

Befogadói csoportok

A képzőművészethez való viszony is lehet csoportképző tényező. A befogadási mechanizmus, a kulturális aktivitás hasonlósága alapján olyan csoport, kulturális egység jön létre, amelyben a koherenciát az egyéneknek a művekhez való viszonya, interakciói biztosítják. Funkció, jelentés és szimbólum tartja össze az így létrejövő csoportokat. *Theodor W. Adorno* zeneszociológiai kutatásai összegzéseként az alábbi befogadói típusokat különböztette meg: 1. szakavatottak, 2. zeneértők, 3. képzett fogyasztók, 4. emocionálisak, 5. ellenzéki befogadók, 6. szórakozást kedvelők, 7. közömbösek. (Adorno önvallomása arról, hogy milyen másképp értékelte *A denevért* fiatalkorában Bécsben és később Los Angelesben, minősíti a típusok érvényességét.) Az empirikus anyagok feldolgozásában természetesen jól hasznosítottuk e tipológiát is.

A festészet magától értetődően egészen mást jelent annak, akinek gyerekkora óta familiáris viszonya van a képekkel. A múzeum nem kulturális intézmény, melyet az iskola legitimált számára vagy még később a tömegkommunikáció, a turizmus, a kortárs csoportok, a munkahely stb., hanem tartozéka és kiegészítője az otthoni kultúrafogyasztásnak, életvitelnek. A képzőművészet nem ifjú- vagy felnőttkorban megszerzett ismeretanyag, hanem egyfajta „családi vagyon”, közeg, amelyben fesztelenül mozog. Beleszocializálódnak a képek világába, természetes ízlésük, magabiztos választásuk a gyerekkor biztonságában, alapozó értékrendjében gyökerezik.

Az alacsony iskolai végzettségű városi segéd- és betanított munkások többsége elismeri, hogy nem érdekli a festészet („bonyolult”, „túl nehéz”, „semmi hasznom belőle”, „a gazdagoknak való”, „nincs időm ezzel bajlódni” stb.). A falusiak inkább azt mondják, hogy ők nem jutnak hozzá („ilyen helyen nincs múzeum”, „ide nem jönnek a művészek/emberek/a festők”, „a falusi nép hol lásson képeket a templomon kívül”). A szakmunkások úgy vélik, kellene ismerniük a festészetet („szeretem a festészetet, de nem nagyon ismerem”, „szép dolog a fes-

tészet, de keveset tudok róla”, „nehéz az nekünk”). „Egy társadalom legnagyobb része lehet kitaszított a legitim kultúra univerzuma szempontjából anélkül, hogy kitaszított lenne esztétikai szempontból.” (Bourdieu)

A befogadói magatartást eleve meghatározzák azok a szerepek, amelyekkel az egyén a különféle társadalmi szituációkban részt vesz. Mindezekelőtt azok a *pervazív* szerepek, amelyek minden szerepviszonyában benne vannak, és minden megnyilvánulására hatást gyakorolnak, s épp ezáltal állandó jellemzői az egyénnek (Alain Parsons, Hartley). Ilyen a *nem* és az *életkor*, s ide sorolandók a biológiai, konstitucionális adottságok is, amelyek különösen a befogadás percepciók szintjét befolyásolják, de nem függetleníthetők tőlük a képzőművészeti műbefogadás folyamatában oly döntő emlékképek és fantáziák sem. Az életkor és a nemi szerep mint meghatározó tényező a szociológiában és a kommunikációkutatásban is elfogadott; az idegenkedés a biológiai-alkati adottságok szerepének meghatározó mivoltától az evvel való politikai visszaélésekkel magyarázható, ám ahogy magában a műben: festményben és szoborban is szimbolikus jelentések tapadhatnak e tényezőkhöz, jelenlétük állandó jellemzőként nem tagadható a befogadói magatartásban sem (nagyon direkt példa: a *kövér* nők idegenkedése *Rubens* és *Renoir* festményeitől. Nem a kutatásaink bizonyítják, hanem személyes megfigyeléseim: soha annyi nyomorék és soha annyi táncos, bohóc-, bohém-, „művészi” külsejű embert képzőművészeti kiállításon nem láttam, mint Párizsban *Toulouse-Lautrec* életmű-kiállításán, amit e szemberetűnő közönség miatt néztem meg háromszor, és mindannyiszor ugyanezt tapasztaltam. Ugyanabban az időben, ugyancsak Párizsban *Giacometti* életmű-kiállításán egész más volt a közönség öltözködés és a ruházathoz tapadó viselkedés szerinti összetétele. Természetesen e téma remek alkalom a humorizálásra. Itt és most mindössze csak az életkor és a nem mellé az alkati adottságot mint szerepmeghatározót is oda akartam állítani).

A befogadói magatartást meghatározzák a családi (rokonsági) szerepek. A családban betöltött pozíció a személyiség alapvető jellemzője, és meghatározó a mindennapi élet számos területén. (Lakásmód-lakáskultúra vizsgálatunkban a családi fényképek elemzésekor figyeltünk fel a domináns pozíciójú családtagok szerepére a lakberendezésben, térhasználatban stb. Ha gyerekek, fiatalok töltik be e szerepkört, képzőművészeti ízlésük fölfelé húz el a családétól, merészebb, újítóbb, a többiekénél elfogadóbb a szokatlannal szemben, kulturális fogyasztási szokásaik a mintaadó társadalmi csoportokéhoz hasonulnak. Ha a családfő férfi tölti be e szerepet, képzőművészeti ízlése merevebb, dog-

matikusabb, elzárkózóbb, mint a többieké, és kulturális fogyasztási szokásai is alatta maradnak az övékének.) A befogadásban meghatározók a *foglalkozási szerepek* is. Vannak olyan *sztuációs* vagy *passzazsér* (*Michael Banton* kategóriája) szerepek is, amelyeket az egyén bizonyos társadalmi helyzetekben átmenetileg vesz fel a nyilvános interakciók érdekében. Az ilyen szituációkban létrejövő normák is – még ha gyakran csak átmenetiek s arra a helyzetre érvényesek is, amelyekben az egyén éppen részt vesz – befolyásolják azonban a befogadást (egyéb-ként a kiállításlátogatás maga is ilyen átmeneti szituáció, meghatározott, a helyzethez illeszkedő magatartásnormákkal, a környezet elvárta viselkedésmóddal). A mű befogadását befolyásolhatják a *privátszféra* szerepei, a *kulturális szerepek* is.

Minden szerep ahhoz a meghatározott helyzethez kötődik, amit az egyén épp elfoglal az adott társas viszonylatok rendszerében: ez a hely a *státus*. *Linton* szerint a szerep a státus dinamikus arculata. A szerep egyike a magatartás társadalmi szabályozóinak: az interaktív viszonyulás határozza meg, ezen belül is kommunikációs szabályok sora. A befogadói magatartást szociológiailag befolyásolják a szerepek, normák megvalósítását meghatározó viszonylatok: a társadalmi réteghelyzet, a kulturális szint, a szubkulturákban való részvétel, a lakóhelyi közösség, a *reference group*ok és a családi mikromilió. Meghatározó továbbá a mindennapi világszemlélet (a társadalmi normák és viszonylatok kognitív képe), az értékek és attitűdök rendszere.

Vannak olyan személyiségelméletek, amelyek a személyiséget egészében attitűdstruktúrának, s vannak, amelyek még az attitűdnél is kisebb, vélemény jellegű egységet véve alapul hiedelemstruktúrának (*belief-system*, *Kelly* teóriája) fogták fel.

A festmények a kiállítótermekben és a lakásokban falakon lógnak. A reprodukciókat viszont a kérdezés során a kérdezettek kezükbe vehették. Így derült ki, hogy vannak olyanok, akik nem csak nézni, hanem tapogatni, megfogni, kézbe venni is szeretnék a festményeket, szobrokat, azaz a vizuális élmény mellett *taktilis* élményre is vágnak. Főként azok, akik maguk is valamilyen kézműves szakmában vagy anyaggal dolgoznak, s akiknek a műről többletinformációkat közvetít az anyag, a felületalakítási mód. (Többen elmondták például, hogy azért kedvelik *Rembrandt* és *Van Gogh* festményeit, illetve választották a kísérleti kiállításon *Gruber Béla* munkáját, mert vastag a festékfelhordás, tapinthatók az egymásra felvitt festékrétegek, anyagszerű a felület, s ettől hiteles, meggyőzőbb számukra a kép). Többektől elhangzott, sajnálják, hogy a múzeumokban nem szabad megfogni, megérinteni a képet, szobrot. Természetesen a kézzel érintés, tapintás az

érzékelésnek közvetlenebb, testibb, érzékibb formája (kezdetlegesebb és ősi), mint a szemén keresztül való kommunikáció. Azok a nézők egyébként, akik taktilis élményre is vágnak, a műbefogadás teljessége érdekében olyan közel mennek a festményhez, amennyire csak lehet, szinte beledugják az orrukát a képbe. A festmény egész percepciójához bizonyos távolság szükséges, az alkotó eleve úgy festi a képet, hogy hátralép tőle, s egészben látva igazít, halad a kompozíció befejezése felé (számtalanszor ismételve meg a távol lép – közelít – megérint, fest – távol lépve szemlél stb. egységekből álló szituációt). A festők nagy része nemcsak ecsettel fest, s nemcsak spaklit vagy egyéb eszközt használ, hanem a kezét is: ujjával, tenyerével dörzsöli a felületre a festéket, azaz már az alkotási folyamatban is lehet jelentős szerepe a taktilis élménynek. (Megfigyelési jegyzőkönyveinkben rögzítettük, hogy a készítés erősebb a tiltásnál: akik a vastagon felvitt festékréteget preferálták a képen, nem nagyon tudtak ellenállni, s amikor azt hitték, hogy senki sem látja őket, vagy belenyúltak a festménybe, mintha megnyalni akarnák utána ujjukat, vagy szabályosan beletenyeltek, vagy – szinte szerelmes mozdulattal – megsimogatták. Ez utóbbiak főként férfiak, a nyalakodók, szaglászók főleg nők voltak.)

A festmény egyébként bizonyos távolságon belül nem látszik, nem áll össze, csak elemeiben érzékelhető. Az optimális távolság a képnagyságtól, a térszervezéstől, a festékfelrakás módjától, a festő szándékától függ, de függ a különböző kultúrákban érvényes proxemikus normáktól is. A néző és a kép között nem jöhet létre megfelelő kontaktus, ha túl nagy vagy túl kicsi a távolság. Képérzékeny nézők automatikusan, ösztönösen addig lépnek előre vagy hátra, amíg megtalálják a megfelelő távolságot, ahonnan a kép együtt, egészben látszik.

Kép és néző távolságára is alkalmazhatók azok a távolságtípusok, amelyeket *Edward T. Hall* a térközszabályozó viselkedés (*proxemic behavior*) vizsgálatakor kidolgozott. (Ezek: nagyon közeli, közeli, viszonylag közeli, közeli semleges, távoli semleges, nyilvános, termen át, a távolság nyújtása.)

A képnéző testtartás, a képtől való távolság is árulkodik: először azt gondoltuk, hogy a képnézés intenzitásával függ össze, majd regisztráltuk, hogy egy-egy magatartástípusra nagyon jellemző befogadói folyamat jelzése. Egy-egy viselkedésmódnak szinte koreográfiája van.

A vizuális kommunikáció összefüggéseivel a *kinezikus* (mozgásos) és a *poszturális* (testtartásos) kommunikációval az utóbbi években kezdtünk csak foglalkozni, s még kevés empirikus anyagom van hozzá. Azt mindenesetre sikerült videón rögzíteni, hogy vannak erősen kinezikus képnézők, akik fel s alá járkálnak, olykor nyugtalanul rohangálnak a

kiállítóteremben, majd vissza-visszatérnek egy-egy kiválasztott műhöz, amely előtt szinte hangosan motyognak, élénken gesztikulálnak heves arcjáték kíséretében, s rendszerint magán a preferált művön is túlteng a mozgásos elem, a nyugtalan, vibráló kompozíció, a figurák gesztusai élénkek, az arcokon gazdag érzelmek tükröződnek, vagy a tájképen természeti elemek heves megnyilvánulásai keltenek mozgásos és auditív képzeteket (Párizsban a Musée d'Orsayban például *Renoir* vagy *Monet* öregkori festményei). Azok, akik magukba roskadtan, mozdulatlanul merednek hosszasan egy-egy festményre, rendszerint statikus képeket tüntetnek ki így figyelmükkel (a Musée d'Orsayban *Cézanne*-t).

Víszonylag sok fiatal nő számára igen fontosak a festményen a *gesztusok*, az érzelmek kifejezésének ezen megnyilvánulásai. Szinte színpadnak tekintik a festményt, az alakokat szereplőknek, akik mozgásukkal, gesztusaikkal, mimikájukkal fejezik ki érzelmeiket, lelkiállapotukat, s ezáltal váltanak ki a nézőben is reakciót, kölcsönhatást. A képi gesztus természetesen a néző képzeletének képeit – *gesztusképzeteit* – hívja elő, egyszerre jelentve azt az érzelmet, amely a festményen a szereplők testtartásában jelenik meg, és azt az érzelmet, amely a nézőben magában (pontosabban képzeteiben) létezik. A képi gesztus épp ezáltal jelentéshordozó szimbólum. A festő arra szánta e jeleket, jelzéseket, hogy hasonló vagy ugyanolyan reakciókat váltsanak ki a nézőből: kontaktus, beszélgetés ez a művön keresztül a műteremtő és a befogadó között, közös attitűd, közös élmény reprodukálása. Ezt az érintkezést is a közös tapasztalat teszi lehetővé, itt is a társadalomba illeszkedő befogadási folyamatról van szó.

Azok a nézők, akik különösen érzékenyek a gesztusokra, e vizuális jelbeszédre, azonnal reagálnak például *Rogier van der Weyden*, *Botticelli*, *Kokoschka* igen impulzív, érzelmekkel telített s azokat a testtartással, kézmozdulatokkal, élénk mimikával megjelenítő festményeire, *Giacometti* szobraira; és hűvösnek, érzelemmentesnek mondják például *Leonardo*, *Ingres*, *Manet* képeit.

A felismert képzőművészek vagy a felsorolt képzőművésznevek száma egyértelműen összefügg az iskolai végzettséggel. A nyolc általánost végzettek legfeljebb egy-két festőt tudtak azonosítani, és egy-négy nevet felsorolni, de nagyon gyakori, hogy egyet sem. Az érettségizettknél ez megduplázódik, s közöttük már az a ritkább, ha valaki legalább egy-két nevet nem tud felsorolni. Az egyetemi végzettségűeknél a felismerések száma megháromszorozódik, és mindenki tud festőnevet mondani. A legtöbb festőt azonosítani és a legtöbb nevet mondani a művészek, a szakértők és a kulturális vezető pozícióban lévők közül a

képzőművészet iránt érdeklődők tudnak. A festőművészekről tudakozó kérdésekre adott válaszok, a képzőművészeti ismeretek szigorúan kötődnek az iskolai végzettséghez, és erőteljesen, mechanikusan elválasztják egymástól az alsóbb, a középső és a felsőbb társadalmi rétegekbe, csoportokba tartozókat.

A képzőművészetben is igaz, amit *Bourdieu* zenei kérdésekre kapott válaszai alapján állapít meg: aki olyan műveket is képes felsorolni, amelyeket nem szeret, az bizonyosan a felső osztályhoz tartozik.

A különféle kiállításokon, lakásokban, közintézményekben felvett preferenciateszteket végül is 1985–86-ban számítógépre vittük. Különböző mátrixokkal dolgoztunk. A faktoranalízist csak olyan anyagokkal végeztük el:

1. ahol kizárólag azonos méretű reprodukciók alapján történtek a választások és elutasítások (egész más az eredeti festmény kiváltotta hatásmechanizmus, a reprók nagyjából egyformán torzítottak);

2. ahol azonos szociológiai jellemzők alapján hasonlíthattuk össze az egyes csoportokat (például a szülők iskolai végzettségét is ismertük).

Ez a módszer statisztikai megfelelést konstruált a festők és egy – vagy több – másik adathalmaz között. A különféle felvételekkel különböző reprodukciók szerepeltek ugyan, de majdnem mindig voltak azonosak vagy egymáshoz nagyon hasonlóak is. Ezt természetesen figyelembe vettük az elemzéskor, mint ahogy azt is, hogy bizonyos társadalmi csoportok erősebben voltak reprezentálva másoknál. Az elemzéshez első lépésben hipotézisek nélkül igyekeztünk hozzákezdeni. Mindig az egyéni választások és elutasítások révén keletkező struktúrákat vetettük figyelembe, s mivel bőven állt rendelkezésünkre anyag, csak azokkal dolgoztunk, akik legalább három pozitív és három negatív választást produkáltak. Leginkább ugyanis arra voltunk kíváncsiak, kik a kimondottan festészetkedvelők és akik a festészetet nem kedvelik, kik azok, akik közel állnak egymáshoz (azonos vagy nagyon hasonló módon választanak). A választásokat – előbb csak a festők neve, majd második menetben a festészeti iskolák, műfajok, ábrázolt témák, a festmények keletkezésének ideje szerint – egybevetettük, megfeleltettük a választók adataival (nem, életkor, iskolai végzettség, foglalkozás, szülők iskolai végzettsége és foglalkozása, lakóhely, lakás nagysága és a lakószoba-festészet adatai, kulturális aktivitás, ezen belül külön a múzeumba és kiállításra járás gyakorisága, saját maga vásárolta festmények száma és műfaja).

Az életkor hatása meghatározónak látszik az esztétikai választásban megnyilvánuló viselkedés terén. Az ellentét különösen a hatvan éven felüliek és a huszonöt év alattiak között igen éles. Ha az iskolázottsági

szint különbségeit kiszűrjük, az életkor szerinti – változatlanul élesen a fiatalok és az idősebbek közötti – különbségek akkor is megmaradnak. Ennek hatása a témák választásában is szignifikánsnak mutatkozik: az életkorral egyenletesen nő a tájképek kedvelése. A moderneket inkább a fiatalok szeretik. A férfiak közül valamivel többen választják a modern festőket, a nők leginkább az impresszionistákat kedvelik. A nemek közti különbségek egyébként nem számottevők a választásokban és az elutasításokban. Ami érdekes: mindkét nem inkább a saját neméhez tartozó portrékat választ (identifikációs mechanizmus). Szignifikáns különbségek az iskolai végzettség szerint mutatkoznak. Nagyon erősen befolyásolja a választásokat, a kulturális különbségeket a szülők, főleg az apa iskolai végzettsége, a családi szocializáció fontos tényező az ízlésben, a festészeti tájékozottságban és az érzékenységekben is. A kulturális aktivitás is nagyon szoros összefüggést mutat a szociológiai változókkal.

A fentiek alapján jól elkülöníthető két, kimondottan *festészetkedvelő* csoport: fiatalok (18–30 év közöttiek), egyetemi végzettségűek, szüleik (vagy legalább apjuk) értelmiségi, erős kulturális hagyományokkal rendelkező családból származnak, kulturális aktivitásuk (benn a múzeumba és kiállításra járás) igen erős. Ez a csoport pozitívan viszonyul a modern festészethez is, a régiek közül különösen a korukban nonkonform vagy a bevett stílárius jegyeitől eltérő festőket kedvelik (például *Picasso* és *Vasarely* mellett *Boscht* vagy *Modiglianit*, s az expresszionisták mellett *Grecót*, *Brueghelt* vagy az öreg *Rembrandtot*. A számukra ismeretlen festők reprodukcióiból is biztonsággal választják ki a 20. századi modernek mellé a szabálytalanokat, szokatlanokat: *Van der Goost*, *Giorgionét*, *Parmagianinót*). A másik csoport tagjai idősebbek, főként diplomások, de érettségizettek is vannak közöttük (főleg nők), szüleik is többnyire értelmiségiek, rendszeresen járnak múzeumba, kiállításra, és sokkal gyakrabban, szívesebben olvasnak művészettörténeti könyveket, újságokat, mint az előző csoport. Ők elsősorban az elismert tekintélyű, régi, nagy festőket kedvelik, *Raffaellót*, *Botticellit*, *Leonardót*, a fiatal és középkorú *Rembrandtot*, *Vermeert*, lényegében a reneszánszt és a barokkot, a 19. századból keveseket és a modern festészet lényegében *Van Goghot*, *Csontváryt*, esetleg *Manet-t*, *Monet-t* jelenti számukra.

Itt még két jól elkülönülő csoportról érdemes beszélni: az első generációs értelmiségiek és az idős, alacsony iskolai végzettségűek közül egy-egy csoportról, amelyeket az különböztet meg saját kulturális csoportjuktól, hogy teljesen eltérő módon választanak: eklektikusan, de igen aktívan, és szemmel láthatóan előítélet-mentesen. Az utóbbiak csak a 20. század eleji modernekből, az előzőek a kortársakból is talál-

nak nekik tetszőt. Kulturális aktivitásuk – főleg a képzőművészeti – jelentősen meghaladja a saját csoportjukét: kifejezetten a *képzőművészet* iránti s többnyire *otthonról* hozott érdeklődés és nem annyira ismeretek, inkább *érzékenységük* különbözteti meg őket tőle. Képlátó képes-ségük következtében választásuk igen széles körű, *Giottótól Düreren* át (akit mindkét csoport igen kedvel) *Chagallig* terjed, s még *Klee* is befér.

E négy, kimondottan festészetet kedvelő csoport mellett léteznek a *festészetet nem kedvelők* csoportjai is: alacsony iskolai végzettségű, idős, református falusiak (itt figyeltünk fel arra, hogy a lakásban található festmények száma, műfaja, témája és a festészet kedvelése között igen erős korreláció van); egy első generációs városlakó érettségizett fiatal, alkalmazott foglalkozású és főként lakótelepeken lakó csoport (kulturális aktivitásuk alacsonyabb, mint ami csoport-hovatartozásukból következne); egy fiatal, nem első generációs városi és nem első generációs szakmunkás csoport (a festészetet „kispolgári” vagy „szentkép” jellege miatt utasítja el, viszont poszterfogyasztó, melyet nem hajlandó képzőművészeti műfajnak tekinteni, s legfeljebb *Vasarely*vel és *Salvatore Dalí*val toleráns).

A számos érdekes összefüggés (például azok az értelmiségiek, akiknek a szülei nyolc általánost végeztek, szinte kizárólag csak impresszionista és posztimpresszionista festményeket választottak, ezeket tartották modernnek, a 20. századi festőkből is csak az impresszionistákhoz közel állókat tudják elfogadni, a régi festőket tisztelik, mert régi, de ugyanezért nem választják stb.) közül egyet még érdemes itt kiemel-nünk: az úgynevezett „realista” képek választóit. Nagyon sok – főleg francia – vizsgálathoz hasonlóan (*Pierre Bourdieu, Y. Bernard, Robert Francès* stb.) mi is szoros és fordított korrelációt tapasztaltunk az iskolai végzettség és az úgynevezett reális, realista képek választása között: minél alacsonyabb az iskolai végzettsége valakinek, annál inkább igényli a képi realizmust. Mindezt azért érdemes itt megismételni, mert egy kivétel ebben is akad: a festészet iránti érzékenység, kifejezett érdeklődés (mely mögött gyakran családi vagy más közösségi hatás áll, például nagyon aktív katolikus pap és igen gazdag reprodukciós anyaggal a templom) az alacsony iskolai végzettségűeknél is módosít-hatja a választást, és a realizmus felől eltolhatja az ízlést az expresszivi-tás felé (ilyenkor együtt jár például a késő barokk és az expresszioniz-mus választása, például *Tiepolo, Tintoretto* és *Rouault, Csontváry* és az úgynevezett realista képekből is inkább *Millet, a barbizoniak* választá-sa). Azok, akik nem rendelkeznek kulturálisan aktív és úgynevezett „magas” műveltséget biztosító háttérrel, mindig az ismert, igen sokféle

látható reprodukciókat választják, elsősorban magyar festőket (*Csontváry, Szinyei Merse, Munkácsy*, s ide tartozik a *Mona Lisa*, a Sixtus-kápolna freskója, Van Gogh *Napraforgója* stb.).

A képzőművészek választásait saját művészi formanyelvük sokkal erősebben befolyásolja, mint bármely más adat, rendszerint nagyon sok festményt választanak, de az első három helyre a saját nyelvükkel, kifejezőeszközeikkel rokont.

A képzőművészekon kívül azok választanak még igen sok festményt, akik a legtöbb reprodukciót tudták azonosítani, azaz festőjüket megnevezni. Ugyancsak hasonló a korreláció a kulturális aktivitással: minél magasabb a kulturális aktivitás mutatója, annál több a pozitívan választott festmény is (ezek már többdimenziós elemzéseinkből, több változó hatásának együttes vizsgálatából következnek).

A Miskolci Galériában 1970–71-ben, a sárospataki és nagykanizsai lakásokban 1976–77-ben, a televíziósokkal 1983–84-ben, a mosonmagyaróvári és környéki falusi lakásokban 1985–86-ban lehetőségünk volt egy év elteltével (ugyanazokkal) megismételni a preferenciatesztet, ugyanazon reprodukciók segítségével. Megállapíthattuk, hogy a választásokat és az elutasításokat igen erős állandóság jellemzi, ez is hozzájárult ahhoz, hogy a számítások eredményeként leírt választások mögött meghúzódó viselkedési szabályszerűségeket konstansnak és tipikusnak tekinthessük. A választás és elutasítás mögött a gyermek- és ifjúkorban elsajátított attitűdök állnak, a festészeti beállítottságban döntő szerepe van a családi és iskolai szocializációnak, a gyermek- és fiatalkori élményeknek, találkozásoknak, ingereknek, az akkor rögzülő emlékeknek. A társadalmi determináció jelenléte ott is bizonyítható, ahol kétségtelen – a társadalmi, kulturális csoport-hovatartozástól független – a festmények iránti fogékonyság, érzékenység.

A hazai befogadásvizsgálatokkal szemben mi nem tudtuk számszerűen igazolni, hogy „az életkor előrehaladtával egyre határozottabban dönt az egyén. Ítéleteiben zártabb és következetesebb.” (*Tibori Tímea*)

A nők érzékenysége a festészet iránt többgyökerű. A festés („festegetés”) a századfordulón még hozzátartozott a középosztálybeli nők szabadidős foglalkozásaihoz, műveltségéhez. Még a két háború között is gyakori, hogy a polgárság különféle rétegeihez tartozó lányok nemcsak nyelveket tanulnak, hanem zenét és festészetet is. (Ezzel is magyarázható, hogy a nem egyetemi végzettségű anyák között is sokan fogékonnyak a festészet iránt). A kézimunkázás (díszpárna-, falvédő-, gobelin-, festménykészítés) számos fajtája növeli a szín- és formaérzékenységet. A lakberendezés maga is inkább női, mint férfitevékenység, még ahol közösen történik, ott is inkább a nő a domináns fél. A lakószoba-festé-

szet elemeit is főként a nők választják ki (mi és hova kerüljön a családi otthonok falán).

A kortárscsoportokon belüli egymásra hatás igen erőteljes. A művek alakításában és a befogadásban domináns szerepe van a másik véleményének (mit szól hozzá, tetszik – nem tetszik, elfogadja – nem fogadja el stb.). Az önazonosítás a csoportközi viszonyokon belül történik meg. *Lucian Goldman*n szerint az alkotás folyamatában is azok az elemek a „lényegiek”, amelyeknek a csoport a szerzője, s véletlenszerűnek tartja a személyi eredetűeket. Empirikusan bizonyítottnak tekinthető, hogy a csoportközi hatás igen nagy, s ezen belül is a kortársak véleménye, ízlése, formavilága, stíluskövetése, elkötelezettsége a meghatározó. Azzal, hogy mennyi a művekben a személyes, az emlék, a saját élet-történethez kötött, itt most nem foglalkozunk. Témánk szempontjából fontosabb annak kimutatása, hogy az egymásra figyelés, a referens társadalmi csoport alkotásmódja, technikája, eszközválasztása, a kivitelezés, az anyaghasználat – a külső forma, mely a közölnivaló hordozója, s amely épp ezáltal az egyénnek, az alkotónak a társadalomhoz való viszonyát jeleníti meg – alapján írhatók le az összetartozó, illetve össze nem tartozó csoportok. „A művész nem azt ábrázolja, amit lát, hanem amit előző ismeretei és az adott kultúra dogmái révén tud vagy tudni vél a dolgokról.” (*Arnold Hauser*) Az ismereteket, a felületalakítás, a megjelenítés normáit leginkább a kortárscsoportba tartozók közvetítik egymásnak. S ez egyaránt igaz az alkotók és a befogadók különböző csoportjaira.

Az iskola és nyomdokain a televízió is arra tanítja az embereket, hogy tiszteljék régi korok nagy művészeit. Az az értelmiség, amely a tankönyveket írja, a művészettörténeti filmeket készíti, a művésztörténetre vonatkozóan konszenzussal rendelkezik: tudja, hogy ki volt *saját* korának legnagyobb művésze, és azokat népszerűsíti. Nincs olyan európai művészettörténet, amelyből Nofretete, Poszeidon bronzszobra, a chartres-i székesegyház vagy *Giotto*, *Michelangelo*, *Rubens* vagy *Monet* kimaradna. A kultúratörténet, a történettudomány, gyakran más történeti megközelítések (például a technika- vagy a tudománytörténet) is ugyanazokat a legnépszerűbb, legismertebb műveket használja dokumentumnak. Természetes tehát, hogy az emberek többsége a *régit*, a biztosat, az ismertet választja az *újjal*, a kevésbé ismerttel szemben. A befogadók nagy része a művészt valamiféle tekintélynek, az „átlag-emberek” felettinek tételezi: „egy művész fantáziáját a kisember nem tudja elérni” – fogalmazódik meg.

A képzőművészet történetében váltakozva jelen lévő két nagy vonulat: a *konceptuális* és az *illuzionista* szemlélet, stílus. A befogadói maga-

tartásban is jól elkülönül egymástól a vizuális megjelenítésre e két, egymást kizáró reflektálás. Az empirikus anyagok alapján úgy tűnik, valaki vagy az *illuzionista* stílusokat szereti (a klasszikus görögöket, az érett reneszánszt, a klasszicizmust és az impresszionizmust), vagy a *konceptuális* művészetet (az egyiptomiakat, az ikonokat, a gótikát, a manierizmust és a posztimpresszionizmust).

A befogadásvizsgálatokban használhatók a kétpólusú személyiségtípusok, melyeket *David Riesman* belülről, hagyomány által és kívülről, mások által irányított, *Theodor. W. Adorno* autoriter és nem autoriter, *Frank Barron* simplex és komplex, *John P. Guilford* konvergens és divergens gondolkodású személyiségeknek nevezett. Az autoriter, intoleráns (*Adorno*), zárt gondolkodású, dogmatikus (*Milton Rokeach*) befogadó merev és rugalmatlan az új művekkel szemben, szinte védekezik a modern képzőművészet hatása ellen, szorong, hogy valami olyat talál mondani, ami nem egyezik meg eddigi vélekedéseivel, konformizmusa erősebb az érdeklődésénél. A nyitott gondolkodású, nem autoriter befogadó nem fél az új élményektől, nem kötik a konformizmus szabályai, érdeklődése erősebb, szívesen fedez fel új formákat, motívumokat, nem riasztja a szokatlan. A két típus képválasztó, illetve -elutasító motivációi mellett maga a szöveg, amit mondanak, a verbalizáció is igen eltérő. A dogmatikus befogadó sztereotípiákban fogalmaz, igyekszik pedáns, pontos mondatokat formálni, a tekintélyelvű, presztízsszempontokat tartalmazó ellenérvek elbizonytalanítják (például egy Picasso-kép sztereotíp elutasítása után, amikor a kérdező azt mondja, hogy a képet a 20. század legnagyobb, mindenki által nagyra tartott festője festette, a kérdezett elbizonytalanodik, addigi ellenvéleményét elkezdi értelmezni, majd visszavonni). A nyitott gondolkodású befogadó verbalizációja színesebb, változatosabb, több benne az eredeti és a személyes elem.

A művészettel szembeni társadalmi bizalmatlanság egyik forrása az, hogy az alkotás folyamatában csakúgy, mint a befogadásában, *domináns szerepük van az érzelmeknek*. Az érzelmek pedig nehezen vagy egyáltalán nem kontrollálhatók. A befogadók racionalizálásra hajlamos csoportja így könnyen manipulálható lesz. Azokat az érzelmeket, élménytartalmakat, amelyek a műből a befogadó felé áradnak, és ellenállást vagy elfogadást, de mindenképpen aktív érzelmeket váltanak ki, a racionalisra beállított néző a szó szoros értelmében kordába tereli, az érzelmi síkról intellektuális síkra kényszeríti. A művel való közvetlen konfrontáció helyére így a sztereotipizált kommunikáció lép. A *ració-nális néző* legitimált vélemények átvételével kerüli meg a valódi kapcsolat kialakítását a művel. Nem a műről mond véleményt, hanem sa-

ját, kívülről irányított, szociokulturálisan meghatározott magatartásáról. Nincs igazi döntése. A sztereotípiák, az átvett formulák, tudálékos verbalizálások a mű és a befogadó közé állnak. A racionális néző kontroll alatt tartja befogadóképességét: sem az elfogadást, sem az elutasítást nem éli meg belülről. Még azt sem engedi meg magának, hogy a mű valóban irritálja.

A műbefogadók igen jól körülhatárolható csoportja az (a múzeumi katalógusokkal a kezükben elszántan műveket keresők, az óvatos műkedvelők, a „szakértők” szakvéleményéhez igazodók), amelynek tagjai először a művész nevét akarják tudni, s csak azután nézik meg a művet. A művet a művész helyzetével, pozíciójával együttesen ítélik meg az alkotó presztízisének függvényében. Főleg az értelmiségi, a polgári és a felső kispolgári rétegben található az a befogadótípus, amelyik „eleve meglévő” (azaz a manipulátorok által létrehozott) műértékelési standard alkalmazásával közeledik a műhöz a rendelkezésére álló információk alapján. Pozitív vagy negatív értékelésüket eleve megszabja a kulturális elit, a művészeti szakértők, a tömegkommunikátorok, az iskola kínálta értékhierarchia. Talán az ő véleményük változtatható meg a legnehezebben, hiszen az egy olyan massa, amelyet az általuk kompetensnek tartott véleményirányítók betonoztak be a fejükbe, s amely által ők is kompetensnek érzik magukat a művek megítélésében. Magabiztosságuk is ebből fakad. Nem a művel, hanem a névvel azonosulnak (első lépésben *Csontváry* hihetetlenül, gyanúsán gyors elfogadása is így történt meg a vizsgált korszak elején). Ugyanakkor ebből fakad a fontosságuk is: ők a művésznevek elterjesztői a társadalomban, s ezáltal kultúraközvetítő szerepük kétségtelenül igazolódik.

Sajátos változatuk az, aki „beleszeret” egy névbe, a művészről beszerzett háttér-információkba, s e tudás birtokában kezdi el szisztematikusan keresni a névhez kötődő műveket. Lehet ezt a típust mindenféle címkével bélyegezni („sznob” stb.), valójában igen nagy szolgálatot tesz az adott képzőművésznek és a képzőművészeti kultúrának. Nemritkán a névhez való csökönys ragaszkodása olyan aktivitásra készteti, hogy egy idő után tényleges szakértőjévé válik a művésznek.

Munkácsy Mihály a legismertebb, legnépszerűbb magyar festő: a nevét még azok is képesek felidézni, akiknek rajta kívül legfeljebb *Michelangelo* neve jut eszükbe képzőművész gyanánt. Amikor a kísérleti kiállításokon úgy állítottuk ki *Munkácsy* egy nem közismert festményét, hogy a művész nevét nem tüntettük föl, a kép a preferenciaskálán minden kérdezett csoportban (azaz az általunk szervezett nem múzeumba járó, alacsony iskolai végzettségű csoportokban is) a legkevésbé kedvelt képek közé került. Amikor reprodukciókon mutattunk lakásokat

díszítő Munkácsy-festményeket – nem mondtuk meg, ki a festő –, azokat a képeket, amelyeket a legtöbbet reprodukálnak (nemcsak a tankönyvekben és különféle történeti könyvekben, hanem a vasúti fülkékben, közintézmények falain is láthatók, például az *Ástó inas* a fogászati rendelőkben), azonnal kiválasztották, azokat azonban, amelyeket nem reprodukálnak, amelyek alig ismertek, nemcsak hogy nem választották, hanem utólag sem igen akarták elhinni, hogy *Munkácsy* a festőjük.

Nem feltétlenül a sulykolás, a kondicionálás, a többszörös megerősítés miatt választják pozitívan a kérdezettek a sokat látott festményeket. A *ráismerés*, az azonnali *azonosítás öröme* is működik bennük, ugyanúgy, ahogy nagy tömegben, külföldön vagy ismeretlen helyzetben megörülünk egy ismerős arcnak. Lehet, hogy egyébként nem választanánk, de az *ismerősség* és az *azonosítás* megteremti az azonnali kontaktus lehetőségét egy nem otthonos közegben. A képválasztás mindig feszengést okozó kísérleti szituáció, a kérdezett szeretne megfelelni a kérdező elvárásainak, ha rátalál egy olyan műre, amelyet felismer és azonosítani tud, ez kontaktust teremt a kérdezővel is.

Az *előítéletes befogadó* saját véleményét, ízlését, választásait általánosítja („túláltalánosítja” *Gordon Willard Allport* szerint) „örök érvényű” normává, és másokét nem ismeri el, nem fogadja el „jónak”, „igaznak”, „helyesnek” (mintha volna jó, igaz, helyes vélemény, ízlés, de épp ez a hiedelem is az előítéletes attitűd lényegéhez tartozik.) A művekre vonatkozó attitűdskálákon ezek az emberek a szélsőséges, polarizált értékeket preferálták. Saját véleményük meglehetősen beszűkült, beállítódásukon nehezen változtatnak, kötődnek a sztereotípiákhoz (*O., J. Harvey, Milton Rokeach*), és meglehetősen bizonytalanok. A képekre vonatkozó, általunk közölt új információkat gyanakodva fogadják; ők azok, akik mereven ragaszkodnak ahhoz, hogy a „mű hasonlítson a valóságra”, és szerintük a képzőművészet feladata, hogy „tükrözze a valóságot”. Stabil, biztonságos normákra, egyszerű ízlésítéletekre, azonnal érthető képekre vágyunk, véleményük a képzőművészetről meglehetősen egysíkú, konvencionális. Különösen türelmetlenek az avantgárral szemben, előszeretettel választják a legismertebb műveket (a választott festő ismeretlen művét elutasítják még *Munkácsy* vagy *Csontváry* esetében is). A modern művészet iránt kifejezetten előítélettel, ellenszenvvel viseltetnek azok az amúgy is előítéletes befogadók, akik véleményük kialakításához külső támaszt, megerősítést keresnek, és ingerülten tekintélyérvekre hivatkoznak a legkisebb ellenvetésre is (*Christian Rittelmeyer, Pyron*). Ahogy a befogadástesztekben is nehezen birkóznak a bonyolult, aszimmetrikus mintákkal, az elemek váratlan

elrendezésével, a művek esetében is az egyszerűt, az egysíkút részesítik előnyben. A festményekben minden diszharmóniát elutasítanak. Idegenkednek az újtól, ismeretlentől, ezért a 20. századi képzőművészetből semmit sem fogadnak el, lakásukban kizárólag naturalista festményeket tartanak. Az előítéletes befogadó reagálhat előítéletesen a művész nevére, magára a műre és más befogadókra is. Ez utóbbi esetben a mű az elhatárolódás eszközévé, státusszimbólummá válhat, a kiemelkedő alkotók és értékes műveik ürügyként szolgálhatnak a másoktól való elhatárolódásra (az „azok még tudtak festeni, ezek...” típusú jellegzetes magatartás, s így válhatnak történeti korszakok, például a reneszánsz vagy az impresszionizmus az értékítéletben fegyverre a modernekkel, az egész 20. századdal szemben).

Az előítéletes befogadóval áll szemben az a befogadó, aki komplex kategorizációkkal él, a komplex-aszimmetrikus mintákat részesíti előnyben. Nem hódol be a tekintélynek, nem igazodik mások véleményéhez, magatartása nem konvencionális, nem merev, az ízlése, választása eredeti, inkább kedveli a szabálytalan, összetett, bonyolult művet, mint az egysíkúakat (*Frank Barron*). Az ízlésétől elütő képekkel szemben sem ingerült, inkább érdeklődve fogadja az újat, a szokatlant.

Az előítéletes és nem előítéletes befogadói magatartás szorosan összefügg a családi környezettel, a szülők kulturális színvonalával és magának a befogadónak a kulturális szintjével, műveltségével is.

A műbefogadás folyamatában a mű ürügyén, a mű hatására a személy önmagával is szembesül. A befogadás olyan sajátos kommunikációs helyzet, amelyben a képnéző önmagát is visszatükrözteti (hasonlóan ahhoz, amiről *Charles Horton Cooley* „looking glass self” koncepciójában beszél). A self-idea, én-képzet a művel – s a művön keresztül a művésszel és a társadalommal – folytatott párbeszéd, közvetlen érintkezés során az értékelésben, vélekedésekben mutatkozik meg. A mű „szociális objektum” (*G. H. Mead*), amely egyszerre materiális-tárgyi természetű (festék, vászon, technika stb.), és a társadalmi szimbolizáció objektívációs folyamataiban létrehozott ideális objektum (jelrendszerek, normák, értékek stb.) – épp ezért képes a befogadásban mint szociális aktusban a néző önmagával mint társadalmi lénnel szembesülni. A befogadás olyan tevékenység, melyet szociális viselkedési minták, szabályozók határoznak meg, s amelyben a személyiség önmagát társadalmi kölcsönhatásaiban, de egy különös, nem mindennapi szerepkörben élheti át. A befogadás szimbolikus interpretációja az énképnek, a csoportidentitásnak, a szociális viselkedésnek. A műbefogadás látszólag individuális aktus: az egyén egyedül van a művel. Egy ember egy másik ember produktumával. Ebben a látszólag háromszereplős – befo-

gadó, mű, alkotó – szituációban, még ha nem vesszük is figyelembe a környezet hatását, amelyben a tevékenység létrejön (múzeum, egyéb intézmény, lakás stb.), valójában olyan társas érintkezés zajlik, amelyben a művész a művön keresztül közvetíti társadalmi kapcsolatait, szerepét, viselkedésmintáit, értékrendszerét, s amelyben a befogadó is társadalmi szerepeivel, értékrendjével, szokásaival, ízlésével vesz részt. Ha rendelkezésére állnak a szimbolizálás, a jelentésalkotás eszközei – a képzőművészeti nyelv –, akkor a befogadás során szimbolikusan interiorizálja a művész a műben megjelenített társadalmi viszonyait. Minél inkább képes az azonosulásra, annál többet fog fel abból, amit a *másik* közvetít, s minél differenciáltabban értékeli, teszi magáévá azt, ami a „másik”, annál inkább képes a műben az én-kiteljesedésre. A mű ezáltal nemcsak az alkotó, hanem a befogadó számára is az önkifejezés lehetőségeit nyújtja.

A „másokhoz igazodás” alapvető attitűd a műbefogadásban. Ahogy *Max Weber* a másokhoz való igazodásban lelte meg a társadalmi cselekvés alapját, a művészetszociológia is ebben a jelenségben fedezheti fel a mégoly szubjektív, individuális aktusban – képnézés, a festmény jelentésrétegeinek feltárása – a közöst, a társas viszonyt. A művész pedig hozzásegíti nézőit a másokhoz való igazodás szükségletéhez a konvencionális jelek, a közös nyelv használata révén (legkevésbé a kreatív, újító művész és leginkább a köztes, a közvetítő csoportokba tartozók). A műbefogadás vizsgálata által egyrészt megérthető, hogy „milyen egy társadalmi cselekvés szubjektív jelentése a cselekvő számára” (*Alfred Schutz*), másrészt a mű megközelíthető mint a társadalmi kölcsönhatás területe.

Kiemelt szerepe van a befogadásban az *utánzás*nak. Ezt részben azokban a lakásokban regisztrálhattuk, ahol az egész család *egyszerre* vett részt az általunk bemutatott festményreprodukciók interpretálásában, másrészt azokon a kísérleti kiállításokon, ahol az általunk oda-szervezett látogatók közül többen előbb nem akartak (valószínűbb, hogy nem mertek!) részt venni a feladatmegoldásokkal tarkított kikérdezésben, majd hallgatva kollégájukat, mégis felajánlották a szereplést.

Gabriel Tarde szociológiai elméletét az *utánzásra* alapozta (*Les lois de l'imitation – Az utánzás törvényei*), és azóta természetesen óriási irodalma van a kérdésnek. Itt csak jelezni kívánom, hogy a mű és a befogadó közötti viszonyban is fontos az utánzás szerepe, nemegyszer megkönnyíti a mű elfogadását, csökkenti a negatív feszültségeket, s a bizonytalanból a bizonyosság felé vezet. Az utánzásnak a műteremtésben, az alkotók egymásra hatásában is igen jelentős a szerepe. Az utánzás gyakorta vélekedéseken, hiedelmeken alapszik.

A hiedelmek mint sajátos tudattartalmak, tudatbeli képek erősen befolyásolhatják a képzőművészeti befogadás folyamatát és a művek interpretációját. A hiedelmek rendszerbe szerveződnek (*Peter Berger – Thomas Luckmann*), és a valóság legitimációját is tartalmazzák (*Max Weber, Ward Goodenough*).

Az utánzás és a hiedelmek mellett meghatározó szerepe lehet a divatnak. A műbefogadásban, a választásban és elutasításban is van divatkövető és divatelutasító magatartás (ez főként a fiatal értelmiségiekre jellemző). Érvényes itt is, amit *Georg Simmel* így fogalmazott meg: az emberek egyszerre két dolgot szeretnének, hasonlítani egymáshoz és különbözni egymástól. A műalkotásról való *beszéd*, beszélgetés lehetővé teszi ennek az egymást látszólag kizáró igénynek a megvalósíthatóságát.

A művész körüli csoport – család, barátok, szakértők, műgyűjtők stb. – számára a mű közvetlenül nyilatkozik meg, s ebben a művész jelenlétének is szerepe van. A képzőművészetre érzékeny csoport szintén közvetlen kapcsolatban áll a művel, már az első benyomásra létrejön a kontaktus. A többiek – a többség – számára azonban bonyolult közvetítők szükségesek a műélmény, műértés kialakulásához. A befogadók köztes rétege segítséggel (ez lehet a technika, az ikonográfia, a szimbólumok stb. megfejtése, történhet külső vagy belső indíttatásra, eszköze lehet a beszélt vagy írott nyelv, analógiák, történeti fogódzó stb.) eljuthat a művel való személyes kapcsolathoz. A mű és a befogadó között lehet akkora a távolság, hogy a különféle közvetítőeszközök sem képesek áthidalni, s nem tud létrejönni az elfogadás, a megértés. Előítéletek zárhatják el a megközelítés útját, s ha az elutasítás már a percepció szintjén megtörténik, a mű megszólítása elmarad. Empirikus tapasztalataink szerint azonban, amilyen ritka az azonnal elfogadó műértő, ugyanolyan ritka az azonnal véglegesen elutasító is. A művészetszociológia számára a *köztes réteg* beállítottságának, attitűdjének s azok változásainak vizsgálata az igazán lényeges feladat, nem a két szélsőséges csoporté. A műhöz közel állóké egyrészt a műről, másrészt az elitről, a műhöz közel nem kerülhetőké magáról a társadalomról, a „kulturális töke” hiányának okairól nyújt ismereteket, a köztes rétege szől igazán a befogadási folyamat sajátosságairól. Az adott társadalomról a legjellemzőbb kép kétségtelenül a két szélső pólus életformája, életstílusa, kulturális ellátottsága alapján rajzolható meg, a művészetről is a művészek, műközeliek művészete és a művektől távol állók (az archaikus rétegeket őrzők) magatartása hordozza az alapinformációkat, azonban sem a társadalom, sem a műbefogadók nem a két szélsőséges póluson elhelyezkedőkből, hanem a köztes rétegen belüli, számos tagolt cso-

portból állnak. Rendkívül leegyszerűsítő a művészet dichotomikus tagolása: a hivatásos és nem hivatásos, elit- és tömeg-, magas és mély, úri és népi művészet és a hasonló formulák mögött egyrészt nagyon egyszerű, sematikus társadalomkép, másrészt differenciálatlan művészetbefogadói séma húzódik meg. Kétségtelen, hogy létezik két szélsőséges csoport: a *műközelí* és a *műtől távoli*, ezeket azonban nem lehet azonosítani az elit, magas, hivatásos stb., illetve az alacsony, tömeg-, népszerű, népi stb. művészet befogadóival.

A befogadók egy típusa – a rendszeresen kiállításra járó nem szakértők – megdöbbenően pontosan verbalizálja vizuális élményét („úgy tud a térrel bánni, hogy az embernek az az érzése, nem szemléli a képet, hanem benne van” – budapesti 19 és 25 év közötti értelmiségi férfi; „Picasso azt rajzol, amit akar, és nem amit lát” – Borsod megyei szakmunkástanuló fiú; „rájöttem, hogy valakinek az életműve a sokfélesége ellenére egységes is lehet. Mindig meg tudott és meg tud újulni, mer kísérletezni, zseniális” – miskolci 19 és 25 év közötti, érettségizett, alkalmazott nő).

Lényeges különbség van a „művelt” és a „nem művelt” közönség verbalizációjában, s itt nem elsősorban a verbális képességekre (szófüzés, mondatszerkesztés, kifejezés szabatosága, gazdagsága stb.), nem a verbalizálható műveltséganyagra gondolok. Az úgynevezett „művelt” vagy „elit” értelmiségi közönség a festmények, szobrok esztétikai és technikai jellegzetességeiről beszél: a kompozícióról, színekről, festésmódról, a tér szerkezetéről, kiegyensúlyozásról és hasonlókról. A „nem művelt” laikus néző biztatásunkra, megerősítésekre hamar túljut a szokványformulákon, esztétikai sztereotípiákon („szép”, „hasonlít”, „tükröz” stb.), és nyíltabban kimondja érzelmeit, pszichológiai élményeit, mindazt, amit a művelt értelmiségi szívesebben elfojt a képekkel szembeni feszélyezettség miatt.

Van egy kiállításra járó stabil réteg, amelyik műbefogadás-élményét esztétikai közhelyekben fogalmazza meg: „a művészet azonos a széppel”, „a művészet feladata a gyönyörködtetés”, „a művészet arra van, hogy tanítson” típusú bevezető sztereotípiák után sem lép át a személyesbe, nem képes individuálisan megközelíteni a festményeket. (Nem verbalizálási nehézségekről van szó! Azok, akik a képekről egyéni megfogalmazást nélkülöző, szegényes, egyszerű kijelentő mondatokat, sztereotípiákat mondtak, igen szabatosan nyilvánultak meg más, hozzájuk közelebb álló kérdésekben.)

Jellegzetes kispolgári mentalitás az, amelyik a mű befogadását a róla való elmélkedéssel, szentenciák és közhelyek kimondásával helyettesíti. A megkérdezettek e csoportja szubjektív, személyes véleményét

elrejt az „objektív”, tárgyyszerű közlések, megállapítások mögé: élményük helyett a műről való tudásukat fitogtatják. Lényegében megközelíthetetlenek maradnak az élmény, az érzelmek szintjén (még a különféle tesztekkel is; pontosan megérzik, hol a csapda, és inkább nem teljesítenek, kitérnek a feladat megoldása elől, pedig egyébként ők a legkooperatívabbak, velük lehet a felvételek során a legkönnyebben együttműködni – egészen addig, amíg a szubjektív én, élmény, érzelmek feltárását el tudják kerülni). Mindent racionalizálni, pontosítani igyekeznek, és igen távol áll tőlük a véleményeknek, ízlésnek az a szabadsága, amely annak az értelmiségi rétegnek a sajátja, amelyet egyébként életkereteikben, kultúrájukban követni igyekeznek, és akiknek műveltsége a példa a számukra.

Van a nem szakértők, nem művész közelségében élő és nem a kulturális elitbe tartozó értelmiségnek is egy csoportja, amelynek mentalitása közel áll a fent leírt kispolgári attitűdhez. Tulajdonképpen ők biztosítják a két társadalmi réteg közötti érintkezést. Ők azok az első generációs értelmiségiek, akik másfajta közegből kerültek bele az értelmiségi létformába, a középiskola és az egyetem alatt tanulták meg, mi a festészet, hogyan kell képet nézni, és mit kell benne látni, beléjük neveltek olyan – úgymond – esztétikai törvényszerűségeket, amelyekkel a műről beszélni lehet és kell, anélkül, hogy a mű és a saját élmény, a mű és a műélvező valódi kapcsolata szóba kerülne. Kellően el is nyomták bennük a saját természetes ízlést, és elhitették velük, hogy van „örök”, általános tudás a művekről.

A nagy esztétikák a műbefogadás lényeges mozzanatának a morális hatást tekintették. Ennek az igénye jelenik meg a művekkel kapcsolatos sztereotípiákban: a mű legyen „igaz”, „tanítson, neveljen”, „a jót mutassa” jellegű formákban.

Van egy kispolgári életvezetésű, kispolgári környezetben élő, igen szigorú, rigid befogadói csoport, amelyik a képzőművészettől is, akár csak a többi művészeti ágtól, azt várja el, hogy morálisan hasson, olyan ideológiai töltete legyen, hogy az embereket – s ezen belül főként a fiatalokat és azokat, akiket nevelni, szoktatni kell a kulturált viselkedésre (például cigányokat, munkakerülőket, börtönviselteteket stb.) – tisztességre, erkölcsre, a sugallt értékek alapján a példa követésére serkentse.