A képzőművész

Szociológiai értelemben képzőművésznek tekinthető, tekintendő minden olyan képzőművészeti tevékenységet folytató személy, akit egy adott közösség, társadalmi csoport képzőművésznek ismer el, tevékenységét műteremtő folyamatnak tekinti, s a produktumot képzőművészeti alkotásként fogadja el, a műbefogadás mechanizmusában műként tételezi. Ebből következik, hogy annyiféle művészcsoport van, illetve a művészek aszerint rétegződnek, ahány ízléscsoport, illetve ahány ízlésrétegnek, ízléscsoportnak megfelelő műtárgyegyüttes funkcionál a társadalomban. Ez a szám még egy szűk időintervallumon belül is változhat (az általam vizsgált huszonöt évben egymástól nagyon jól elkülöníthető időszakokban a mozgások, átrétegződések folytonosnak mondhatók, de egymástól nagyon jól elváló tagolódás mutatható ki).

A művészet a társadalmi adaptáció tapasztalatsorozata (*John Dewey*), „társadalmi tanulás", társadalmi interakció. Így életkor- és társadalmi státusfüggő is, hogy ki, mikor, kit tart művésznek, illetve az is, hogy maga a művész életkorától, alkotói magatartásától, ízlésváltozásaitól s a változó társadalmi környezettől, kulturális mintáktól függően hol helyezkedik el a művészhierarchiában, a kulturális elit és a közvetítő intézmények képviselőinek értékrendjében.

Művésznek lenni egyike a legrégebbi értelmiségi foglalkozásoknak, az entellektüelmagatartás prototípusa (*Löwenthal, Hauser, Escarpit, Eco, König* stb.).

Képzőművésznek lenni – ez az európai művészet történetében is szigorú feltételekhez volt kötve: a céhek idején a tanítvány nem válthatott mestert, legalább három évig egy mesternél kellett dolgoznia. A francia Királyi Festészeti és Szobrászati Akadémián igen bonyolult hierarchia uralkodott: csak versenyvizsgával lehetett bejutni és a rangsorban feljebb lépni, előzetesen a vázlatot jóvá kellett hagyatni.

Rudolf és *Margot Wittkower* a művészet társadalomtörténetének elemzésében bebizonyítja, hogy a festők státusa az idők folyamán emelke-

dett: „mesteremberből" „művésszé" váltak. A képzőművészek egy része a mi interjúinkban is tiltakozik a „művész" megnevezés ellen, és szívesebben venné a „mester" megjelölést (főleg a szobrászok!). A falun élő idős, alacsony iskolai végzettségű megkérdezettek gyakran azzal hárítják el reprodukcióinkat, a modern festészet (számukra ebbe beletartozik az impresszionizmus is) véleményezését, hogy most már „mindenféle művészek csinálják a képeket" ahelyett, hogy mesteremberek készítenék az akár templomokba, intézményekbe, akár lakásokba kerülő festményeket.

Minden művész kötődik a társadalom valamelyik csoportjához. Mindegyiknek meghatározott társadalmi státusa, szerepe van. A művészek társadalmi szerepeik és közönségük szerint osztályozhatók. A művész társadalmi beágyazottsága azáltal is bizonyított, hogy közízléscsoportonként jól elkülöníthetők a közízléscsoporthoz alkalmazkodó művészcsoportok (*Levin Schücking*).

Ugyanabban az időszakban, ugyanabban a társadalomban nagyon különböző lehet az alkotóművészek helyzete attól függően, hogy írók, zenészek, filmesek vagy képzőművészek-e. Az irodalmárok és zenészek Magyarországon a hetvenes–nyolcvanas években jobb helyzetben voltak, mint a képzőművészek, s ez a tényező meghatározó a korszak képzőművészeinek társadalmi szerepeiben és a közönséggel való kapcsolatukban.

A *szakértők* (*Robert Escarpit* kategóriahasználata szerintiek), akik eldöntik, rangsorolják, hogy ki mennyire képzőművész, a hetvenes évek elején és a nyolcvanas évek közepén lényegében hasonlóképp rétegződnek. Az első csoportba a politikai hatalom és a kulturális politikai vezetők által jóváhagyott, kinevezett „szakértők" tartoznak, a legitim hatalom legitim szakértői. A hetvenes évek elején még több közöttük az adminisztratív irányító, a nyolcvanas évek közepén több az egyetemi és tudományos címmel is rendelkező. A hetvenes évek elején a „támogatott" művészek kiválasztása és megerősítése a feladatuk, a nyolcvanas évek közepén a szempontok differenciálódnak, akárcsak a szakértők összetétele, s így a hatalom által jóváhagyott művészek csoportja is.

A művész a kulturális elitbe tartozik. A politikai elité a hatalom; a gazdasági elité a jövedelem, a pénz; a kulturális elité – így a képzőművészé is – a tekintély, mely nem a pozícióhoz, hanem a nevéhez és a személyéhez kötött (*Daniel G. Linz*). A kulturális elit – így a művész – társadalmi funkciója: normafenntartó szerep, orientációs pont, mintakép, integráló erő.

A fővárosi, európai kitekintésű, az adott kor kulturális eseményeihez igazodó, a legfrissebb művészeti eseményeket figyelemmel kísérő kul-

turális elit s a vele kapcsolatot tartó politikai és
nyitott társadalomban – így a nyitódó nyolcvan
országon is – az egy-két évtizeddel korábbi *avantg*
akkori újítók s a nyolcvanas évekre az avantgá
az *avantgárdhoz közel állók* vagy *középutasok* köz
tációs ponttá, mintaképpé. Óvatos a viszonyuk
legújabb ízlésteremtő csoporthoz, mert a kimo
déka nélkül tudják, hogy az ízlésváltozásban
csoport jut szóhoz a művészet mechanizmusát
keresztül, amely a következő kulturális elit h
elő.

A hasonló szerepkört betöltő művészcsopo
közösségekben is. A helyi kulturális elitnek m
és értékhordozó művészcsoportja, amelynek
vagy a *konzervatívhoz* közel álló típusba sorolha
ségek, a helyi kulturális hagyományok függv
nántúli művészek közelebb állnak az avantgár
diek inkább a konzervatívokhoz).

A *rajztanár-művészek* – a helyi elit tagjai – e
közösségben a kizárólagos képzőművészeti ízl

turális elit s a vele kapcsolatot tartó politikai és gazdasági elit számára a nyitott társadalomban – így a nyitódó nyolcvanas években Magyarországon is – az egy-két évtizeddel korábbi *avantgárd* képzőművészek, az akkori újítók s a nyolcvanas évekre az avantgárd (újítók) csoportjából az *avantgárdhoz közel állók* vagy *középutasok* közé tartozók válnak orientációs ponttá, mintaképpé. Óvatos a viszonyuk a valódi avantgárdhoz, a legújabb ízlésteremtő csoporthoz, mert a kimondás és elfogadás szándéka nélkül tudják, hogy az ízlésváltozásban egy olyan ízléshordozó csoport jut szóhoz a művészet mechanizmusát kontrolláló eszközökön keresztül, amely a következő kulturális elit hatalomra jutását készíti elő.

A hasonló szerepkört betöltő művészcsoport megtalálható a helyi közösségekben is. A helyi kulturális elitnek megvan a maga mintaadó és értékhordozó művészcsoportja, amelynek tagjai vagy a *középutas*, vagy a *konzervatív*hoz közel álló típusba sorolhatók a regionális különbségek, a helyi kulturális hagyományok függvényében (a nyugat-dunántúli művészek közelebb állnak az avantgárdot utánzókhoz, az alföldiek inkább a konzervatívokhoz).

A *rajztanár-művészek* – a helyi elit tagjai – egy-egy kisvárosi, falusi közösségben a kizárólagos képzőművészeti ízlésmeghatározók.

A művész mint foglalkozási csoport

A művészek, akárcsak a többi ember, „különbözőképpen szervezett csoportokban egymással és egymás ellen cselekszenek, és közben egymással és egymás ellen gondolkodnak" (*Mannheim*). Meghatározó szerepe van a nemzedéknek, a státus- és a foglalkozási csoportnak.

Maguk a művészek is hajlamosak arra az adminisztratív definícióra, mely képzőművészeti főiskola elvégzéséhez, diplomához köti a művészstátust. Kétségtelen, a szakma erősen professzionalizálódik: az 1970–71-ben megkérdezett művészek egyharmadának, az 1985–86-ban megkérdezettek már csak egyötödének nem volt főiskolai végzettsége. A főiskolai tanulást, képzést maguk a művészek tekintik a foglalkozásra való felkészülés alapfeltételének. A szakmai intézményeknek (Művészeti Alap, Képzőművészeti Szövetség, Fiatal Művészek Stúdiója) igen nagy szerepük van a foglalkozási csoportként való öndefinícióban. Ez egybeesik a kulturális politika szándékaival is. 1970–71-ben lényegében nem számított hivatalosan képzőművésznek az, aki nem volt alaptag (ez a zsűrizés, kiállítás, vásárlás feltétele is volt). 1985–86-ra ezek a keretek fellazultak, igaz, az intézményi tagság is könnyen megszerezhetővé vált, s a formális feltételek közül hallgatólagosan elmaradt a főiskolai végzettség.

A főiskolai végzettség a festőnek és a szobrásznak hasonló kompetenciát biztosít a társadalomban, olyan foglalkozási pályamegjelölést, mint az építésznek a műegyetemi diploma. Hasonlóan más értelmiségi foglalkozásokhoz. A rossz diagnoszta is orvos, a betegeket felületesen ellátó orvos is az, mert diploma bizonyítja, hogy hat éven keresztül felkészítették az orvosi pályára.

A képzőművészeti főiskola a művészeti képzés során biztosítja, hogy a művész társadalmilag „hasznosíthassa" az ott elsajátított ismereteket, hogy olyan élettevékenységet fejtsen ki, amelyet a társadalom szolgálatába állíthat. A főiskolát végzett képzőművész elvárja, hogy az államilag támogatott képzés után a társadalom – az állam, az intézmények, a

piac, a műgyűjtők stb. – biztosítsa számára a
anyagiakat, majd a nyugdíjat, azaz a szociális b
azt, amit a modern társadalom az egyetemet
nek általában biztosít.

1969-ben íródik le Stuttgartban: „A művé
kényszerekkel és differenciálódási lehetősége
sősorban funkció-fogalomnak bizonyul, és csa
galomnak." (*Harmut Hentig*) Ezt az érvet a mű
szóló vitában arra használják fel, hogy tudatos
művészeké ugyanolyan foglalkozási csoport, m
kulturális minisztérium rendeleteivel folytato
már 1954-ben úgy fogalmazott, hogy társadalm
nak és művésznek egyaránt érdeke – a művé
csoportnak az elismerése. A művészlét probl
ebben látja. Definíciója szerint „hivatásos az,

A művész szakma a modern társadalomban
más nyilvánosságra orientált foglalkozásokkal
nyilvánosságot valamilyen módon közvetlenül
nikátorok, újságírók, közvélemény-kutatók, re
például jogászok, tanárok, papok, politikusok
tonként különbözők a társadalmi legitimációk.
értelmiségi pályákon a legitimáció a diplomaos
nyesen megtörténik (jogász, pap, tanár). Bizon
kozások rá vannak utalva az állandó nyilvánc
kus, újságíró – a régebbi „honoráciorok"). A
főiskolai végzettséget, a művészdiplomát szer
máció végleges eszközének elfogadtatni a nyi
tusuk leginkább az újságírókéval rokon, akikh
társadalmi presztízsük, nagy a befolyásuk a tá
exponált, a többi szakmával szemben igen na
de foglalkozásuk mégsem legitimált a hagyom
lalkozásokkal összevetve. Az újságírók is profe
elégszenek meg az egyéb diplomával (közgaz
politikusi pálya is professzionalizálódik, fogl
inkább bekerül a szakirányú iskolai végzettség
dern művész is a professzionalizálódásban látja
gitimáció bázisát.

Miközben a rendi államokból még fennmara
rök (például az udvaronc-művész, a szórakoztat
a művészek körében és a társadalomban is rejte
szerepelvárás: a varázslóé, a mágusé. S termé

piac, a műgyűjtők stb. – biztosítsa számára a megélhetést, fizetést, az anyagiakat, majd a nyugdíjat, azaz a szociális biztonságot. Vagyis mindazt, amit a modern társadalom az egyetemet végzett szakértelmiséginek általában biztosít.

1969-ben íródik le Stuttgartban: „A művészet a mi racionalizálási kényszerekkel és differenciálódási lehetőségekkel teli világunkban elsősorban funkció-fogalomnak bizonyul, és csak másodsorban érték-fogalomnak." (*Harmut Hentig*) Ezt az érvet a művész szociális helyzetéről szóló vitában arra használják fel, hogy tudatosítsák a társadalomban: a művészeké ugyanolyan foglalkozási csoport, mint a többieké. A francia kulturális minisztérium rendeleteivel folytatott vitában *Jacques Villon* már 1954-ben úgy fogalmazott, hogy társadalmi kérdés – a társadalomnak és művésznek egyaránt érdeke – a művésznek mint foglalkozási csoportnak az elismerése. A művészlét problémájának megoldását is ebben látja. Definíciója szerint „hivatásos az, aki a művészetéből él".

A művész szakma a modern társadalomban sok hasonlóságot mutat más nyilvánosságra orientált foglalkozásokkal, azaz azokéval, akik a nyilvánosságot valamilyen módon közvetlenül befolyásolják (kommunikátorok, újságírók, közvélemény-kutatók, reklámszakemberek vagy például jogászok, tanárok, papok, politikusok). Foglalkozási csoportonként különbözők a társadalmi legitimációk. Bizonyos hagyományos értelmiségi pályákon a legitimáció a diplomaosztás aktusával végérvényesen megtörténik (jogász, pap, tanár). Bizonyos értelmiségi foglalkozások rá vannak utalva az állandó nyilvános legitimációra (politikus, újságíró – a régebbi „honorációrok"). A művészek nagy része a főiskolai végzettséget, a művészdiplomát szeretné a társadalmi legitimáció végleges eszközének elfogadtatni a nyilvánosság számára. Státusuk leginkább az újságírókéval rokon, akikhez hasonlóan jelentős a társadalmi presztízsük, nagy a befolyásuk a társadalomra, helyzetük exponált, a többi szakmával szemben igen nagyfokú a szabadságuk, de foglalkozásuk mégsem legitimált a hagyományos értelmiségi foglalkozásokkal összevetve. Az újságírók is professzionalizálódnak, nem elégszenek meg az egyéb diplomával (közgazdász, tanár stb.), sőt a politikusi pálya is professzionalizálódik, foglalkozásképükbe egyre inkább bekerül a szakirányú iskolai végzettség mint alapfeltétel. A modern művész is a professzionalizálódásban látja a nyilvánosság előtti legitimáció bázisát.

Miközben a rendi államokból még fennmaradtak művészszerepkörök (például az udvaronc-művész, a szórakoztató [bohóc] művész stb.), a művészek körében és a társadalomban is rejtetten él egyfajta igen ősi szerepelvárás: a varázslóé, a mágusé. S természetesen változatlanul

vannak – feltehetően a 16. század óta – „az ellátatlan, önálló művészek" (*René König* és *Alphons Silbermann* elnevezése).

A képzőművészek szerint képzőművésznek valójában azokat kellene nevezni, akik nem a megszokotthoz ragaszkodó nagyközönség szemléletének, ízlésének megfelelően dolgoznak, hanem *egymás, a szakma* normájához igazodnak, azt kísérik figyelemmel, mi történik magában a kortárs képzőművészetben. Akiknek szakmai kompetenciájában maga a szakma sem kételkedik. Ez a véleményekben így összegződik: „tud festeni" (azaz formanyelvében, stilárisan, esztétikai minőségében, ízlésében lehet nagyon eltérő, de elismerhető, hogy a szakmájában járatos). Van egy szűk elitréteg, amelyik csak a saját csoportját (stílus-, szemléletbeli azonosság és minőség alapján) tartja képzőművésznek, a többség azonban a hatalom és a szakma által legitimált (főiskola és/vagy alaptagság) művészeket tartja annak.

A képzőművészek jelentős része a „vezető" festőket, szobrászokat utánozza. „Vezető művész" részben az, akit a kulturális politika, a hatalom emel ebbe a kategóriába, részben azok, akiket a kortárs képzőművészettel foglalkozó prominens műkritikusok jelölnek ki erre a szerepre, részben pedig, akiket a művészek saját maguk közül annak tartanak. Lehetnek átfedések is az egyes csoportok között, de lehetnek igen nagy eltérések is.

Andreas Johannes Wiesand 1021 képzőművésszel készített kérdőívet és interjút, s ezeket feldolgozva mutatja meg a képzőművész „hivatás", „foglalkozás" helyét a társadalomban, a gazdaságban és a kultúrában (empirikus adatokra támaszkodó megállapításai a művészinterpretáció tudásszociológiai elméletéhez is adalékul szolgálhatnak).

Családi háttér

A nemzetközi művészetszociológiai szakir
állapítás, hogy napjainkban sem az egészer
csony társadalmi rétegekből nem származn
Mason Griff, Bryan Ronald Wilson).

Az 1970–71-ben és 1985–86-ban készíte
képzőművészek között igen kevés a paras
rászok), egyharmaduk kézműves családból
és közel *kétharmaduk* értelmiségi származá
vagy a rajztanár a szülők között. Kimondo
tokratacsaládból alig jött egy-két művész.
pasztalatokhoz, a nagyon szegény és a nag
riférián élő és a gazdasági-politikai elit g
nálunk sem képzőművészek.

A képzőművészeti pályaválasztásban n
kai kutatások tapasztalataihoz, kevéssé v
nak, a művészettörténetnek, a múzeumol
Griff). Viszont nagyon jelentős a szerepe a
és az első iskolai évek sikerélményeinek,
középiskolai megerősítéseknek (presztízs
elismeri a kreativitást, és elfogadja az ezze
kodást (a piaget-i értelemben), az autonó
vészszerepre, az alkotásra predesztinálja
egyént. Ha a gyermek korán megtanulja,
környezete, azaz a társadalom jelentékeny
tásra, zökkenőmentesen nő bele a képes
Ha még a család is támogatja, a kreativitá
szükségszerűen fakadó feszültségeket is
lag harmonikusan illeszkedik be a művés

Ha nincs kongruencia, ha szakadatlan
a szerepmegvalósításig, sokkal inkább be

Családi háttér

A nemzetközi művészetszociológiai szakirodalomban visszatérő megállapítás, hogy napjainkban sem az egészen magas, sem az egészen alacsony társadalmi rétegekből nem származnak művészek *(J. H. Barnett, Mason Griff, Bryan Ronald Wilson)*.

Az 1970–71-ben és 1985–86-ban készített interjúk alapján nálunk a képzőművészek között igen kevés a paraszti származású (főként szobrászok), egyharmaduk kézműves családból származik, kevés a munkás, és közel *kétharmaduk* értelmiségi származású. Nagyon kevés a művész vagy a rajztanár a szülők között. Kimondottan nagypolgári vagy arisztokratacsaládból alig jött egy-két művész. Hasonlóan a nemzetközi tapasztalatokhoz, a nagyon szegény és a nagyon gazdag, a társadalom perifériáján élő és a gazdasági-politikai elit gyerekeiből nemigen lesznek nálunk sem képzőművészek.

A képzőművészeti pályaválasztásban nálunk is, hasonlóan az amerikai kutatások tapasztalataihoz, kevéssé van szerepe a szülői befolyásnak, a művészettörténetnek, a múzeumoknak, a kiállításoknak *(Mason Griff)*. Viszont nagyon jelentős a szerepe a pályaorientációban az óvodai és az első iskolai évek sikerélményeinek, a rajztanárnak, majd később a középiskolai megerősítéseknek (presztízs). Ha a környezet megerősíti, elismeri a kreativitást, és elfogadja az ezzel együtt járó autonóm gondolkodást (a piaget-i értelemben), az autonóm személyiséget, szinte a művészszerepre, az alkotásra predesztinálja a szabadságra és sikerre vágyó egyént. Ha a gyermek korán megtanulja, hogy tevékenységét közvetlen környezete, azaz a társadalom jelentékenynek tartja, és ösztönzi a folytatásra, zökkenőmentesen nő bele a képességeinek megfelelő szerepbe. Ha még a család is támogatja, a kreativitásból, a saját világteremtéséből szükségszerűen fakadó feszültségeket is megtanulja kezelni, s viszonylag harmonikusan illeszkedik be a művészlétbe és a társadalomba is.

Ha nincs kongruencia, ha szakadatlan konfliktusokban kell eljutnia a szerepmegvalósításig, sokkal inkább belesodródik azokba a sémákba,

amelyek a család, esetleg az iskola, a szűkebb környezet ellenállásának is okozói. Ez egyrészt a művészek „bohém" attitűdje, másrészt a „pénztelenség", hogy nem fog tudni megélni a képzőművészi tevékenységből. Művészettörténeti, festők élettörténetére vonatkozó ismereteim alapján mindig is azt gondoltam, hogy a képzőművészek közzött közel sem olyan nagy a „bohémek" aránya, mint ahogy az a közhiedelemben él. Lehetőségem nyílt két kisebb összehasonlításra, előbb azonban értelmeztettem a „bohém művész" fogalmát. A megkérdezettek szerint bohém az, aki eltér a társadalmi normáktól, szabályszerűségektől. (Például „bohém az, aki iszik" – természetesen az a rengeteg ember, aki iszik, nem mind bohém; vagy „a bohémek között sok a homokos" – természetesen nem minden homoszexuális bohém is egyben; vagy „más a munka- és életrendjük, a bohémek későn fekszenek, későn kelnek" – természetesen az a rengetegféle foglalkozás, amelyik más munka- és életrenddel jár együtt, még nem szükségszerűen teremt bohém egyént. Megint mások szerint „a bohémek feltűnően, másként öltözködnek" – természetesen a feltűnően, másként öltözködő fiatalok vagy divatkövető idősebbek még nem bohémek stb.). Elég hamar bebizonyítható, hogy a „bohém" homályos, tisztázatlan kategória: társadalmi előítéletek tapadnak hozzá. Az 1985–86-ban megkérdezett képzőművészek önmaguk közül igen kevésről, mindössze 4-5 százalékukról vélekedtek úgy, hogy az illető bohém. 1986-ban orvostanhallgatóktól kérdeztem meg ugyanezt: saját orvostanhallgató kollégáik 4-5 százalékát tartották bohémnek, és ugyanez volt az arány 1988–89-ben az építészhallgatók körében is.

A „bohém" mint jellegzetes művészattitűd ugyanolyan előítélet a családban, mint az, hogy nem lehet megélni a képzőművészetből. A hetvenes években a legkülönfélébb értelmiségi és nem értelmiségi pályákon is csak akkor lehetett megélni, ha valakinek másodállása, mellékjövedelme, kiegészítő pénzkereső foglalkozása volt. Természetesen a képzőművészek is e kényszerpályán mozogtak, de sokkal inkább tudtak szakmájukhoz közeli tevékenységekkel pénzt keresni (dekoráció, plakát, reklámgrafika, könyvillusztráció stb.), mint más szakmákban. Voltak, nem is kevesen, akik kétféle festészetet csináltak: a „sajátjukét" kiállításokra, gyűjtőknek, önmaguk örömére, és a heti képcsarnoki zsűriknek „képcsarnoki festészetet" (*Schéner Mihály, Scholz Erik, Kóka Ferenc* stb.) a megélhetésért, biztos havi jövedelemként. Kizárólag a képzőművészetből élt meg 1970–71-ben a kérdezettek fele, 1985–86-ban a kérdezettek kb. 40 százaléka. Az ipari formatervezők közel kétharmada élt meg csak a saját szakmai tevékenységéből 1985–86-ban, az építészeknek kb. 80 százaléka 1988–89-ben.

A család ellenállása egyébként rendszerint ak
művészeti pályaválasztás a gyerekben végleges
séges, önérvényesítésre törekvő egyén szükség
nek ítéli a szülők magatartását: támogatták, dic
amíg a dolog nem volt komoly, s ez a kettősség
bizonyítási kényszert (és sok további békétlens
dulás nehezíti a későbbiekben, a pályakezdésk
tásokkor amúgy is fellépő nehézségeket. (A te
vészek vagy a tehetséges reprodukáló művész
ilyen, előbb elfogadó, később elutasító család á
őket abban, hogy a kreatív művészek csoport
pedig képességeik révén tartozhatnának.)

Az 1970–71-ben megkérdezett képzőművés
azonosul harmonikusan a művészszereppel, a
mentesen a külső sikerekhez és sikertelenség
mélyiség (az interjú, a szociológiai tesztek és
ján): műveikből ez nem állapítható meg, a leg
vűek vannak közöttük, rendkívül expresszíve
egybeesés, hogy csaknem 90 százalékuk mo
család állt mindvégig (az anya és a feleség,
döntő fontosságát emelték ki). Azok többsé
külső konfliktusokkal, feszültségekkel teli a
azonosságuk (kb. egyharmaduk), meg kellett
ikkel, főként apjukkal, a művészpályára kerü

A szülők ellenállását a művészpályával sze
azoknak az értékeknek a hiánya a művészpály
az „ésszerű burzsoá kapitalizmus" fő kultú
konformitás, az ésszerűség, a gyakorlatiasság
nonkonformistának tartják, aki nem hoz lé
dolgot, sem anyagilag, sem másként nincs biz
ja sem lesz", mondják sokan fő ellenérvké
duktumai nem ellenőrizhetők a racionalitás
nek sikeresek, nem kompenzálhatják a szül
kerülnek a társadalmon.

Hasonlóan mások empirikus tapasztalatai
az általam készített 1970–71-es és készítte
jükban igazolódik, hogy a képzőművészeti
rekkorban dől el (*Vilt Tibor* két-három évese
szobrokat, *Ország Lili* tizenévesen tudatosan
ció a gyerek- vagy korai ifjúkorban átélt konf
vel, és ebből keres a kreativitással, alkotássa

A család ellenállása egyébként rendszerint akkor kezdődik, amikor a művészeti pályaválasztás a gyerekben véglegessé válik, eldől. A tehetséges, önérvényesítésre törekvő egyén szükségszerűen következetlennek ítéli a szülők magatartását: támogatták, dicsérték, amíg kicsi volt, amíg a dolog nem volt komoly, s ez a kettősség még erősebben növeli a bizonyítási kényszert (és sok további békétlenség forrása). Az ilyen indulás nehezíti a későbbiekben, a pályakezdéskor vagy a pályamódosításokkor amúgy is fellépő nehézségeket. (A tehetséges udvaronc művészek vagy a tehetséges reprodukáló művészek hátterében gyakran ilyen, előbb elfogadó, később elutasító család áll, s talán épp ez gátolja őket abban, hogy a kreatív művészek csoportjába kerüljenek, ahova pedig képességeik révén tartozhatnának.)

Az 1970–71-ben megkérdezett képzőművészeknek kb. 40 százaléka azonosul harmonikusan a művészszereppel, alkalmazkodik zökkenőmentesen a külső sikerekhez és sikertelenségekhez, harmonikus személyiség (az interjú, a szociológiai tesztek és a Rorschach-teszt alapján): műveikből ez nem állapítható meg, a legkülönfélébb formanyelvűek vannak közöttük, rendkívül expresszívek is. Nem lehet véletlen egybeesés, hogy csaknem 90 százalékuk mögött elfogadó, támogató család állt mindvégig (az anya és a feleség, illetve a férj szerepének döntő fontosságát emelték ki). Azok többségének, akiknek belső és külső konfliktusokkal, feszültségekkel teli a művészpályájuk, szerepazonosságuk (kb. egyharmaduk), meg kellett vívniuk csatájukat szüleikkel, főként apjukkal, a művészpályára kerülésért.

A szülők ellenállását a művészpályával szemben erősen befolyásolja azoknak az értékeknek a hiánya a művészpályán, amelyeket *Max Weber* az „ésszerű burzsoá kapitalizmus" fő kulturális értékeiként írt le: a konformitás, az ésszerűség, a gyakorlatiasság és a biztonság. A művészt nonkonformistának tartják, aki nem hoz létre gyakorlatilag hasznos dolgot, sem anyagilag, sem másként nincs biztonságban („még nyugdíja sem lesz", mondják sokan fő ellenérvként), tevékenysége és produktumai nem ellenőrizhetők a racionalitás keretei között. Nem lesznek sikeresek, nem kompenzálhatják a szülők sikertelenségeit, kívül kerülnek a társadalmon.

Hasonlóan mások empirikus tapasztalataihoz (*Hans Peter Thurn* stb.), az általam készített 1970–71-es és készíttetett 1985–86-os mélyinterjúkban igazolódik, hogy a képzőművészeti pályaválasztás jórészt gyerekkorban dől el (*Vilt Tibor* két-három évesen „pisakásákból" készített szobrokat, *Ország Lili* tizenévesen tudatosan rajzolni tanul). A motiváció a gyerek- vagy korai ifjúkorban átélt konfliktus, rendszerint a szülővel, és ebből keres a kreativitással, alkotással, művészi kifejezéssel ki-

utat a későbbi alkotó. Amikor hivatástudata megerősödik, pályaválasztása eldől, ez rendszerint újabb családi konfliktus forrása. Igen kevés olyan képzőművész van, akinek döntését szűkebb környezete elfogadta, sőt támogatta. Gyakori eset, hogy a szülők nem, de például egy dominánsfelnőtt, rokon igen (*Ország Lili* esetében a nagyanyja).

A foglalkozások presztízsének mérésére kifejlesztett skálatechnikákkal mérve (1970–75-ben a kísérleti kiállításokon, 1976–78-ban a lakásvizsgálatban, 1985–87-ben az ipari formatervezés és a divatkutatásban, 1970–71-ben és 1985–86-ban a művészinterjúkban, 1988–92 között az építészinterjúkban) a művész társadalmi presztízse rendkívül magas. Ugyanakkor azokban a családokban, ahol a gyerek művészi pályára készül, igen alacsony a művészi pálya presztízse.

A művészek identitáskeresés

A 19–20. századi, azaz a modern képzőművész
venciók megszűnése következtében létrejövő
magányáról, közönség és mecenatúra nélkül n
mányok sokasága szól (például *Mason Griff*,
Hans Peter Thurn).

Az elidegenedés (a szót *Hegel* alkotta meg, s
kai tartalommal) a hetvenes–nyolcvanas évek
vészetszociológiának is kulcsproblémája a mű
csolatának vizsgálatában. „Az identitás egy
konstrukciónak tűnik, amely természetesen cs
tárgyi és személyes – összeütközés talaján tud
ni" – írja *Thurn*.

1954-ben *D. J. Nash* interjúkat és Rorscha
szonhárom kiemelkedő amerikai zeneszerző
lyiségüket és társadalmi hátterüket, az amer
viszonyukat, társadalmi helyzetüket, elismeré
kat és örömeiket. Megállapította, hogy általá
dalmi szerepükkel, és rosszul viselik a menec
kel, előadó zenészekkel való konfliktusokat.
mutatnak az én felvételeim és elemzésük is.
és *Nash* is ír erről: még az interjúkészítés is nag
az egyéb módszereknek, „objektív" technika
jobban ellenállnak.)

A Rorschach-teszt alapján elkülöníthetők
művészszemélyiségek, s ugyanez műveikről
verzív művész érdeklődése főként a külvilág
is ugyanez a tendencia tapasztalható: a valósá
nyezet, a külső világ érdekli (a Rorschach-táb
mináns). Az introverzív művész inkább saját
pszichikus állapotaival foglalkozik, és képein