessékednek; fő különbségük a befektetés megtérülésének idejében van: a tiszta művészet gazdaságellenes logikája az érdeknélküliségre és a haszonelvűség elutasítására támaszkodva termeléspárti, nem ismer el más keresletet, csak amit hosszú távon saját maga generált; a művészetiipar gazdasági logikája viszont forgalom-párti, azonnali sikerre törekszik, tehát a meglévő kereslethez igazodik. E kétféle szervező elv és gazdasági logika kialakulásának folyamatát s egymással minden érintkezést kerülő egymás mellettségét az 1970–80-as években több szociológiai tanulmány is bemutatta.⁵

Ha intuitíve meggyőző is a művészeti életnek Bourdieu által megkonstruált modellje, joggal felvethető, hogy sikerülhet-e az elmúlt két évtized változásait ebben a keretben észlelni és értelmezni, nem hajlamosít-e arra, hogy az új jelenségeket figyelmen kívül hagyva csak a hagyományos szerkezet fennmaradását regisztráljuk. Ezért egy történetileg kevésbé megalapozott, viszont a kérdőíves vizsgálatban jobban alkalmazható kutatási irány tapasztalataival igyekeztük összekapcsolni. Bourdieu művészeti mező-konceptiójának kidolgozásával nagyjából egy időben 1974-től kezdődően alakult ki egy új művészetszociológiai kutatási irány az Egyesült Államokban, melyet elsősorban Richard Peterson és Paul DiMaggio képviselt. Ez az ún. „kulturatermelési perspektíva” (*Production of Culture Perspective*), mely a kortárs művészeti termelés strukturális, szervezeti, intézményi és gazdasági tényezőit helyezte a vizsgálódások középpontjába.⁶A szervezet-, foglalkozás- és hálózatkutatói eszkö-

4 Bourdieu, Pierre (1993): *The Field of Cultural Production*, p. 320.

5 Ezek a kutatások elsősorban a képzőművészeti életet vizsgálták. Ld. Többek közt: Edward M. Levine (1972): Chicago's Art World: The Influence of Status Interests on Its Social and Distribution Systems. *Journal of Contemporary Ethnography*, 1. 293-322.; Liah Greenfield: Professional Ideologies and Patterns of „Gatekeeping” (1988/4.): Evaluation and Judgment within two art worlds. *Social Forces* 903-925.

6 E kutatási irány kialakulásáról és eredményeiről ld.: Marco Santoro (2008): Culture As (And After) Production. *Cultural Sociology*, 2., 7-31.

zöket felhasználva, ezek a kutatások azt igyekeztek szisztematikusan feltárni, hogy a művészet alkotása, forgalmazása, értékelése, oktatása és megőrzése milyen rendszerekben történik, s e rendszerek hogyan alakítják a szimbólumokat és a szimbólumhasználatot (magyarán: a műveket). Mint kiderült, mindig lokálisan, szituációhoz kötötten, s gyakran gyors változások kiváltásával. A kulturális termelésnek hat aspektusát különböztették meg, s azt vizsgálták, melyik hogyan befolyásolja a kulturális termékek megítélését, és milyen mércék alkalmazását igényli. E hat aspektus a következő:

1. **technológia** (pl. hangrögzítés, komputeres tervezés, sokszorosítás, internetalapú munka és terjesztés)

2. **törvényi és egyéb szabályozás** (pl. szerzői jog, közbeszerzési törvény, kamarai szervezet)

3. **az iparág szerkezete, a konkurencia formái** (kis magánvállalkozók, sok kis cég, tömegtermelő oligarchikus cégek vagy sok piaci szegmenst megcélzó oligarchikus cégek, innovatív specialisták)

4. **szervezeti struktúra** (pl. bürokratikus-hierarchikus munkamegosztásos szervezet, kevésbé szabályozott vállalkozói szervezeti forma, a bürokratikus struktúrát sok rövid határidejű szerződéssel flexibilizáló-kombináló szervezet)

5. **foglalkozási pályáivék** (munkakapcsolatok hálózatai a kreatív, szakipari, ügyintézői és vállalkozói szerepek jellegzetes munkamegosztásos kombinációjával)

6. **piac**

A kvantitatív kutatás kérdőívének kidolgozása szempontjából ez az irányzat jól alkalmazhatónak tűnt, mert lehetővé teszi mérhető adatok egységes feltárását és elemzését akkor, amikor a cél egy átfogó kép megalkotása lehetőleg a kortárs magyar művészeti termelés egészéről. A kvalitatív kutatási szakasz megtervezésekor viszont olyan elméleti kiindulópontokat és módszereket kerestünk, melyek a megszokottól eltérő, új típusú egyéni és intézményi stratégiák megismerését segíthetik. Ezt a törekvést különösen indokolta az, hogy Magyarországon a rendszerváltással párhuzamosan sok területen megszűnt a kulturális termelés állami irányítása és szabályozása, részben megváltozott a kulturális intézmények profilja és a kultúrafinanszírozás egész rendszere, átalakultak a művészek és művészetközvetítők képzésének intézményei, illetve új intézmények jöttek létre. Abból a megfontolásból kiindulva, hogy nagyjából ismert a művészeti termelésnek és forgalmazásnak az államszocializmusban kialakít-

tott intézményrendszere és gyakorlata, illetve a művészeknek és a művészeti jellegű intézményeknek ehhez alkalmazkodó stratégiái, a kvalitatív vizsgálatban kizárólag olyan egyénnel készült interjú, akik vagy a pályájukat a rendszerváltáskor vagy az után kezdő művészek, vagy pedig az ugyanebben az időszakban létrehozott intézmények vezetői. A cél nem volt, s nem is lehetett minden művészeti ág s a hozzájuk kapcsolódó összes szerep feltérképezése, hanem csakis az új tendenciák, változási irányok ki-tapogatása.

Ehhez a kutatási célhoz Howard Beckernek a művészeti világokról kidolgozott elméletét⁷ és Bruno Latournak a cselekvő-hálózatok vizsgálatával kapcsolatos módszertani ajánlásait gyúrtuk össze interjútervvé.

Becker definíciója szerint a művészeti világot mindazok az egyének és szervezetek alkotják, akiknek/amelyeknek a tevékenysége szükséges azon események és tárgyak létrehozásához, melyeket ebben a világban művészetinek minősítenek. Ebből a szin-te tautologikus definícióból a következő állításokat vezeti le:

(1) Ha a műalkotások összehangolt tevékenységek termékei, akkor a művészet szociológiai vizsgálata ki kell, terjedjen mindazok munkájára, akiknek tevékenysége hozzájárul az eredményhez. Ide sorolhatók a mű kigondolóján kívül az előadói/kivitelezői, az előadáshoz/kivitelezéshez szükséges anyagok, berendezések, eszközök előállítói és forgalmazói, a mű befogadói (kritikusai és közönsége). Szociológiai szempontból tehát nemcsak a művész az alkotó, hanem a mű mindezen emberek és szervezetek közös alkotása.

(2) A tevékenységek összehangolását a résztvevők által ismert vagy közösen módosított konvenciók biztosítják.

(3) Annyi művészeti világ van – mind teoretikus, mind empirikus értelemben –, ahány világban a résztvevők a közösen létrehozott produktumot művészeti alkotásnak nevezik. E művészeti világok közötti viszony a tudomásul sem vevéstől az együttműködésen és a versengésen át a szimbiotikus összefonódásig igen különböző lehet; maguk e világok hol viszonylag tartósak, hol csak egyetlen

⁷ Becker, Howard S. (1982): *Art Worlds*. Berkeley: University of California Press

alkotás létrehozására szerveződnek. Az egyének pedig hol csak egyetlen világ működtetésében vesznek részt, hol pedig – egyidejűleg vagy egymás után – többében is.

(4) A létrehozott alkotásnak társadalmi értéket annak a művészeti világnak a résztvevői tulajdonítanak, amelyben létrejött. A résztvevők a közösen alkalmazott konvenciók tiszteletéből és az egymásnak nyújtott kölcsönös támogatás megbecsüléséből merítik azt a meggyőződésüket, hogy munkájuknak értelme van és igazi műalkotások megalkotásához vezet.

Ennek megfelelően a művészet társadalmi világának szociológiai kutatása nem választhatja kiindulópontul a művészet valamilyen definícióját, hogy annak alapján azután művészként azonosítsa a definíció szerint a művészethez tartozó dolgok megalkotóit. Ez az eljárás elkerülhetetlenül önkényes, ráadásul többnyire végeláthatatlan definíciós vitákba torkollik, hiszen a művészet definíciója, mint arra Bourdieu is figyelmeztet, a művészeti mezőben zajló küzdelmek egyik legfontosabb tétje. A vizály tárgya, hogy ki, kik avagy milyen társadalmi intézmények képesek a maguk művészetdefinícióját a művészet nyilvános közös definíciójaként elfogadtatni. „Ehelyett azokat a csoportokat keressük, amelyeknek tagjai együttesen olyasmit hoznak létre, amit ők legalábbis művészetnek neveznek; ha rájuk találtunk, akkor továbblépve megkeressük még mindazokat, akik a dolog létrehozásához szintén szükségesek voltak, ily módon fokozatosan építve fel a lehető legteljesebb képét annak az együttműködési hálózatnak, amelynek a kérdéses mű a csomópontja.”⁸

Becker a művészek négy típusát különbözteti meg, ezek: az integrált professzionális alkotó, a különc, a naiv művész és a népművész. A kutatásunk csak az első típusba tartozókra terjedt ki.

Bruno Latour egyik újabb könyvében a hagyományos szociológiai kutatási módszereket bírálva az élő és élettelen cselekvők összekapcsolódásaival megteremtett hálózatok kialakulásának, felbomlásának és *tevékenységének* a nyomon követését írja elő a társadalomkutatóknak. A kooperáció beckeri modelljét elfogadva, azt annyiban bővíti ki, hogy a

társadalmi cselekvés alanyának tekintett hálózatokba bevonja mindazokat az eszközöket, tárgyakat, csatornákat, szövegeket stb. is, amelyek megteremtik vagy közvetítik az egyének, csoportok, szervezetek, intézmények összekapcsolódását valamilyen tevékenység kiváltásában: „Meg kell tanulnunk nyomon követni a heterogén létezők zökkenőmentes folytonosságát és a végső soron mindig összemérhetetlen résztvevők közti teljes diszkontinuitást [...] Ha megszakítjuk a terepkutatást ott, ahonnan kezdve már tárgyak közvetítik a társadalmi kapcsolatokat, mert csak a már összegyűjtött kapcsolatokra figyelünk, akkor a társadalmi világ átláthatóságának vége. [...] A nem emberi cselekvőket csak annyiban kell figyelembe venni, amennyiben összemérhetők a társadalmi kötésekkel, s azt is el kell fogadnunk, hogy akár egy pillanattal később ismét alapvetően összemérhetetlenné válnak.”⁹

A hálózatok felépülésének és lebomlásának nyomon követése egy-egy művészeti produkció létrehozásában vált az interjúterv központi elemévé. A latour-i hálózatfogalom extenziója nagyobb, mint a társadalmi hálózatok kutatásában használt: „A hálózat egy fogalom, nem pedig egy külső dolog, ami nagyjából olyan formájú, mint az összekötött pontok, pl. a telefonhálózat vagy a csatornahálózat. Nem a leírás tárgya, hanem eszköze. Következésképp cselekvő-hálózat leírás adható olyan tárgyakról is, melyeknek egyáltalán nincs hálózat-alakja – egy szimfóniáról, egy törvényről, egy holdközetről, egy metszetről – s megfordítva. A hálózatot nem tartós anyagok, hanem valamely cselekvő által hagyott nyomok alkotják. A hálózat voltaképp nem több, mint [...] annak] mutatója: mennyire képes valamely cselekvő a többit valamilyen cselekvésre készíteni.”

Tekintettel arra, hogy a kutatásban általunk megkérdezettek kivétel nélkül olyan munkát végeznek, amelynek nélkülözhetetlen, s egyben kikapcsolhatatlan eleme a saját munka folyamatos reflexiója, különösen fontosnak tűnt Latour következő módszertani javaslata: „nem érhetjük be azzal, hogy a cselekvőket az adatközlő szerepére korlátozzuk, akik valamilyen jól ismert típusba tartozó esetet képviselnek. El kell ismerni, hogy képesek maguk is kialakítani a saját elméletüket arról, miből jön létre a társadalmiság/társulás. Nem az a dolgunk, hogy valamilyen rendet teremtsünk, hogy korlátozzuk az

8 Becker, Howard S. (1976): Art Worlds and Social Types. *American Behavioral Scientist*, 6. 703-718., idézet: 704.

9 Latour, Bruno (2005): *Reassembling the Social*. Oxford University Press

elfogadható létezők változatosságát, hogy kioktasuk a cselekvőket, mik is ők valójában vagy hogy reflexivitással egészítsük ki vak gyakorlatukat.”¹⁰

Az interjúkészítés gyakorlatára nézve ez a megfontolás azzal a következménnyel járt, hogy noha pontosan tudtuk, milyen típusú információkat keresünk, nem készült strukturált interjúterv – éppen azért, hogy ne kényszerítsük rá a megkérdezettekre a saját kutatási kérdéseink logikáját, hanem lehetőleg hagyjuk, hogy olyan sorrendben és átkötésekkel meséljenek egy-egy alkotás elkészítésének folyamatáról, ahogyan azt átélték, illetve ahogyan arra – szakmájuk és önképük várakozásaihoz is igazodva – emlékeznek. Ettől az eljárástól azt vártuk, hogy a kutatás menetében jobban elkülönül egymástól az adatfelvétel, azaz a leírás folyamata az események értelmezésétől. Mint Latour is megjegyzi, ahhoz, hogy ne helyettesítsük be már az adatfelvétel idején a tényleges ható okokat az általunk ismerni vélt, a történések „mögött rejlő” társadalmi összefüggéssel, „[m]eg kell tanulnunk elkerülni azt a hibát, hogy szórakozottan hallgassuk ezeket a csavaros történeteket, hogy figyelmen kívül hagyjuk a cselekvők legbizarrabb kifejezéseit, s csak azokkal törődünk, amelyek bevettnek számítanak”.¹¹

A szokatlan interjú-technika nemcsak az interjú készítőit állította új típusú feladat elé, de a válaszoló művészeket, kultúraközvetítőket is. Minél rutinosabb nyilatkozók voltak, annál inkább tudni vélték, mire van szüksége egy szociológusnak (nyilván ugyanarra, mint egy újságírónak vagy közvéleménykutatónak, csak számokkal) ügyeltek arra, hogy ízlésüknek, szakmai ideológiájuknak és az önmagukról nyújtani kívánt képnek lehetőleg megfelelő, kiegyensúlyozott beszámolóval szolgáljanak; ne bocsátkozzanak a szerintük esetleges részletekbe, hanem a legfontosabbnak vélt vagy tipikusnak minősített összefüggéseket kiemelve az összképet vázolják fel a kérdező előtt. Velük készültek az olykor többórás, mégis kevésbé informatív interjúk, amelyekben az alkotás folyamatáról, az együttműködési formákról, a szakma rétegződéséről, a sikerfeltételekről stb. tájékozódni remélő s ezért konkrét művekre vagy produkciókra vonatkozó kérdésekre rögtön általánosító ítéletek érkeztek – ráadásul nem a saját tevékenységről, hanem mások fogyatékoságairól vagy tétváltásairól. Ezekben az esetekben a mégoly óvatos kérdezői terelgetés éppoly

kevésbé segített, mint a válaszolónak nekiszégezett, tömören megfogalmazott kérdés. A legjobb, legtöbb információt és szempontot felvető interjúk azok lettek, ahol mindkét fél vállalkozott arra, hogy lépésről lépésre együtt rekonstruálják egy művészeti feladat megoldását – egy rangos épület megalkotását, egy köztéri művészeti (public art) projekt megtervezését és megvalósítását, egy hanglezfelvevőt, egy színházi produkciót vagy egy film útját a forgatókönyv ötletétől a kritikai visszhangig. A rutinos nyilatkozók elsősorban a kritikusok és az irodalmárok közül kerültek ki, s bár az eredeti terv egy szokatlan kiindulópontból – az író- és költőnők szempontjából – próbált az irodalmi világhoz közelíteni, hogy feltárja működésének kevésbé nyilvánvaló összefüggéseit, a válaszolók többnyire sikerrel háritották a támadást.

A művészet öröklött fogalma rendkívül heterogén tevékenységeket gyűjt egybe. A kora újkori esztétikai kutatások rekonstruálták azt a többlépcsős és csak végeredményében egyazon állomáshoz elérkező folyamatot, amelyben a ma a képzőművészethez sorolt mesterségeket összevonták egy kategória alá, megkeresték analógiáikat az irodalmi és a tudományos alkotással, később a zenével és tánccal is – hogy azután előbb az ízlés fogalmának, majd (a mai kreativitáskultuszban továbbélő) romantikus zseniesztétikának a segítségével kiterjesszék s egyben bizonytalanná tegyék a művészet határait.¹² A kis gömböcként dagadó fogalom bekebelezte és iparművészetként újradefiniálta a kézművesség jó részét a XIX. század második felében, majd a XX. században a fotót, a filmet, a jazzt; a dandyk az életvitelt, a szituacionisták a politikát is a művészeti alakítás és intervenció terepévé tették. A művészethez tartozás rangot jelent, az alkotásnak koncentrált, odaadó figyelmet, alkotójának pedig különleges bánásmódot követel (onnan kezdve, hogy a művész munkájáért nem bér vagy fizetés, hanem honorárium jár), átalakítja a produkció megrendelőivel, közvetítőivel, közönségével való viszonyt. S természetesen e folyamatosan változó terjedelmű fogalomhoz próbál igazodni a kulturális politika és intézményrendszer is. Éppen ezért valamennyi művészeti ágat felölelő kutatást tervezni reménytelen, hacsak nem kívánunk versenyre kelni Borges Kínai enciklopédiájával. A ma különösen fontos iparművészet–formatervezés

12 Kristeller, Paul Oskar (1951): *The Modern System of the Arts: A Study in the History of Aesthetics. Part I Journal of the History of Ideas* 12. 4., 496-527.

10 Uo.

11 Uo.

tevékenységi területeit, eszközeit, szervezeti és működési formáit tekintve önmagában is oly sokrétű, hogy külön vizsgálatot érdemel; a jelen kutatásból jobbnak tűnt kihagyni, semmint félrevezető, részleges bemutatásával próbálkozni. Szerencsésebb kiindulópontot kínál Becker, amikor művészeti világok elemzését ajánlja, ahol legalább tudni lehet, mi az a tevékenység, amelyet az adott világban művészetnek tartanak. Ráadásul nemcsak tágul a művészet kategóriája, de belső határai is ide-oda tolódnak, sőt a mai képzőművészet esetében például eltűnően vannak, mivel színre lépett a generikus művész, akinek munkája egyetlen ismert művészeti ághoz sem – vagy akár többhöz is – sorolható.

A kortárs művészet heterogenitása az interjúkban és az egy-egy művészeti ágról írott rész tanulmányokban is megmutatkozott. Az információk értelmezésében mindegyik elméleti modell mozgósítható volt, de nem egyformán. (I) A kortárs magyar irodalom jobban értelmezhető a bourdieui művészeti mező kínálta keretekben, tehát elsősor-

ban az egyéni pályakezdés és az első sikerek vagy kudarcok egymásutánjának, a kialakuló kapcsolat-háló működésének rendjében. (II) A többmilliós beruházást igénylő építészet és filmművészet megközelítésében alkalmasabbnak bizonyult Peterson hat szempontja. (III) A vizsgálatba bevont előadó-művészetek – kortárs zene és alternatív popzene, színház, mozgásszínház – működésmódját Latour módszerével, egy-egy produkció felépülésének rekonstrukciójával jól meg lehetett ragadni. (IV) A fotóművészetnek nem sikerült olyan fokon az intézményesülés, hogy kialakíthatta volna a maga viszonylag autonóm világát: továbbra is rosszul definiált a képzés, ingatagok, olykor esetlegesek a mércék, nem bizonyulnak tartósnak a csoportszerveződések, sőt a korábban létrehozott szövetségek is elöregednek és felbomlanak. (V) A képzőművészet viszont egyedi változatok sokaságát mutatja, ahol sokkal hosszadalmasabb és mélyebb merítésű kutatások kellenének ahhoz, hogy ebben a hagyományos kereteiből kilépő művészeti ághoz legalább a domináns típusokat azonosítani lehessen.