

A MŰÉRTŐ AVAGY A KONJUNKTÍV TUDÁS A MODERN TÁRSADALOMBAN*

A művészet fogalmi tere

A modernista művészet válságának felismerése arra készíti a művészettel foglalkozó kritikai irodalom művelőit, hogy mind több figyelmet szenteljenek azon eszmék, intézményes korlátok, szerepek és személyközi hálózatok elemzésének, amelyek együttese a „művészeti világot” alkotja. A modern művészeti termelés szociológiai feldolgozásai — elsősorban Cynthia és Harrison White (1965), Raymonde Moulin (1967), Howard Becker (1982), Diana Crane (1987) és Pierre Bourdieu (1993) munkái — a rendszermélet, a szervezet- és munkaszociológia, a szimbolikus interakcionizmus, a mer-toni tudományszociológia, illetve a gyakorlat mezőfüggő ökonómiaja elméleti keretében próbálják kifejteni, a változásnak milyen logikája rajzolódik ki a művészeti világ résztvevőinek társadalmi gyakorlatában, valamint a közönségnek a kortárs művészet iránti hullámszó érdeklődésében. Kevés szó esik arról a sajátos tudásról, amelynek birtoklása a művészeti világba való bebocsátás előfeltétele, noha a mai művészetek filozófiai értelmezésének egyik fókuszpontját immár közel harminc éve éppen e tudás szerkezeti elemzése és következményeinek a mérlegelése alkotja.

A „művészeti világ” terminust Arthur C. Danto filozófus vezette be: a művészeti világot a művészetre vonatkozó predikátumok mátrixa, valamint az általuk a művészhöz tartozóként definiált tárgyak összessége által kirajzolt logikai térként határozta meg (Danto 1964). A művészeti világ eszerint nem más, mint a tárgyakat művészetként, jó művészetként, újító művészetként stb. osztályozó, kizáró és befogadó érvelések folyamata. Az újító művek további predikátumokkal gazdagítják a diszkurzust, amely a mátrix minden egyes bővítésére történeti rekonstrukciókkal válaszol, így módon teremtve belátható kapcsolatot a művészeti tárgyak létrehozásának folytonosan változó indítékai között. Danto nem foglalkozik a művészeti világ aktorainak társadalmi jellemzőivel, beéri azzal a megállapítással, hogy e világnak mindenki tagja lehet, ha képes és hajlandó állást foglalni a művészetet magyarázó, az értékítéleteket megindokoló vitában (Danto 1992).

Howard S. Becker szociológiai vizsgálódása átveszi ugyan a „művészeti világ” terminusát, de nem fogalmi térként, sajátos tudásként, hanem a kooperatív, művészeti produktumokat eredményező munkatevékenység szervezeti hálózatoként írja le — a múlt művészeti életében (Becker 1982). A jelen helyzet ugyanis a társadalmi dezorga-

* Előadás a „100 ans de sociologie” konferencia (Paris, Sorbonne, 1993. június 21–25.) Mannheim-szekciójában.

nizáció képét mutatja: a művészeti tevékenységet irányító konvenciók nem képesek többé ízlésközösséget teremteni a hivatásos művészek és közönségük között (Becker 1986). Az anomikus állapot szellemes és találó beckeri leírása nem egészül ki kialakulásának akár strukturális, akár tudásszociológiai magyarázatával. E hiány tudatában tarthat számot érdeklődésre Mannheim Károly törekvése, hogy elemezze a művészeti világ egyik szereplőjének, a műértőnek a sajátos tudását és e tudásforma történeti struktúraváltását.

A műértő alakja Mannheim számos írásában felbukkan, a leginkább összefüggő elemzése a húszas évek közepén keletkezett kéziratában (*Eine soziologische Theorie der Kultur und ihrer Erkennbarkeit. Konjunktives und kommunikatives Denken*) található (Mannheim 1980: 155–322). Az alábbiakban kísérletet teszek arra, hogy e kézirat megállapításait az újabb elméletek fényében értelmezve körvonalazzam, mivel járulnak hozzá a művészet szociológiai elméletének megteremtéséhez.

Mannheim elmélete a kulturális tudás fajtáiról

Ebben a tanulmányban Mannheim a személyközi viszonyok és a kollektív cselekvések keretét megteremtő szimbolikus képződményként határozza meg a kultúrát, amely a szellemi tárgyiságok strukturált készletét örökíti át az újabb nemzedékekre. A közös hagyományok és tapasztalati összefüggések által egybekovácsolt közösségek tagjai éltetik a kultúrát azáltal, hogy megértik és cselekedeteikben realizálják és módosítják a közös világukat alkotó jelentéseket. A jelentéseknek négy csoportja különíthető el: az észlelt természeti és társadalmi tárgyakkal és folyamatokkal *tulajdonított jelentések*; az intézményekben *kollektív képzetek* formájában tárgyiasult jelentőségek; önszabályozó *társadalmi viszonyok* és kollektív alkotások, mint például a nyelv vagy az erkölcs; egyénileg megalkotott új jelentőségek, más szóval *művek*. A kultúra tehát strukturált társadalmi tér, mely egyszersmind a jelentések sokrétegű és szerteágazó hálóját tovább- vagy átszövő egyéni kreativitás színhelye.

E tér szociológiai térként való kialakulása legalább három résztvevőt igényel. A „harmadik” konstitutív szerepének hangsúlyozása a társadalmasulás simmeli értelmezését idézi. Lényeges eltérést jelent azonban az, hogy itt nem az elemek közti interakció teremt társadalmasulást, hanem a közös tudás. A társadalmiság manheimi genealógiájában a triadikus viszony egyik tagja nemcsak személy, élettelen tárgy is lehet. A viszonyukból eredeztetett tudásforma leírásában Mannheim a művészeti alkotások befogadásának folyamatmodelljére támaszkodik. Ezek után már nem meglepő, ha e különös tudásforma hordozóit is a műértő szociológiai típusával példázza.

E sajátos tudásra nem a tárgyat önmagától elkülönülteként tételező szubjektum tesz szert, hanem egy olyan — hajlamokkal, vágyakkal és érdekekkel bíró — testi Énben jön létre, amely egy egyedi Másikra ráhangolódva, azzal mintegy egybeolvadva, beemeli a Másikat a saját létezésébe. Ez a tanulási folyamat eltávolítás és tárgyiasítás nélkül, két test — az Én és a Másik — közvetlen, egzisztenciális érintkezésében megy végbe.

Lényegében auratikus élmény — „egy egyszeri minőség teljesen közvetlen befogadása” (Mannheim 1980: 209): „A dolgok »kívül« maradhatnak, de amit belőlük magunkba felvesszünk, az mégis már énünkkel való egybeolvadásuk, és megismerésük nem eltávolítás, hanem felvétel a mi egzisztenciális állagunkba” (Mannheim 1980: 208). Az ily módon kialakuló minőségi tudás tulajdonított jelentésekből és antropomorf jelentőségekből tevődik össze. Tartalma mégsem önkényes, hiszen — miután végső soron a Másik minőségei korlátozzák — az átélő Én számára objektív. Ez a tudás *abban a formában* érvényes, amelyben kialakul és *abban a közös élménytérben*, amelyben az Én és a Másik egybeolvadása létrehozza a Mi szféráját. Az efféle relacionális érvényességű tudás a többi emberrel csak úgy közölhető, ha sikerül megtanítanunk őket, hogy úgy lássanak, mint mi, ha sikerül beavatni őket a Mi szférájába s ezáltal bevonni őket az élmény terébe. A beavató kommunikáció nem tanít, nem fejteget, nem elemez, pusztán csak rámutat a megvilágosodás és a rákövetkező megtérés alapjára. Ha „mind több harmadikból lesz Te, aki a közös tapasztalati térben részesedik” (Mannheim 1980: 216), az élmény közlése nem maradhat meg azon az önmagának elegendő világon belül, amit a Mi szférája alkot. De nyelvhasználata továbbra is az élmény szerkezetéhez kötődik; a beszélők kerülnek az elvont fogalmakat s ehelyett *megnevezéssel* fejezik ki a tárgyakkal a tapasztaló szubjektumokkal alkotott viszonyát; sajátos szókinccsel alakítanak ki, amelyben a tapasztalás lehetséges tárgyainak *jelentőségét* rögzítik; elvetik az egyértelmű osztályozásokat s inkább olyan — feltételes és perspektivikus — *sztereotipikus megjelölésekkel* élnek, amelyek nemcsak az élménytartalomtól függenek és az adott kultúrához kötődnek, hanem expresszív töltésűek is abban az értelemben, hogy a hallgatótól „egzisztenciális együttrezgést, egy meghatározott »világban«, egy közösségben való részvételt” igényelnek (Mannheim 1980: 226).

A tartós tapasztalati közösséget *konjunktív közösségnek*, a kultúráját strukturáló tudásformát pedig *konjunktív tudásnak* nevezi Mannheim. E tudásnak a látásmódot egységesítő elv kölcsönöz koherenciát, amely lehetővé teszi, de egyben strukturálisan korlátozza is a közösség gondolkodási stílusának kialakítását és fejlődését, amennyiben behatárolja a számára nyitott evolúciós pályákat.

Mannheim hangsúlyozza, hogy valamennyi modern társadalomban vannak különböző méretű, hatókörű és erejű konjunktív csoportok, amelyek a közös kulturális alaptól való eltéréseiket kidolgozva teremtik meg azonosságukat. Igaz ugyan, hogy minden egyén a különböző tartalmaktól függően több közösségnek is tagja, amelyekben különböző szinteken és mélységben vehet részt. Mannheim mégis úgy véli, hogy ezekben a kulturális összefüggésekben nyert tapasztalatával közvetlenül egyikük sem gazdagíthatja a közös kulturális készletet. Ehhez egy újabb tudás- és közléstípus kialakulására van szükség. Az egyénnek ugyanis minden szerepében a helyzettől függő, perspektivikus képe van csak a közös társadalmi intézményekről, tehát vagy a hatalom, vagy az alávetettség pozíciójából látja ugyanazokat a „közös” társadalmi tárgyiaságokat. A Mi és az Ők különbségének, a „fentről” és a „lentől” alkotott képek összemérhetetlenségének a felismerése vezet csak a pozícióktól függő élményeknek egy közös kultúrában való szintéziséhez, a tudás viszonylag „szuprakonjunktív” szintjének és a

csoportközi kommunikáció nyelvének a megteremtéséhez. Mannheim feltételezi, hogy az egyes konjunktív közösségek között csak akkor lehetséges a kommunikáció, ha kialakítják a társadalmi rétegek közötti érintkezés, az elvont megegyezések nyelvét, amely biztosíthatja interakcióik sikerét a közös intézményekben s egyben formába önti és őrzi közös, *kommunikatív tudásukat*. Ezen alapul majd a *civilizáció* általánosító, teljesen szocializált beszédmódja. Ahhoz azonban, hogy az elkülönülő csoportok *kulturális közösséget* is alkothassanak, ez kevés. Szakemberekre van szükség, akik kialakítják a konjunktív és a kommunikatív nyelvhasználatot összekötő, köztes beszédmódot, amely a konjunktív közösségek osztenzív nyelvénél kevésbé helyezethez kötött és mégis képes az élményszerű tudás átadására a közös élménytér határain túl.

A szakemberek sajátos kultúrát teremtenek: a *műveltség kultúráját*, amely ugyan az ő csoportjuk perspektivikus és minőségekhez igazodó konjunktív kultúrája, de egyben arra törekszik s gyakran meggyőzően hirdeti is, hogy szellemi képviselte annak a társadalomnak, amely igénybe veszi a csoport szakszerű közvetítő szolgáltatásait.

Mannheim két, egymást vitatni látszó állítást fogalmaz meg ezen a ponton. Egyfelől azt mondja, hogy minden kultúra ezer szállal kötődik egy-egy különös csoport tér- és időbeli, valamint társadalmi helyéhez. Másfelől bevezeti a kulturális közösség fogalmát, amely „a konkrét konjunktív tapasztalati közösség eddig ismert legátfogóbb formája” (Mannheim 1980: 226). Már nem alapul életközösségen, de a benne részesedő csoportok a hagyományok közös készletéhez igazodva közös látásmódot alakíthatnak ki akkor is, ha nincs közöttük közvetlen, személyes érintkezés. Csak „objektívációik jellege és irányultsága egyesíti őket” (Mannheim 1980: 263). Példaként Mannheim az országokat, sőt kontinenseket átfogó európai-amerikai kulturális közösségre hivatkozik. Még az egyetlen kulturális közösségbe forrott emberiség utópikus látomását is felvázolja, amely akkor válhat valósággá, ha az emberiség egyetlen történelmi élményközösséget alkot, elérkezvén az „összközösség” történelmi stádiumába (Mannheim 1980: 320). A kultúra e két, egymást kizáró leírásának együttes szerepeltetése csak akkor érthető, ha összefüggésbe hozzuk őket Mannheim két további kijelentésével:

(1) Minden modern kultúra számos „geológiai réteget” foglal magába. A legalsót viszonylag primitív „kollektív képzetek alkotják, amelyek alig hozzáférhetők a racionális és reflektáló elemzés számára” (Mannheim 1980: 295). Felettük húzódik a műveltségi kultúra régebbi formáiból származó, „rekonjunktívált” — vagyis a közös élménytérbe bevont — elemeinek a rétege. Ezután következik, követlenül a civilizáció szintje alatt, az a viszonylag szuprakonjunktív réteg, amelyet az az elsajátított készség táplál, hogy megtanultuk saját helyzetünket, vélekedéseinket és gyakorlatainkat mintegy „kívülről” is megítélni — ugyanaz a készség, amelyet a műveltség kultúrája módszeresen ápol és hasznosít. Feltételezhető tehát, hogy a kulturális közösség a csoportok vagy társadalmak azon kulturális rétegeit ötvözi egybe, amelyekben már kialakult ez a szuprakonjunktív érzékenység akár a műveltségi („magas”), akár a mindennapi („népi”) kultúra szintjén.

(2) A magas kultúrát megöröklő és tovább építő „műveltek» újra meg újra a különböző egzisztenciális közösségekből érkeznek, azoknak kialakulófélben lévő ten-

denciát vezetik át a közös műveltség áramába, s ennél fogva a műveltség árama nem is egységes, hanem polifón, dialektikus felépítésű” (Mannheim 1980: 299). A több társadalmi csoportot, népet és társadalmat átfogó kulturális közösségek tehát feltehetően a műveltségi kultúrára támaszkodnak, amely megőrzi és újratermeli magában a versengő nézőpontok sokaságát — egy kozmopolita egyház teológiai vitáiban csakúgy, mint az „irodalmi reszpublika” tagjai közti élénk levélváltásban, vagy akár a tömegkommunikáció globális hálózatában.

Ez a röviden vázolt elméleti modell a maga dichotóm fogalmi párjaival nyilvánvalóan jelzi Tönnies és Alfred Weber hatását, akik végsősoron a századforduló közkeletű és közhangulatot formáló eszméit honosították meg az elméleti gondolkodásban. A modell aligha alkalmas bármely létező társadalom leírására. S ami a legfeltűnőbb, nem ad módot a tudásszociológiától leginkább elvárható feladat megoldására — hatalom és tudás viszonyának fogalmi tisztázására.

A műértő tudás

A kultúra rétegzettségének vizsgálata azonban olyan eredményekkel járt, amelyeket az egyes elemzésekben Mannheim jól értékesíthetett. Ezt példázza a műértő tudás kialakulásának és változásának vizsgálata is.

A műértő szociológiai típusa kulcsszerepet játszik az itt tárgyalt tanulmány gondolatmenetében. Léteével kell alátámaszta Mannheimnek azt a tézisé, hogy a kultúra nemcsak élmények, hanem tudományos megismerés tárgya is lehet. A művészettörténet-írás éppen azért szerepel oly gyakran módszertani példaként Mannheim írásaiban, mert sikerrel kapcsolja egybe a minőségre vonatkozó tudást a történetileg megalapozott értelmezéssel. Képzett intuícijára támaszkodva, a műértő *megérti* a műalkotásokat, vagyis tudatosítja objektív szerkezetüket és tartalmukat. Élményszerű tudását közölni, megosztani is képes — a többi műértővel. Szakszerű vitáik teremtik meg a művészettörténet mint tudomány alapját, ami „a »műértés« alkotta tapasztalati közösség egy sajátos formájából keletkezett és ezt az alapot az egzaktság mégoly magas fokán sem nélkülözheti soha. A művészettörténész, bárhogy finomítsa is a közlés módszereit és filozófiai apparátusát (ami feltétlenül szükséges), előfeltételezi önmagában a »műértőt«, valamint címzettjeinek »műértő voltát«” (Mannheim 1980: 240).

Mannheimet nem foglalkoztatja a műértő tudás manapság leginkább szembeszökő funkciója: a szakvéleményként megfogalmazott, a művészeti kvalitásra vonatkozó ítélet, melyet a műpiac azon nyomban kvantifikál és árakban fejez ki. A műkritikus és a műtörténész csak annyiban érdekli, amennyiben az általuk képviselt sajátos tudás és tevékenység megvilágíthatja, mit jelent a konjunktív tudás a műveltségi kultúra szintjén és miféle közvetítő szolgálatokat tesznek e tudásforma hordozói a modern társadalomban.

A műértő ugyanis egy történelmileg kialakult, mára jóformán kiveszett társadalmi típus. Képzett intuícója a specializálódás gyümölcse. Az a feladata, hogy a társadalom

egésze számára hozzáférhetővé tegye a művészetet, amely már elvesztette központi szerepét a kulturális életben, amit állítólag a jobban integrált középkori társadalomban játszott, amikor még „az egész közösség a minőséghez igazodó műértőkből állt, jöllehet voltak köztük fokozati különbségek” (Mannheim 1980: 284). A műalkotás és a műélvezet marginális jelentőségű a modern társadalomban. Tagjai ezért tanácstalanok a művészet dolgaiban, ezért várják el, hogy megmondják nekik, mitől fontos a művészet, miért különösen értékesek egyes műalkotások. Mannheim tényként szögezi le: „Csak a művek jelentőségét fokozatosan felfedező műértők kritikai méltatásain át kerül be a művekre vonatkozó értékítélet a köztudatba” (Mannheim 1980: 283).

Ha első látásra úgy tűnhet, hogy ez a kijelentés közhasznával igazolja a műértés létjogosultságát, valójában akaratlanul is rávilágít nemcsak a műkritikának, de általában az értelmiség feltételezetten jótékony hatású társadalmi hivatásának gyenge pontjára. A fenti idézet ugyanis gyakorlatilag azt mondja ki, hogy a kritika csak a tekintély pozíciójából megfogalmazott ítéleteket közli, de nem az ítéletek alapját képező felismeréseket. Miután a műélvezet adekvát szubjektuma sem nem a személyes szubjektum a maga tisztán személyes tudáselemeivel, sem nem általában a tudat, hanem — Mannheim kifejezésével (1980: 239 sk.) — „a bennünk élő kollektív közösségi szubjektum”, amely „éppen csak addig terjed, ameddig ösztudatunk közösséghez kötött, konjunktív tapasztalati térben nyert tudástartalmai”, az esztétikai élmény nem fejezhető ki sem a mindennapok, sem a civilizáció nyelvén. Tehát a műkritika sem lépheti át a műértők konjunktív tudásának határát, hacsak nem hiteti el, hogy a művészetről szóló közérthető információk helyettesíthetik a művészet élményszerű ismeretének átadását. Ugyanis „az efféle tapasztalatok *közölhetőségének tartománya* azokra korlátozódik, akik *részesednek* abban a teljes egzisztenciális viszonyban, amelyben és amelyből ez az ismeret kinő” (Mannheim 1980: 214).

A modern műkritika fogalmai nem a közönség szempontjainak vagy bármelyik — a művészeti világon kívüli — társadalmi csoport céljainak fényében jelölik meg egy-egy művészeti alkotás jelentőségét. Sajátos fogalomalkotása „azon a lehetőségen alapul, hogy minden fogalmat, még az általánosat is lehet *névként* használni — ahol is *néven* a szavaknak az a sajátos tulajdonsága értendő, hogy egy meghatározott funkciójú meghatározott dolgot a velünk teremtdődött egyszeri kapcsolatában, a mi meghatározott konjunktív közösségünk szempontjából jelöljenek. Hiszen gyakorta megfigyelhető, hogy minél szorosabbá fonódik valamely konjunktív módon megismerő közösség, annál szektásabbá lesz a nyelve: hogy kialakítja saját terminológiáját, amelynek szavai a nagyobb nyelvi közösség számára egyre kevésbé érthetők — nemcsak azért, mert a szűkebb csoport megteremti a maga szaknyelvét, hanem mert ugyanaz a hangsor, amely mindenki más számára egy ismert általános fogalmat jelöl — a szűkebb közösségben meghatározott, konjunktíve feltételezett jelentésre tesz szert, amelyet csak azok értenek, akikben magukban is kialakult az az élményösszefüggés, amelyben a kérdéses szó megnevezésként hirtelen felszínre bukkott. Ebben az esetben a szó nem valamilyen általános viszonyt jelöl a dologban vagy az eseményben, hanem annak csak egy meghatározott, a megismerő közösség felé forduló oldalát” (Mannheim 1980: 218).

Mannheim leírásai azt sejtetik, hogy mindaddig, míg a művészeti hozzáértés művelt urak nagyrabecsült készsége volt — akik „az időben szétszórt, de a kulturális folytonosság által egybefűzött, minőségileg azonos irányultságú, konjunktív tapasztalati közösséget” alkottak (Mannheim 1980: 283) —, a kiváltságos társadalmi helyzet időt és módot adott nekik arra, hogy „eleven viszonyt” teremtsenek esztétikai élményük tárgyaihoz. Kialakulhatott bennük az a tárgykonstituáló, műértő „ráhangoltság”, amely arra készítette őket, hogy élményeik különböző minőségű tárgyait a szépművészet, majd pedig általában a művészet fogalmában egyesítsék. Fokozatosan megtanultak a művészek szemével látni és kidolgozták azt a fogalomkészletet, mely lehetővé tette a műalkotásokkal való találkozások élményterének tartós egyesítését és kiterjesztését, a sztereotipizált várakozások horizontján rögzítve az esztétikai élmény paramétereit. A várakozási horizontot alkotó gondolatok segítenek megnevezni és rögzíteni a közös tapasztalatokat; együttesük a műértők értékeit kifejező normatív szemantikai képződmény.

A műértő tudás professzionalizálódása

A „valódi és igaz” időbeli megvalósulásait kutató figyelmük, a már elismert értékekből felépített hagyományhoz való ragaszkodásuk folytán a hagyományos műértők konzervativizmusra hajlottak. E téren a modernizáció gyökeres változást hozott. A műértők professzionalizálódtak, „konjunktív kötődésű közösségük mintegy különös szervként levált a tömegről, a hordozó közösségről. A műértők ma az élcsapatot jelentik” (Mannheim 1980: 284).

Azt a történelmi váltást, amelynek során a konzervatív műértőt kiszorította a hivatásos avantgardista kritikus, Mannheimnek a műveltségi kultúra dinamikájáról írott fejtegetései világítják meg.

A műveltségi kultúra önellátásra képtelen, kompetitív világ. Azokból a közösségekből táplálkozik, amelyeket egyesíteni igyekszik: „Egy új intenció csíráit a műveltségi kultúra önmagából tényleg nem képes előállítani, és ezért kerül benne sor újra meg újra az egzisztenciális hátterekből beáramló új motívumok felszívására” (Mannheim 1980: 289). A közösségek életétől való függősége miatt a műveltségi kultúra nem maradhat fenn a kommunikatív absztrakció szintjén, továbbra is kötődnie kell számtalan táplálójának perspektivikus és minőségi irányultságához. Az egyes közösségek életében felbukkanó új elemek mohó beszippantása azonban „a kulturális folyamat rettenetes felgyorsulását jelenti, hiszen — míg egy elsődleges kulturális közösségben a kulturális tárgyiságok legkisebb tényleges változása is előfeltételezi a létezés neki megfelelő, végtelenül lassú átalakulását — a műveltségi kultúra az élettől elválasztottan ragadja meg a »csírákat«, a »tendenciákat«, amelyek így jószerivel minden akadály nélkül fejlődhetnek és bontakozhatnak ki”. A műveltségi kultúra kikényszeríti a fejlődést, a mindig soron következő lehetséges lépések megtételét, miáltal „mindinkább a lehetőségekből él, ami elkerülhetetlenül bizonyos frivolitást jelent és a szubsztancia

gyorsabb felemésztéséhez vezet” — még akkor is, ha a „műveltek”, akiknek ez köszönhető, egyszersmind a szubsztancia megújításán is munkálkodnak (Mannheim 1980: 297 sk.).

A különféle törekvések és áramlatok olyan sokasága alakul ki ebben az elszabadult folyamatban, amit a hivatásos műértők már alig képesek áttekinteni. Több módon is megpróbálkoznak e komplexitás csökkentésével. Az egyik a hagyományos művészettörténet stilisztikai osztályozásainak és kronológiai rendszerezéseinek bevezetése, ami a művészeti világot az egyre gyorsabban váltakozó stílusok egymásutánjaként láttatja. A keletkező képpel senki sem igazán elégedett. Először is kompozíciós elve köztudottan a rendező sémába nem illő elemek elhagyása. Másodszor pedig feszélyező közelségbe hozza a művészetet a divattal, amelyben csak a legújabb — vagy az, ami a maga korában a legújabbnak számított — érdemel figyelmet.

A fogalmi tér eldologiasodása

A műveltségi kultúra mind nagyobb hatást gyakorol a közösségek és az egész társadalom életére. A kommunikatív megértésre irányuló erőfeszítései létrehozzák a kommunikatív absztrakciók terét, amely azután — ingadozó következetességgel — arra vezet, hogy „már a szellemi realitásokat is csak annyiban élük át, amennyiben kommunikatív jelentőségük lehet” (Mannheim 1980: 289). Most már nemcsak a műértők gondolják el a művészetet egy fogalmi tér, a művészetelméleti és -történeti tudás függvényében létező tevékenységek és tárgyak összességéként, hanem professzionális utódaik — a művészeti szakértők, menedzserek, ügynökök, kiállításszervezők — is, akik e fogalmi teret intézményekben — múzeumokban, galériákban, gyűjteményekben, aukciós házakban — tárgyasítják. Egész tevékenységükkel azt sugallják, hogy az esztétikai élmény nem más, mint műalkotások jelenlétében mindenféle információ fogyasztása — a művészet történetére, elméletére, a művészek életrajzára vagy a művészeti termelés társadalmi feltételeire vonatkozó kijelentések tudomásul vétele. Intézmények közvetítik/mediatizálják tehát a művészetet a demokratikus társadalomban, amelynek már nincs szüksége a műértők tájékozott esztétikai ítéleteire, amelyek a beavatottak csiszolt beszélgetéseit összegezték. „A demokratikus szellemiség”, állapítja meg ezzel kapcsolatban Mannheim egyik, a harmincas években írott tanulmánya, „elutasít minden állítólagos tudást, amely csak a kiválasztott keveseknek hozzáférhető módozatokban nyerhető. Csak azt fogadja el igazságként, amit mindenki közönséges tapasztalata igazol vagy ami meggyőzően bizonyítható mindenki által megtehető lépésekben” (Mannheim 1956: 194 sk.).

A műértő tudás nemcsak arisztokratikus természete miatt nem fér össze a modern demokratikus társadalom elveivel. Devalválódik, mert általánosan gyengül az esztétikai alkotóerő és fogékonyság. A műértőt kiszorítják a szakértők és a laboratóriumok. Utódja az avantgarde értelmiség kísérletező elitje lesz (Mannheim 1956: 200).

Ez az „élcsapat” olyan művészekből és kritikusokból áll, akik egyre kevésbé hajlandók beletörődni azokba a szerepekbe, amelyeket a művészeti világ eldologiasult fogalmi tere számukra enged és előír. Támadják ezt a fogalmi teret, feltárva alapelvei ingatlanságát (Art & Language csoport); saját üres elvontságát vetítik vissza rá (Carl André); az észrevétlenül halálos komolyságba forduló csúfolódás tárgyává teszik (Warhol); vagy pedig logikus végpontjáig hajtva az absztrakciót, már nem is festményeket, verseket, zeneműveket, hanem „általános művészetet” állítanak elő (Marcel Duchamp, John Cage); és heroikusan — noha tényellentétesen — hajtogatják, hogy nincs semmi elvont vagy fogalmi mozzanat a műben vagy a mű mögött: „csak az *van* ott, ami látható. ... Azt látni, amit az ember lát” (Frank Stella in: Battcock 1968: 158). Az avantgarde művészei és kritikusai olyan közös gondolkodás- és beszédmódot teremtettek, amely — mintha csak Walter Benjamin útmutatását követné (Benjamin 1969: 302) — módszeresen kiirtja mindazokat a sztereotipikus fogalmakat (zseni, minőség, alkotó, stílus, eredetiség, hagyomány és újítás), amelyekkel élve egykor a műértők konjunktív közösége beszélgetett az esztétikai élményről.

Hivatkozások

- Battcock, G. (ed.) 1968. *Minimal Art. A Critical Anthology*. New York: E. P. Dutton & Co
- Becker, H.C. 1982. *Artworlds*. Berkeley: University of California Press
- Becker, H.C. 1986. Distributing Modern Art. In: *Doing Things Together*. Evanston: Northwestern University Press
- Benjamin, W. 1969. A műalkotás a technikai sokszorosíthatóság korában. In: *Kommentár és prófécia*. Budapest: Gondolat
- Bourdieu, P. 1993. *The Field of Cultural Production*. London: Polity Press — New York: Columbia University Press
- Crane, D. 1987. *The Transformation of the Avantgarde: The New York Art World 1940–1985*. Chicago: Chicago University Press
- Danto, A.C. 1964. The Artworld. *Journal of Philosophy*, LXI, 571–584.
- Danto, A.C. 1992. The Art World Revisited: Comedies of Similarity. In: *Beyond the Brillo Box: The Visual Arts in Post-Historical Perspective*. New York: Farrar–Straus–Giroux
- Mannheim, K. 1956. *Essays on the Sociology of Culture*. London: Routledge and Kegan Paul
- Mannheim, K. 1980. *Strukturen des Denkens* (Herausgegeben von David Kettler, Volker Meja und Nico Stehr). Frankfurt am Main: Suhrkamp
- Moulin, Raymonde 1967. *Le marché de la peinture en France*. Paris: Editions de Minuit
- White, H. and C. White 1965. *Canvases and Careers: Institutional Changes in the French Painting World*. New York: Wiley

