

## A művészet mint társadalmi viselkedés

Alfred Gell: *Art and Agency. An Anthropological Theory.*  
Oxford – New York: Oxford University Press, 1998. 271 p.

Az 1997 januárjában – még a vizuális művészetet teljesen új megvilágításba helyező, utolsó könyve megjelenése előtt, 51 évesen, mondhatni, fiatalon – elhunyt brit Alfred Gell egyike volt a legeredetibb szociálandropológusoknak. Messze elkerülve az intézményi hierarchiák szokásos útvesztőit, egyetlen szenvedély, a kíváncsiság sarkallta újabb és újabb témák, illetve magyarázatok felkutatására, más és más, szinte minden esetben meglepő elméletek kifejtésére és alkalmazására. Gell nemcsak szokatlanul kreatív volt a megfelelő szociálandropológiai magyarázómodellek létrehozásában, hanem minden esetben kérlelhetetlen és kristálytisza logikával tette próbára őket, akárcsak a szóba jöhető alternatív értelmezéseket. Nem pusztán szellemes és fontos problémákat talált (rítus, transz, idő, művészet), hanem igyekezett megfejteni ezeket a lehető legmélyebb szintig. Talán ezzel magyarázható, hogy kevés antropológus, néprajzos került (és kerüli) ennyire következetesen az antropológiai, néprajzi magyarázatok egyik legjobban álcázott, ám talán legjellemzőbb csapdáját: a nem nyelvi társadalmi jelenségek szemiotikai – a nyelvi jelentés analógiáján alapuló – magyarázatát (6. p.). Gell meg volt győződve arról, hogy egy ponton ki kell tudni lépni ebből az értelmezési körből.

Az antropológiai magyarázatok természete és hatóköre Gellt élete végéig folyamatosan foglalkoztatta. Csaknem valamennyi írásában foglalkozik az elemzett jelenségek és a felhasznált modellek természetének összefüggéseivel. A művészetek antropológiai elméletét kidolgozó legutolsó könyvében gyakorlatilag külön alfejezetet szentel az ezzel kapcsolatos álláspontja kifejtésére (1.4. *Egy antropológiai elmélet körvonala*), sőt a mű első fejezete (1. *A probléma meghatározása: a művészet antropológiájának szükségessége*) visszatérően foglalkozik az antropológia, kultúra, társadalom fogalmi problémáival. Itt nemcsak meghatározza az antropológia hatáskörét, elméleteinek jellegzetességeit, hanem összeveti a szociológiai és pszichológiai elméletekkel is (10–11. p.). Ráadásul ebben a keretben ez távolról sem öncélúan történik. A művészi tevékenységek, jelenségek és az ezeket körülvevő kapcsolatrendszerek leírásakor ugyanis az utóbbi évtizedekben egy sor értelmezési kísérlettel találkozhatunk, melyek igen nehezen egyeztethetőek össze. Gell ezeket a társadalomtudományi magyarázatok egy-egy típusába helyezi, és amellet érvel, hogy a művészetek művelését csupán néhány szűkebb látószögéből észlelik. Vagy nem tekinthetők általános, univerzális magyarázatoknak (az intézményi típusú elméletek esetében), vagy pedig az értelmezendő témának mindössze egy kisebb szeletére képesek magyarázatot adni (mint például esztétikai jellegű elméletek).

Gell álláspontja az antropológiai értelmezések területével kapcsolatban világos. Ez a társadalmi viselkedések színtere. Amit antropológusként vizsgálunk, amivel a terepen

találkozunk, nem absztrakt ismeretek, hiedelmek, kulturális ideák, hanem emberek között zajló interakciók. Azok a szakemberek, akik hiedelemrendszereket, mentális tartalmakat gondolnak vagy szándékoznak vizsgálni, egyszerűen összekeverik a vizsgálat tárgyát a magyarázat egy lehetséges módjával.

Gell a művészet antropológiai elméletének kidolgozásakor a társadalmi viselkedés kognitív modelljéből indul ki, mondhatni klasszikus modelljéből. Azaz a művészetantropológiát a viselkedés intencionális magyarázatának egyik típusaként kezeli, mely így a legkülönbözőbb ágensek (*agents*) – társadalmi cselekvők – szándékait és hiedelmeit hívja segítségül az ebbe a típusba sorolható viselkedések értelmezésekor.<sup>1</sup> Ám mindez csupán egy általános kiindulópont, egy metaelmélet Gell számára. Éppen ezért nem tartja fontosnak kifejteni ennek a modellnek a részleteit, és nem megy bele az elméletet körülvevő teoretikus vitákba sem, melyek a hiedelmek és szándékok mentális reprezentációi körül folyamatosan zajlanak jó néhány évtizede (127. p.). Gell számára egy dolog lényeges: a társadalom legkülönbözőbb szereplői éppen ilyen általános modellel értelmezik mások és a saját viselkedésüket. Az ennél részletesebb felépítés tekintetében Gell elmélete szándékoltan nyitott. A modell igazából tehát egy szinttel feljebb, a társadalmi cselekvők és a cselekvés tárgyai – azaz az ágensek és a páciensek (*patients*) – közötti kapcsolatrendszer területén kezd új és izgalmas lenni. Ez a kapcsolatrendszer (*agency*) Gell használatában kontextuális (22. p.). A társadalmi cselekvők és a cselekvés tárgyai sosem önmagukban, hanem kizárólag egymáshoz képest értelmezhetőek. A páciens tehát nem más, mint az a valami vagy valaki, melyre az ágens cselekvése okszerűen hat. Ennek a hatásnak a természetéről Gell újból semmi konkrétat nem mond az elméleten belül, vagyis ez a modelljében a lehető legkülönbözőbb típusú lehet (66. p.). A könyvben bemutatott antropológiai művészetelmélet éppen ennek révén különbözik a klasszikus mikroszintű – esztétikai, illetve szemiotikai, szimbolikus – művészetelméletektől, értelmezésektől, amelyek a társadalmi cselekvés kapcsolatrendszeréből csupán egyetlenegy viszonyt – az esztétikait, illetve a jelentéstulajdonítás konvencionális oldalát – emelik ki. Gell alapötlete ebben a vonatkozásban az, hogy a művészi tárgyak index mivoltukban alkalmasak leképezni komplex mentális jelentéseket és struktúrákat. Ez az a pont, ahol a szerző túllép a klasszikus intencionális, kognitív elméleten, és képes az elméletén belül kapcsolatot teremtenie a belső, mentális folyamatok és a külső társadalmi tranzakciók, valamint a tárgyak mint cselekvések produktumai között. Bár az elmének (*mind*), a kognitív folyamatoknak ilyen jellegű kiterjesztése nem ismeretlen a kognitív tudomány különböző – akár antropológiai – irányzatain belül az utóbbi években, semmiképpen nem nevezhető gyakorinak vagy konvencionálisnak.

Az elmélet ezen tulajdonságai következtében Gell rövid távon mentesül egy távolról sem lényegtelen dolog, a „művészi tárgy” meghatározásának a kötelessége alól. Ez a terminus ugyanis ebben a keretben *elméleti* fogalomként szerepel, azaz ahelyett, hogy előzetesen be kellene vezetni, mint a szemiotikai vagy az esztétikai értelemben vett művészi tárgyat, a fogalom az elmélet összefüggésrendszerén belül kap csak jelentést (7. p.). Az antropológiai elmélet szerepe ezzel kapcsolatban az, hogy leírja azt a „területet, melyben tárgyak olvadnak össze emberekkel személyek és tárgyak, valamint tárgyakon keresztül személyek és személyek közötti társadalmi kapcsolatok révén” (12. p.).

Az *Art and Agency* kötet előszavában Gell barátja, könyv végső szerkesztésében aktív szerepet vállaló Nicholas Thomas ír a mű létrejöttének körülményeiről és ad egy tö-

mör összefoglalást Gell művészetantropológiai elméletéről és érvelérendszeréről. Thomas utal arra, hogy némely fejezet közvetlenül Gell halála előtt készült el, és Gell maga is hagyott hátra jegyzeteket írásának átszerkesztéséhez. Mindezek ellenére Thomas a bemutatott művészetantropológiát e terület eddigi legradikálisabb elméletének tartja. Két dolognak köszönheti ezt a jelzőt: az összes művészi tevékenységet és tárgyat magyarázni igyekszik, illetve alapvetően nem esztétikai és szemiotikai jellegű.<sup>2</sup> Ebben a felfogásban a művészet mint antropológiai kutatási tárgy *tevékenység*, és így nem redukálható pusztán kommunikációra vagy jelentésértelmezésre.

Gellnek az absztrakt modellépítést, sok konkrét művészi elemzést és száznál is több illusztrációt tartalmazó könyve kilenc fejezetre tagolódik. Az alternatív művészetelméletek kritikája és az antropológiai művészetelmélet meghatározása után Gell a 2–5. fejezetben magát az elméletet fejti ki. A 6. és a 7. fejezetben az elmélet alkalmazását mutatja be a geometrikus díszítésekre, illetve a figuratív ábrázolásokra vonatkoztatva. A 8. fejezet a kultúra és a stílus összefüggéseivel foglalkozik, míg az utolsó, összefoglaló fejezet Gell alapötletét – a „kiterjesztett gondolatot (elmét)” (*extended mind*) – szemlélteti öt példa segítségével.

Az antropológiai művészetelmélet sarokkövét hat terminus és a közöttük létesített oksági kapcsolatok adják. Az elmélet a művészetet társadalmi cselekvésként fogja fel, ahol az ágensek és páciensek kapcsolatát négy fogalom – az index, a művész, a befogadó és a prototípus – kapcsolatán lehet bemutatni (26–27. p.). Itt az index a művészi tárgy, mely különböző típusú viszonyban jelenik meg a művésszel, aki az index létrejöttéért felelős, a prototípussal, melyről az index szól és a befogadóval, akire az index hat. Az elmélet érvényességéhez szükséges két segédfogalom az „abdukció” és a „dolgok mint társadalmi cselekvők”. Az abdukciót Gell teoretikus következtetés funkciójában használja a könyvében, szemben a szemiotikai – konvencionális jelentésen alapuló – következtetéssel. Erre a fogalomra éppen a már említett, a szemiotikai szemlélettől való éles elhatárolás miatt van szükség. A szerző ugyanis hangsúlyozza, hogy a művészet esetében – a társadalmi viselkedés legtöbbjéhez hasonlóan – sokkal komplexebb, szélesebb körű értelmezésről van szó, mint konvencionális jelentéstulajdonításról. A „dolgok mint társadalmi cselekvők” megfogalmazás a művészi tárgyaknak azon tulajdonságára utal, hogy a könyvben ismertetett elméleten belül képesek ágensként viselkedni. A művészi tevékenység társadalmi kapcsolatrendszerében így az egyik alapvető relációsor:

[[művész (ágens)] → index (ágens)] → befogadó (páciens).

A kapcsolatrendszerben az indexnek – azaz a tárgynak – központi jelentősége van, mivel implicit módon az összes relációban kötelezően szerepel, ellentétben a többi három terminus bármelyikével (35–36. p.). Gell a 3. fejezetben 16 lehetséges bináris kapcsolatot mutat be és elemez részleteiben az ágensként és páciensként egyaránt működő 4-4 fogalom (index, művész, befogadó, prototípus) között.

Természetesen a művészeti kapcsolatnál jóval bonyolultabbak, összetettebbek is előfordulnak. Ezek közül néhányat ismertet meg a szerző a 4. fejezetben. Legkésőbb azonban ezen a helyen igyekszik tisztázni a bemutatott képletek és így a formalizálás jelentőségét a könyvben belül (52. p.). Tudatában lévén annak, hogy a művészet iránt érdeklődők között ritkán vannak jelen a matematika iránt rajon-

gók, Gell néhány példán szemlélteti a képletek lehetséges szerepét. A két kiválasztott mű Reynolds Samuel Johnsonról festett képe és Leonardo da Vinci Mona Lisája. Reynolds művének képlete a következő:

[[[prototípus (ágens)] → művész (ágens)] → index (ágens)] → befogadó (páciens).

Ez a formula világosan kiragad *egyetlen* láncot a társadalmi kapcsolatok szinte végtelen nagyságú halmazából, melyben a lefestett személynek (a prototípusnak) központi a jelentősége, amennyiben ő hat kauzálisan a művész, valamint a festmény (index) révén a műélvezőre. Bármilyen fontos a festő szerepe a közvetítésben, a festmény eredete, forrása a lefestett történeti személy, Samuel Johnson. Leonardo képe esetében ezzel szemben a kiindulópont maga a festő. A Mona Lisa a néző számára elsődlegesen Leonardóról közvetít valamit, és nem a modellről mint személyről. Mindez megjelenik a kapcsolatrendszer leíró képletben is:

[[[művész (ágens)] → prototípus (ágens)] → index (ágens)] → befogadó (páciens).

Itt a művész a felelős a lefestett személy megjelenésért – legalábbis a festményt szemlélő személy számára. Az alkalmazott formulák segítségével tehát könnyen különbségeket lehet hangsúlyozni az ágens-páciens viszony lehetséges megjelenései között (53. p.). A megjeleníthető helyzetek összetettségére Gell azután a nyugat-afrikai szöges fétisek kapcsolathálóját választja bemutatandó példának. Az elemzés egyik tanulsága, hogy a fétis mint index egy sor kapcsolatot képes tárgyiasítani egyetlen látható formában, a társadalmi teret és időt átfogó, széles kapcsolatháló csomójaként (62. p.). Gell azért nem használja a megjelenítésre a szimbolikus jelzőt, mivel maguk a relációk azok, melyek révén a fétis jogi szerepet kap, és maguk a relációk hozták létre a fétis tárgyiasult formájában. Azaz a fétis a kapcsolatháló elválaszthatatlan része, és nem pusztán utal valami tőle függetlenül is létező hálóra.

Ezen a ponton válik igazán világossá, miért szerepelteti Gell a művészi tárgyat pontos meghatározás nélkül elméleti fogalomként. Azt állítja ugyanis, hogy a művészi tárgy mozgásának leírása ugyanazt az általános mintát követi, mint bármely más társadalmi jelentőségű tárgy egy dolog kivételével: e minta finomabb struktúrái – a lehetséges variációk mellett – kizárólag a művészi tárgyakra jellemzőek, függetlenül a művészi tárgy megmunkáltságának a fokától vagy esztétikai milyenségétől (68. p.).

A könyv 5. fejezete (*Az index létrejötte*) röviden foglalkozik az indexnek, a művészi tárgynak – mely minden esetben előadás szereplőjeként értelmezendő és nem pusztán tárgyként – az alkotóval és a befogadóval való viszonyával, e kapcsolat lehetséges módjaival és a művész mint specialista szerepével.

A következő két fejezetben (6. *Az index kritikája*; 7. *A megosztott személy*) a szerző az indexekkel mint társadalmi ágensekkel foglalkozik, először a díszítő majd az ábrázoló művészettel kapcsolatban. A díszítés a tárgyakat a használóikhoz köti, és egyben a tárgyak funkcionalitását növeli azzal, hogy vonzóbbá teszi őket. Számos tárgy továbbá a tulajdonos személyiségének részeként funkcionál, mint például az új-guineai méstartó bambusztokok vagy a jávai török. Ezekben az esetekben épp a díszítés hozza létre a tárgyak funkcionalitását (74. p.). A díszítő művészet elemzése azonban első pillantásra

nehézkésnek tűnik Gell elméletében. Prototípus, az ábrázolt minta forrása hiányában ugyanis egy leegyszerűsített – művész, index, befogadó – modell segítségével kell megmagyarázni bonyolult összefüggéseket. Gell megoldása erre a problémára az, hogy a díszítőművészetben az egyes indexek részleteinek, motívumainak a kapcsolathálóját vizsgáljuk meg, és ne önállóan, összefüggéseikből kiemelve kezeljük őket (76. p.).

A díszítő művészettel ellentétben az ábrázoló művészetben az index részleteinek változatossága és nem a minta belső strukturáltsága felel a tárgy „működéséért”. Itt minden esetben létezik az indexnek valamilyen prototípusa. Mivel Gell antropológiai elméletén belül a művészi tárgyak személyként szerepelnek mint a társadalmi viselkedés forrásai és célpontjai, úgy látszik, hogy a szobrok, ikonok, képek kultusza felel meg leginkább a modell alkalmazására. Ez az a pont a könyvben, ahol Gell kénytelen többet mondani antropológiai művészetelméletének intencionális, kognitív alapjáról. Azért is fontos tisztázni e háttérelmélet típusát, mivel a szerző nemcsak arra a kérdésre akar felelni, hogyan tulajdonítunk intencionalitást más embereknek, illetve más élőlénynek, hanem arra is, hogyan tulajdonítunk emberi tulajdonságokat tárgyaknak, például idOLOKNAK (126. p.). Gell ezzel kapcsolatban két filozófiai álláspontot különböztet meg: az externalista és az internalista stratégiát. Mindkettő bővelkedik kutatásokban, ugyanakkor mindkettő szerepet játszik a hétköznapi pszichológiában is. Az externalista álláspont nem foglalkozik a cselekvők vagy ágensek mentális tulajdonságaival, hanem a társadalmi játékokban kapott szerepüket veszi figyelembe (mint passzív ágensek). A másik – internalista – nézet filozófiai alapja (itt Dennett 1979 képezi Gell számára a kiindulópontot) egyfajta belső *homunculus* feltételezése a külső burkon belül. A szerző siet mindehhez hozzátenni, hogy az internalista-externalista megkülönböztetés, azaz a belső és a külső személy szétválasztása bármennyire valós, legfeljebb relatív, kontextusfüggő. Mindkét animálási stratégiára számos konkrét példát elemez Gell ebben a fejezetben, mely a következővel együtt messze a legfontosabb és az egyik leghosszabb része a könyvnek.

A 8. fejezetben (*Stílus és kultúra*) – mely az előzőhöz hasonlóan szintén 60 oldalas – a szerző szakít az egyes művészi tárgyak társadalmi kontextusban való viselkedésének vizsgálatával, azaz társadalmi, vallási és pszichológiai nézőpontú ágensekként való elemzésükkel, és áttér az esztétikai és művészi vonatkozásaikra. A művészi tárgyak ugyanis nem pusztán önálló darabok, jelentőségüket mind a saját tárgykategóriájukon belüli, mind más kategóriájú művészi tárgyakhoz fűződő kapcsolataik révén nyerik. A művészi tárgyak ily módon hasonlóan viselkednek a társadalmi csoportokhoz: családokat, törzseket, klánokat alkotnak, melyeket a stílusuk határoz meg. Gell ebben a részben foglalkozik először a művészet kollektív jellegével. Míg a művészeti stílusokkal való korábbi antropológiai értelmezések főképp taxonómiai vagy ikonográfiai – azaz szemiotikai – jellegűek voltak, a szerző szerint a művészi tárgyak esetében a stílust mint a létrehozott művek formális tulajdonságait érdemes kezelni, és nem mint ikonográfiai jellegzetességeket (159. p.). A fő kérdés itt, hogy hogyan lehet a művészi tárgyak formális vonásait egyéb kulturális paraméterekkel összhangba hozni. Sikeres esetben egy kulturális nézőpontú stílusleírás arra keresne magyarázatot, hogyan tudnak ezek a tárgyak alapvető kulturális változókat formális vonásaik révén tematizálni. A munka kiindulási pontja Hanson (1983) cikke, melyben a szerző a maori művészet egyes jellegzetességeit (például szimmetria) igyekezett párhuzamba állítani a maori kultúra más területén található struktúrákkal, mintákkal (például reciprocitás). Gell kritikája az ilyen típusú összevetésekkel kapcsolat-

ban az elszórt általánosításra összpontosít. A maori stílus szimmetrikus jellege ugyanis egyenesen következhet Hanson vizsgálatának abból a vonásából is, hogy szándékoltan formális jegyekkel akart foglalkozni. A formális jelleg azonban könnyen redukálható a díszítésre, ez a mintázatra, ebből pedig levezethető a szimmetrikusság (161. p.). Más szóval a szimmetria mint tulajdonság túlonként absztrakt. A feltételezett kapcsolat ráadásul tovább gyengíthető azzal a megfigyeléssel, hogy nem minden szimmetriára épülő művészeti stílus jár együtt társadalmi reciprocitással. Gell szerint tehát először egy adott kultúrára jellemző formális stíluslelemzést kell elvégezni, mely megmutatja a más kultúrákhoz képest eltérő jellegzetességeket. Ezután van egyáltalán értelme ezeket a kultúra egyéb területeinek jegyeivel összekapcsolni.

Gell szemében bármilyen művészeti stílus formális elemzésének legelőször tisztázni kell, mi az analízis egysége. A szerző által választott példa egy Marquesas-szigeteki tárgyegyüttes a 19. század végéről. A formális elemzés lényege nem jelent mást, mint annak bemutatását, hogy a tárgyegyüttes egyes tárgyai hogyan kapcsolódnak az együtteshez mint egészhez (165. p.). Több mint 50 konkrét stíluslelemzés után Gell arra következtetésre jut, hogy a Marquesas-szigeteki anyag esetében megadhatóak azok a szabályok, melyek megengednek bizonyos változtatásokat az egyes motívumok esetében, míg másokat megtiltanak (215. p.). Ennél nehezebb kérdés a bemutatott stílust a „kultúrához” kötni. Sőt a szerző szerint egyszerűen hiba tárgyak vizuális stílusáért a kultúrát „felelőssé tenni”. A kultúra ugyan megszabhatja a tárgyak gyakorlati vagy szimbolikus használatát, illetve ikonográfiai értelmezését, de az „egyetlen faktor, mely a tárgyak vizuális megjelenését meghatározza, az azonos stíluson belüli más tárgyakhoz való viszonyuk” (216. p.). Ebben az értelemben a vizuális stílus a társadalmi létnek egy autonóm területét jelenti. A Marquesas-szigeteki stíluson belül megragadható az úgynevezett legkisebb különbség elve (218. p.). Ez azt jelenti, hogy az egymástól különböző motívumok rendkívül egységes képet mutatnak, mivel úgy készítik őket, hogy a többihez a lehető legjobban hasonlítsanak. Ami érdekes ezzel az elvvel kapcsolatban, hogy kizárólag a teljes anyag elemzése, a kapcsolatok kapcsolatai révén válik csak nyilvánvalóvá a létezése.

A könyv 9. és egyben záró fejezetében (*Összefoglalás: A kiterjesztett elme*) a szerző három óceániai és két nyugati művészeti példán kapcsolja össze a belső és a külső személyt, a mentális tartalmakat és a tárgyi világot, valamint a művészeti stílust és a kultúrát, szintézisét adva így az előző két nagy fejezetben felvetett, ám ott önállóan kezelt kérdéseknek. Érvelése középpontjában az a feltételezés áll, hogy strukturális izomorfia létezik a belső kognitív folyamatok és a tárgyrendszerek külső, időbeli-térbeli szerkezete között (222. p.). Mindez abból vezethető le, hogy ha a „személy” meghatározásakor befelé indulunk el, akkor további személyeket találunk, ha azonban ezeket a személyeket kívülről ragadjuk meg, akkor figyelembe kell vennünk az illető életútja során átélt eseményeket, másokkal való viszonyrendszerét, illetve a hozzá tartozó vagy vele kapcsolatba kerülő tárgyakat. Az új-írországi halotti szertartások egyik főszereplője, az úgynevezett *malangan* faragványok életútjuknak csupán egy rövid részét töltik materializált alakban, majd megsemmisülnek. A többi idő alatt azonban a tulajdonosaik „fejében” léteznek mint emlékek, hogy azután a következő szertartás alkalmával ugyanolyan formában újból megjelenjenek.

Gell könyve egyaránt provokatív a művészet antropológiai megközelítésével foglalkozók és a társadalmi viselkedést kognitív szemszögből vizsgálók számára. Az olvasó rész-

ben egy precízen kidolgozott művészetelmélettel találkozunk, melyben a művészi tárgy nem csupán végterméke egy művész alkotó tevékenységének, hanem egy-egy társadalmi cselekvő kiterjesztése (és nem csak a művészé), és amelynek a működését a szerző számtalan nyugati és „törzsi” példán illusztrálja. Részben Gell a tárgyak és a megismerés, a személyek külső és belső aspektusai között létesít kapcsolatot, mely a kognitív tudomány és általában a viselkedés filozófiájának egyik legégetőbb problémájára ígér megoldást. Az egész elmélet alkalmazhatóságának és elfogadásának sikere mindenképpen az elmélet háttérfeltételezésén múlik. Gell elmélete szerintem annak arányában tud működni, mennyire meggyőző azzal kapcsolatban, hogy a művészi tárgy társadalmi cselekvőként, ágensként viselkedhet. Ennek a feltételezésnek a kulcsszerepe a könyv felépítésében is megjelenik. Az elméletet leíró első néhány fejezet után egyre hangsúlyosabbak lesznek a tárgyat mint személyt vizsgáló részek, melyekben már sokkal kevesebb szó esik az elméletről, mint a háttérfeltételekből adódó filozófiai problémákról és ezek lehetséges megoldásairól. A könyv záró fejezete így valójában ez utóbbi kérdéskört összegzi, és nem Gell antropológiai művészetelméletének egészét.

## JEGYZETEK

1. Gell elméletének erre a vonására összpontosít Bloch (1999) ismertetésében.
2. A kettő nem teljesen független egymástól. Az esztétikai művészetelméletek általában a nyugati társadalmak esztétikai ítéleteiből indulnak ki, tehát partikulárisak. Ráadásul ezen az sem segít, ha mégis sikerül ebbe a „törzsi” társadalmak esztétikáját bevonni, mivel a művészi tárgyak, a művészek stb. jelenléte társadalmi tény, mely nem magyarázható esztétikai elméletekkel (3. p.). A szemiotikai elemzések – bár nem korlátozódnak a nyugati társadalmakra – tematikailag nem elég univerzálisak, ugyanis a nem nyelvi alapú következtetési sémákkal nem tudnak mit kezdeni. Ezek pedig Gell érvelésében fontos szerepet játszanak a művészi tárgyak létrejöttében és értelmezésében, hatásaiban egyaránt (14. p.). Annyit azért hozzá kell ehhez tenni, hogy Gell nézetében a szemiotikai szemlélet a konvencionális jelentésen alapuló értelmezésekre korlátozódik, noha léteznek ennél szélesebb körű „szemiotikai” modellek is.

## IRODALOM

BLOCH, MAURICE

1999 Une nouvelle théorie de l'art. A propos d'Art and Agency d'Alfred Gell. Terrain 32: 119–128.

DENNETT, DANIEL

1979 Brainstorms. London: Harvester.

HANSON, F. A.

1983 When the Map is the Territory: Art in Maori Culture. In Structure and Cognition in Art. D. K. Washburn, ed. 74–89. Cambridge: Cambridge University Press.