

JEREMY TANNER

# A MŰVÉSZ SZOCIOLÓGIÁJA



**A mérvadó  
alkotóművészek a  
szobrászok és a festők,  
nem a hímzőnők.**

**40**

## Az alkotó művész életei és halála

■ A művész természete a nyugati művészettörténeti hagyomány Giorgio Vasari általi megalapozása (*A legkiválóbb festők, szobrászok és építészek élete*) óta a művészettörténet-írás központi témája. Ő egy a művésztől alkotott új képet igyekszik meghonosítani, amely szakképzett tervezőnek és isteni ihletésű eredeti alkotónak tünteti fel egyazon időben. A romantikus kor ezt a változatot fogalmazza újra, az akadémiai szabályok és tudós elméletek helyett az alkotókészségre fektetve a hangsúlyt.<sup>1</sup> Ez alapozza meg ugyanakkor a művész kitüntetett státusát is, amely a személyiségi jogok formájában védi az alkotókat a modern művészeti piacon.<sup>2</sup> A művésztől mint alkotótól, minden alkotása végső értelemforrásáról kialakított felfogás nagyban befolyásolja mind a művészettörténeti gyakorlatot, amelynek keretében még mindig az egyedi művésztől szóló monográfia az uralkodó tudományos műfaj, mind pedig a művész nyilvános és a populáris kultúrán belüli megjelenését, akár a filmekben, akár az olyan kulturális hősök kasszasiker kiállításain, mint például Monet.<sup>3</sup>

Régi felismerés, hogy a művész efféle felfogásának kialakulása sajátos történeti és kulturális jelenség. A korai művészettörténeti tanulmányok nagyrészt a művésztől alkotott klasszikus görög és kora keresztény elgondolások teleologikus kibontakozásaként ábrázolják az illető fejlődést.<sup>4</sup> Más írások, ha viszonylag új keletű fejleményként ismerik is fel a művész modern felfogásának a „fel-

fedezését”, hajlamosak a saját modellünkhöz illeszteni más kultúrák és korok képzőművészeit, tipikusnak feltételezett művészi jellemvonásokra és szélsőséges viselkedésmintákra való tekintettel vizsgálva más kultúrák szobrászokról és festőkről szóló történeteit: a művészt mint „varázslót” vagy „melankolikust”, „fösvényt” vagy „tékozlót”, „önmegtartóztatót” vagy „szodomitát” emlegetik.<sup>5</sup> Ezeket az idealista és esszencialista beszámolókat a művészettörténeten belül eleget bírálták. A formalista művészettörténészek, mint Riegel és Wölfflin, egy „nevek nélküli művészettörténetet” javasoltak, melyben a stílusok történeti fejlődését nagyrészt immanens, az egyéni művészek által különösebben nem befolyásolt folyamatnak tekintik.<sup>6</sup> Nemrég a strukturalista nyelvészet által befolyásolt művészettörténészek hozakodtak elő hasonló érvekkel. Szerintük a mű értelme sokkal inkább a vizuális reprezentáció közösen használt nyelvén, mintsem holmi eredeti művészi szándékon múlik. Sőt az eredeti művészi szándék maga is egy közösen használt vizuális nyelvet feltételez olyan közeg gyanánt, amelyben a művészi individualitás megképződik.<sup>7</sup>

A művésszel kapcsolatos újabb szociológiai vizsgálódások, mint amilyen a Vera L. Zolbergé, szintén a művész alakjának varázstalanítására és a középpontból való eltávolítására törekedtek, az alkotó művész ideológiájának anyagi, profán alátámasztására rámutatva.<sup>8</sup> Hauser Arnold marxista társadalomtörténész amellett érvel, hogy az alkotó génusz fogalmának reneszánsz kori itáliai kialakulása egyszerűen a művész megnövekedett piaci értékét tükrözi olyan feltételek mellett, amikor a szolgáltatásiért egyre több megrendelő versengett (az állam, az egyház, az arisztokrata elit és a burzsoázia).<sup>9</sup> Hauser elgondolását a szociológusok közül Janet Wolff és Judith Adler követték.<sup>10</sup> Az ő állításuk szerint a művészről mint önálló alkotóról szóló elképzelés a 18–19. századok ideológiai maradványa. Ahogyan a munkavégzés egyéb formái egyre inkább a különféle üzemi rendszerek diszciplináris szerveződésének rendelődtek alá a korai kapitalizmusban, a művészi alkotás viszonylag magányos jellegénél fogva szabad és kényszermentes életformának tűnhetett az elidegenedett munkával szemben. Ezt a benyomást az illető időszakban az arisztokrata pártfogási rendszer kényszerei alól felszabaduló és a kapitalista termelés kibontakozóban lévő piaci rendszerébe még be nem illeszkedett művész köztes státusa is erősítette.

Ezt a deszakralizáló perspektívát terjesztették ki mások a modern művészeti életre a kortárs művészeti piac és a művészképzők etnográfiai vizsgálataiban. A háború utáni művészetszociológia egyik nagy hatású tanulmányában Raymonde Moulin amellett érvelt, hogy a szépművészet világa és a festőművész munkája nem különböztethető meg a tömegkultúra ipari termelésétől.<sup>11</sup> A műkereskedők a kapitalista vállalkozók szerepét játsszák a festők proletariátusához fűződő viszonyukban. Ők szerződéseket kötnek a művészekkel, hogy a termelési hozamuk feletti monopóliumukat bizonyos időre biztosítsák. A művészeket az egyes festmények mérete alapján fizetik, a túlteljesítésért járó prémiummal, „ahogyan a munkást a túlóráért fizetik”.<sup>12</sup> Így ahelyett, hogy a szabad alkotói tevékenységet támogatná, az újdonság avantgárd hagyományai, az állandó gyökeres újítás iránti kereslettel a kortárs kapitalista társadalmak keretén belül „különösen súlyos” szakmai ártalmaknak és elidegenedési tapasztalatoknak teszi ki a művészeti munkást: a túlzott szakosodásnak, a készségek gyors elavulásának és a piaci feltételekhez alkalmazkodni kénytelen személység áruvá válásának.<sup>13</sup>

Újabbban ezt a kemény materialista elemzést is kritikának vetették alá. Peter Burke szerint maga a művészetet érintő piaci hatások és bürokratikus megszorítások elleni tiltakozás jelöl a művészek kulturális helyzete kapcsán egyfajta minőségi változást: egyre inkább olyanként tekintünk rájuk, mint akik a piaci feltételeket legáltalában elméletileg meghaladják, habár a gyakorlatban ez nincs így.<sup>14</sup> A „Van Gogh-jelenségről” szóló tanulmányában Nathalie Heinich elismeri a művészről alkotott

modern felfogás konstruált mivoltát, egyszerismind „zárójelbe helyezi” annak történeti és anyagi feltételeit, valamint a hitelessége vagy az ideologikussága körüli vitát.<sup>15</sup> Ez lehetővé teszi számára, hogy a modern művészkultusz „fenomenológiai” megközelítését alakítsa ki olyan társadalmi és kulturális gyakorlatok leírása által, mint a művész szülőhelyére való zarándoklat, a múzeumi boltban folytatott ereklyegyűjtés és a mestermunkák bűnbánó bámulása, vezeklésképpen elődeink Vincent géniuszával szembeni közönye miatt. Efféle gyakorlatok tartják fenn a művészt mint alkotóba vetett hitünket és a művészet világának mint transzcendens értékek megnyilvánulásának tapasztalatát.

## **Státus és szerep a művész szociológiájában**

■ A modern művészeti világ ideológiája elleni materialista bírálatok mellett a szociológiai vizsgálódások egy másik, megrögzült hagyománya kevésbé ellenséges a művész mint olyan fogalmával szemben. A szóban forgó vizsgálódások egy része ezt az eszmét kimondottan realiztikus modorban fogja fel, és a művész szerepét a kulturális tradíció egyik vonulata, az expresszív kultúra ápolása gyanánt analitikusan határozza meg, például a kognitív kultúra termelésére szakosodott tudósokkal szemben.<sup>16</sup> A legtöbb kutatás ellenben, a konvencionális művészettörténet-íráshoz hasonlóan, a művész fogalmát adottnak veszi, és azokat a változatos módokat vizsgálja, ahogyan ezt a szerepet az idők folyamán, illetve a különféle kortárs társadalmak keretében meghatározzák és gyakorolják, külön hangsúlyt fektetve a művész változó státusára.

A „szerep” és a „státus” a szociológiai elemzések két alapfogalma. A státus valamilyen aktornak a társadalmi struktúrában elfoglalt helyére utal, különösen amennyiben azt más pozíciókhoz képest magasabb vagy alacsonyabb rendűnek tekintik. A szerep egymással interakcióban álló aktorcsoportokra jellemző elvárás-mintákat és cselekvésmódokat fed. Így a két fogalom komplementer, és ezek alapján Howard Becker a művészi szerepek bizonyos tipológiáját is felállítja a modern világon belül.<sup>17</sup> Az „integrált szakmabeliek” a művészet terén mint szakmában képzett s a művészeti világ elvárásait és értékelési módját elfogadó személyek. A „szabadúszók”, mint amilyen Charles Ives amerikai zeneszerző volt, jóllehet művészileg hivatalosan képzettek, a művészeti világ elvárásait annak kényszereivel és jutalmaival együtt elutasítják. Végül a „népművészek”, például a hímezők számára művészi szerepük legtöbbször alárendelt a hivatásos művészek esetével szemben egyébként sem kimondottan művészi közösségekben játszott sokféle szerepeik között. Így az ő munkájuk több időbeli és a rendelkezésre álló anyaggal kapcsolatos megszorítás mellett zajlik, és a hallgatólagosan elfogadott, helyileg érvényes társadalmi kritériumok alapján kerül kiértékelésre a „kifejezett kritikai ismérvek nyilvánosan megfontolt alkalmazása” helyett, mely a hivatásos művészeti világra jellemző gyakorlat. Habár minden egyes művészeti világ különféleképpen határozza meg az alkotó szerepét, és másként is értékeli ki a teljesítményt, mégiscsak a művész uralkodó meghatározásához, a hivatásos művészeti világ keretében alkotó művészhez fűződő viszonyuk alapján rangsorolják őket. Nyilván a művészettörténet is szerepet játszik a rangsor fenntartásában azzal, ahogyan eldönti, egyáltalán milyen művészekről érdemes írni. A mérvadó alkotóművészek a szobrászok és a festők, nem a hímezők.

A szerep fogalma különösen arra vonja fel a figyelmünket, hogy a művészek nem elszigetelten, hanem egyes társadalmi viszonyok által befolyásolt interakciók kontextusában tevékenykednek. Norbert Elias „figuracionális szociológiája” segítségével elemzi a „mesterember művészetétől” a „művész művészetéhez” lezajlott átmenetet mint a „civilizáció folyamatának” részét.<sup>18</sup> A hagyományos társadalmakban a művé-

szetet alacsony státusú mesteremberek gyakorolják a magas státusú pártfogók javára, legyenek azok bár egy szűk elit vagy teljes közösségek. A patrónus és a mesterember közötti hatalmi viszony egyenlőtlensége folytán a patrónus határozza meg a műalkotás formáját az általa betöltött társadalmi funkció és az alkotási mód közösségi hagyományainak értelmében, háttérbe szorítva a mesterember személyes képzelőerejének kifejeződését. A hagyományos társadalmak nagyobb egységekbe való szerveződése az államosodás folyamán egyrészt csökkenti a helyi elit hatalmát, másrészt kitágítja az egyre gyakrabban a piacnak termelt, mintsem valamilyen sajátos megrendelő számára készített műalkotásokat patronálók körét. Ez nem csupán tágabb mozgásteret jelent a patrónus szoros külső ellenőrzése alól felszabaduló művészek számára, hanem a belsőleg elsajátított önfegyelem fokozott igényét is. Csakis az alkotónak a hagyományhoz fűződő viszonyát szabályozó, fokozott művészi tudatosság teszi lehetővé olyan művek alkotását, melyek a megöröklött művészi eszköztár keretei között megvalósuló újítást képviselnek, elkerülvén mind a pusztá giccset, mind a túlzott idioszinkráziát, mely a lehetséges közönséggel folytatott kommunikációt gátolná. Mint Eliás is utal rá, a művész szerepének figuracionális megközelítése kettős előnnyel jár. Egyrészt a társadalmi fejlődés szélesebb vonulatába, az államalapítás, a társadalmi demokratizálódás és a külső kényszerszert fokozatosan helyettesítő önmérséklet „civilizációs folyamatába” (Eliás) illeszti a művészet történetét.<sup>19</sup> Másrészt az elemzési keret eléggé általános ahhoz, hogy lehetővé tegye az összehasonlítást más történelmi összefüggésekben zajló folyamatokkal, mint például a művészi szerep változása a törzsi alakulatok nemzetállamokba való szerveződése közepette a posztkoloniális Afrikában.

Valamely szerepkör betöltésének képessége feltételezi mind az illető szerep gyakorlati oldalainak elsajátítását, mind a szerep iránti motivációs elkötelezettségbe való belenevelődést. A művészek toborzásának különféle módjait, változatos társadalmi és intézményes keretek közötti képzését, eltérő társadalmi osztályokhoz fűződő származását a művészet társadalomtörténései és a szociológusok egyaránt tanulmányozták: a kolostorban dolgozó művészeket a katedrálisok építőivel és a késő középkori céhekbe tömörült kispolgár iparosokat a kereskedői vagy polgári származású akadémikus művészekkel szemben a 16–19. századok által felölelt időszakban.<sup>20</sup> A modern művészeti világban a művészettörténészek különösen a néhány avantgárd művésszel foglalkoznak, akiknek sikerült újítónak folytatniuk a nyugati művészeti hagyományt. A szociológusok, ezzel ellentétben, a művészi karriernek korábbi, művészképzőkben töltött szakaszaira összpontosítanak. Anselm Strauss például azt veszi szemügyre, hogy a szépművészek, a kommersz művészek és a művészeti tanárok szakmai identitása a művészképzőkben hogyan alakul.<sup>21</sup> Az avantgárd művészi szerephez társított magasabb státus és autonómia jelentősen bonyolította mind a művészi készségek átadását, mind a művészek szakmai identitásának kialakítását. Az újszerűség hagyománya képtelen bármiféle „egységes elméletet vagy gyakorlati mércét” nyújtani, ahogyan nincs egyetértés azon alapvető mesterségbeli készségek kapcsán sem, melyek a műhelyekben folytatott képzést egykor jellemezték.<sup>22</sup> Így a művésztanoncok főként terápiás megerősítésért fordulnak tanáraik felé, hogy amit csinálnak, az valóban művészet, bár ebben a megerősítésben annál kevésbé bíznak, minél nyilvánvalóbbá válik, hogy a tanáraik tekintélyének alapja a legutóbbi stílusdivattal együtt halványul el.<sup>23</sup>

## Az újragondolt kreativitás. A művészi alkotóerő kérdése

■ A művész változó státusa a középkortól a modernitásig a „szakosodás” folyamatához kötődik, amely mind a művész szerepét, mind presztízsigényét módosította a to-

borzási, képzési és szocializációs minták átalakításával.<sup>24</sup> Mint a szociológusok rámutattak, a képzőművészek a reneszánsztól kezdődően egyéb mesterségekhez hasonló szakosodási stratégiákat követtek, ami tudásuk elméleti formalizálását foglalta magában, „szakmai” tudásuknak a hétköznapi tudástól való elválasztása által a társadalmi elismerés megalapozása érdekében, valamint olyan szervezetek létrehozásával, melyek a munkalehetőségekhez való kitüntetett hozzáférést és kiváltságos munkaviszonyokat biztosítottak.<sup>25</sup> A legjobb példát erre azok a folyamatok szolgáltatják, amelyek eredményeképpen a firenzei akadémia Vasari irányítása alatt létrejött. A reneszánsz naturalizmus által felvetett festészeti problémák a művészeket arra ösztönözték, hogy elméleti értekezésekben tárgyalják azokat, és megoldási lehetőségeket fogalmazzanak meg. A művészi tehetséget leginkább szellemi összetevőjéből, a tervezésből kiindulva határozták meg újra, ami a szépművészeket kiemelte az egyszerű kézműves mesteremberek köréből, alátámasztván az akadémikus művészek arra való igényét, hogy a más értelmiségieknek, például a humanistáknak is kijáró tisztelettel bánjanak velük. Ezt a kulturális haladást a kedvező társadalmi kontextus is megerősítette. Különösen is az itáliai és az észak-európai fejedelmi udvarok körül kialakuló modern államok voltak érdekeltek abban, hogy a magas fokú képzett művészekhez való hozzáférésüket az állam művészi önmegjelenítésének szolgáltatásában biztosítsák.<sup>26</sup>

Ezeknek a szakosodásról szóló tanulmányoknak kettős érdeke fűződik a művészi alkotókészség kérdésének újragondolásához. Először is arra mutatnak rá, hogy a művész mint alkotó eszméje ideologikus mivoltában lett részévé annak, ahogyan a művészek szerepét és munkáját a nyugati kultúrán és társadalmon belül elgondoljuk. Kempers szerint azok a monumentális narratívák, melyek az akadémikus festészet Raffaello vatikáni freskói által teremtett hagyományára jellemzővé váltak, új szakmai követelményeket támasztottak a festőkkel szemben. A történelmi narratívák kortárs portrékkal és politikai allegóriákkal való ötvözése nem csupán fokozott találékonyságot, hanem nagyobb kompozíciós készséget is igényelt az elemek egységes esztétikai egészévé történő összehangolása végett. Sokkal összetettebb feladat volt ez, mint a 14. századi oltárképek festése, annál is inkább, mert egyre kevesebb megrendelő akadt, aki részletesen előre le tudta volna írni a kép kinézetét (szemben a tartalmi elemekkel). Így a festőknek szánt tájékoztatás is általánosabb volt, mint azelőtt. A művész történelmi, elméleti és gyakorlati képzése az akadémiaikon a művészi alkotóerő ésszerű rekonstruálására irányult (a képek termelési folyamatába való döntő beavatkozási képességükre), növelve az állam rendelkezésére álló alkotóerőket.

Másodsorban a szóban forgó tanulmányok mellett érvelnek, hogy az alkotói szerepkör kialakulása nem a művészi siker és a folyamatos önállósulás sima története. Egyes művészek majdnem mindig veszítenek az önállóságukból és a státusukból, mialatt mások nyernek. A kulturális termelés felépítése egyre inkább osztályalapúvá válik. Gordon Fyfe mutatott rá, hogy a festő és a szobrász mint a 18–19. század királyi akadémiainak uralkodó művésztipusa más képzőművészek, például a metszetkészítők és a grafikusművészek háttérbe szorítását eredményezte.<sup>27</sup> A festői ecsetkezelésnek a metszet vonalas ábrázolásmódjára való „lefordításához” szükséges alkotókészség dacára – nem beszélve az eredeti grafikai alkotás kihívásairól – a rézmet-szők nem lehettek a Királyi Akadémia teljes jogú tagjai, és így elestek a tagsággal járó kereskedelmi előjogoktól és oltalmaktól is. Mialatt a festők hírneve a festmények alapján készített rézkarcok által terjedt (melyekért szerzői jogi illetékekben részesültek), a metszetkészítő műhelyeket a lassacskán megszilárduló művészeti tőke gyarmatosította. Ez idővel a metszetkészítők készségeinek beszűküléséhez vezetett, akik szigorúan a munkamegosztás elve alapján egyes elemek – például a drapériák vagy a levélábrázolások – gyakorlott kivitelezésére szakosodtak. A híres mesterek munká-

inak részletekbe menő, üzletszerű másolása, ami művészi egyéniségük nyilvános megbecsülését gyarapította, a metszetkészítők egyre inkább elidegenedett és kiszákmányolt művészeti munkásosztálya körében az egyéni képi önkifejezés értelmének és képességének számlájára ment.

Végül, legújabbán David Brain vizsgálta a modernizmusnak az 1930-as évek amerikai építészetén belüli alakulását.<sup>28</sup> Brain amellet érvel, hogy a modernista építészet jellegzetes eszközeit – szabványosított elemek, a felületi díszítés elhagyása, mértani alak – egymásnak szemlátomást ellentmondó igények hatására alakították ki. A New Deal-hez kapcsolódó szövetségi lakásépítési terv olyan épületeket irányzott elő, melyek csupán a legszükségesebb beruházást igénylik. Az amerikai építészetben ugyanakkor a beaux arts hagyománya uralkodott, mely a klasszikus ornamentika gazdag tárházát aknázza ki magas státusú egyéni megrendelők javára. Az állami lakásépítés első látásra olyasminek tűnt, amihez csak mérnökökre és munkásokra lesz szükség, és ami jól meglehet a műépítészet luxusa nélkül. A szövetségi terv követelményeinek egy a „modern polgár” lakásigényeivel kapcsolatos műépítészeti problémára való lefordításával az amerikai építészek a gazdasági kényszer, a politikai ideológia és a műszaki racionalitás között közvetítettek, így teremtvén meg egy olyan esztétikát, mely az irányadó műépítészeti tervezést még az állami lakásépítés első látásra nem túl ígéretes területén is képviselni tudta. A művészi alkotás anyagi feltételeire helyezett hangsúlyával a szociológiai kutatás ezen új vonulata a művészi státus szociológiai vizsgálata és a művészi, illetve az építészeti stílussal, tervezéssel kapcsolatos formális, művészettörténeti megfontolások közötti finom egyeztetés előtt nyitotta meg az utat.

**R. L. fordítása**

#### ■ JEGYZETEK

1. Hugh Honour: *Romanticism*. Harper & Row, New York, 1979. 245–276; Janet Wolff: *The ideology of autonomous art*. In: *Music and Society: The Politics of Composition, Performance and Reception*. Eds. Richard Leppert – Susan McClary. Cambridge University Press, Cambridge, 1987. 1–12.
2. Gordon J. Fyfe: *Art and reproduction: some aspects of the relations between painters and engravers in London, 1760-1850*. *Media, Culture and Society* 1985. 7. 399–425; Uő: *Art exhibitions and power during the nineteenth century*. In: *Power, Action and Belief: A New Sociology of Knowledge?* Ed. J. Law. *Sociological Review Monograph* 32. Routledge & Kegan Paul, London, 1986. 20–45; Neil Harris: *The pattern of artistic community*. In: *The Sociology of Art and Literature: A Reader*. Eds. Milton C. Albrecht – James H. Barnett – Mason Griff. Duckworth, London, 1970. 298–310; Raymonde Moulin: *De l'artisan au professionnel: l'artiste*. *Sociologie du Travail* 1983. 25. 388–403.
3. Griselda Pollock: *Artists, mythologies and media – genius, madness and art history*. *Screen* 1983. 3. 57–96; Emma Barker – Nick Webb – Kim Woods: *The Changing Status of the Artist*. Yale University Press, New Haven and London, 1999.
4. Erwin Panofsky: *Idea*. Ein Beitrag zur Begriffsgeschichte der älteren Kunsttheorie. B. G. Teubner, Leipzig–Berlin, 1924; Anthony Blunt: *Artistic Theory in Italy: 1450–1660*. Oxford University Press, Oxford, 1940.
5. Ernst Kris – Otto Kurz: *Die Legende vom Künstler*. Ein geschichtlicher Versuch. Krystall Verlag, Wien, 1934; Rudolf Wittkower – Margot Wittkower: *Born under Saturn: The Character and Conduct of Artists: A Documented History from Antiquity to the French Revolution*. Norton, New York, 1963.
6. Arnold Hauser: *The Philosophy of Art History*. Northwestern University Press, Evanston, 1958. 119–276.
7. Roland Barthes: *La mort de l'auteur*. *Mantéa* 1968. 5; A. L. Rees – Frances Borzello: *Introduction*. In: *The New Art History*. The Camden Press, London, 1986. 2–10; Donald Preziosi: *Rethinking Art History: Meditations on a Coy Science*. Yale University Press, New Haven, 1989. 27–33.
8. Vera L. Zolberg: *Constructing a Sociology of the Arts*. Cambridge University Press, Cambridge, 1990. 107–135.
9. Arnold Hauser: *The Social History of Art*. Routledge & Kegan Paul, London, 1951. 46–57, 61–63.
10. Judith Wolff: *The Social Production of Art*. Macmillan, London, 1981. 10–12; Uő: *The ideology of autonomous art*; Janet Adler: *Innovative art and obsolescent artists*. *Social Research* 1975. 42. 359–378.
11. Raymonde Moulin: *Le marché de la peinture en France*. Editions de Minuit, Paris, 1967.
12. Uo. 117.
13. Adler: i. m. 360–362.
14. Peter Burke: *The Italian artist and his roles*. In: *History of Italian Art*. Volume 1. Ed. P. Burke. Cambridge, Polity Press, 1994. 1–28. 17.
15. Nathalie Heinich: *La gloire de Van Gogh*. *Essai d'anthropologie de l'admiration*. Les Éditions de Minuit, Paris, 1992.

16. Talcott Parsons: *The Social System*. The Free Press, New York, 1951. 408–414.
17. Howard Becker: *Art Worlds*. University of California Press, Berkeley, 1982. 226–271.
18. Norbert Elias: *Mozart. Zur Soziologie eines Genies*. Hrsg. Michael Schröter. Suhrkamp, Frankfurt a. M., 1991.
19. Uó: *Über den Prozeß der Zivilisation. Soziogenetische und psychogenetische Untersuchungen*. I–II. Verlag Haus zum Falken, Basel, 1939; *Die höfische Gesellschaft. Untersuchungen zur Soziologie des Königtums und der höfischen Aristokratie*. Luchterhand, Berlin, 1969.
20. Mason Griff: *The recruitment and socialisation of artists*. In: *International Encyclopaedia of the Social Sciences*. Ed. David L. Sills. Vol. 5. Macmillan and Free Press, New York, 1968. 447–454; Jean Gimpel: *Freemasons and sculptors*. In: *The Sociology of Art and Literature: A Reader*. 279–287; Andrew Martindale: *The Rise of the Artist in the Middle Ages and the Early Renaissance*. Thames & Hudson, London, 1972; Martin Warnke: *Der Hofkünstler. Zur Vorgeschichte des modernen Künstlers*. DuMont, Köln, 1985; Burke: i. m.
21. Anselm Strauss: *The art school and its students: A study and an interpretation*. In: *The Sociology of Art and Literature: A Reader*. 159–177.
22. Adler: i. m. 367; Carl Goldstein: *Teaching Art: Academies and Schools from Vasari to Albers*. Cambridge University Press, Cambridge, 1996. 272–293.
23. Adler: i. m. 365–374.
24. Moulin: i. m.; Pierre-Michel Menger – Raymonde Moulin: *Les professions artistiques. Sociologie du Travail* 1983. 25. 383–385.
25. Lásd Eliot Freidson: *Professional Powers: A Study of the Institutionalisation of Formal Knowledge*. University of Chicago Press, Chicago, 1986. általában a különböző szakmákról és uó: *Les professions artistiques comme defi à l'analyse sociologique*. *Revue Française de Sociologie* 1986. 27. 431–443. külön a művészetéről.
26. Lásd Fyfe: i. m. 400; Bram Kempers: *Painting, Power and Patronage: The Rise of the Professional Artist in Renaissance Italy*. Allen Lane, London, 1992; valamint Warnke: i. m. az akadémiák alapításának divatjáról mint az államhatalom kulturális kiterjesztésének a részéről a 18. században.
27. Fyfe: i. m.
28. David Brain: *Cultural Production as 'Society in the Making': Architecture as an Exemplar of the Social Construction of Cultural Artifacts*. In: *The Sociology of Culture*. Ed. D. Crane. Oxford, Basil Blackwell, 1994. 203–216.

