

A MŰVÉSZETTÖRTÉNET KRÍZISE ÉS VIRÁGZÁSA¹

A művészettörténet kríziséről, végéről és virágzásáról írni – különösen ilyen terjedelemben – öngyilkos vállalkozás. A

diskurzus gyakorlatilag áttekinthetetlen, vázlatos áttekintése mindazonáltal mégis hasznos lehet azok számára, akik a művészetet és a művészettörténetet (mélyen) érintő teoretikus állásfoglalások iránt érdeklődnek. Talán köztudott, hogy a számtalan új (inter)diszciplína között ma már klasszikusnak számító művészettörténet sem kerülhette el a többi human tudomány sorsát. Az elmúlt harminc évben radikális önvizsgálaton, szemléleti forradalmon, paradigmaváltáson kellett átesnie. A paradigmaváltás – nem feltétlenül a Németh Lajos-i és még kevésbé kuhni értelemben – azonban néhány egyetemen és szerkesztőségén kívül nem sok vizet zavart, a szakma és a nagyközönség művészetről és történelemről alkotott képét csekély mértékben befolyásolta. Leginkább a változások egyik inspirálójának, illetve legitimálójának számító kortárs művészet tárgyalásába szivárgott be valami a modernizmusnak nevezett nagy narratíva kritikájából.

Reflexióimat elsősorban egy adattárhoz, vagy még inkább linkgyűjteményhez fűzött kommentárnak tekintem. Az amúgy is parttalan teória parttalan tárgyalását kerülendő, három csoportba rendezve közlöm a linkeket: vég, krízis, virágzás. Az egyes blokkokon belül – jobb híján és a történetiség látszatát keltve – időrendben haladok előre, ami egy olyan olvasat lehetőségét is megteremti, miszerint a hetvenes évek a krízis, a nyolcvanasok a vég, a kilencvenesek pedig a virágzás jegyében perettek volna le. Ez a felületes olvasat nem áll olyan távol tőlem, mint szeretném, de két dologra azért föl hívom a figyelmet: a krízis, a vég és a virágzás bejelentése elsősorban retorikai toposz, s használatukat nem pusztán a művészettörténet intézményes keretei befolyásolják, hanem a társadalomnak, illetve kultúrának nevezett nagy folyam politikai és gazdasági áramlatai is. Ugyanezek az áramlatok a hatvanas évek végétől a kortárs művészeket is végek és krízisek felé sodorták. Két példa arra, hogy a krízisnek és a végnek milyen vonzatai lehetnek a művészettörténetet nagymértékben orientáló hegeli történetfilozófián kívül. Egy új kutatási program képviselői leginkább úgy legitimálhatják tevékenységüket, ha felfedezik a még domináns régi paradigma szerint dolgozó kollégáik munkájában a krízis jeleit. A Titanic építéséről szóló tizórás dokumentumfilm valószínűleg nem hozott

HORNYIK SÁNDOR

volna alkotóinak dollármilliókat, a vég és a pusztulás képeiért

azonban esendő embertársaink szívesen fizetnek. Köztudott, mi minden és hányszor ért már véget a művészetek háza táján is. Lehet, hogy érdekesebb például Vasarit és Hegelt a politika vagy a retorika, nem pedig az esztétika és a művészettörténet fényében olvasni, ahogy Belting és Danto tette.

VÉG

A művészettörténet végét 1979-ben nyilatkoztatta ki Hervé Fischer francia képzőművész egy performance-ában, de erről a művészettörténezek többsége csak 1983-ban értesült Hans Belting könyvéből.² Belting tizenkét évvel később ismét alkalmazta a vég figyelemfelkeltő fordulatát egy újabb, az elsőnél lényegesen vastagabb kötetében, úgy, hogy a hatást fokozandó elhagyta az 1983-as kérdőjelet.³ A kérdőjel

1 ■ A tárgyalt vagy említett szövegek kiválasztását nemcsak fontosságuk határozta meg, elérhetőségük is befolyásolta. Szinte kizárólag angol, amerikai és német szerzőkről írok, ami nem jelenti azt, hogy a diskurzus csupán ezekre a nyelvtérületekre korlátozódna.

2 ■ Hans Belting: *Das Ende der Kunstgeschichte?*, Deutscher Kunstverlag, München, 1983. 11–12. old.

3 ■ Hans Belting: *Das Ende der Kunstgeschichte. Eine Revision nach zehn Jahren*, Verlag C. H. Beck, München, 1995.

4 ■ Tóth Sándor: Olvasmányok múltról és jelenről. *BUKSZ*, 1995. Ősz, 428–441. old.

5 ■ Aby Warburg: *MNHMOSYNH. Válogatott tanulmányok* (szerk. Széphegyi F. György, Balassi, Bp.), és még mindig aktuálisnak tűnt Németh Lajos 1992-es *Törvény és kételye* is, lévén az egyetlen magyar nyelvű könyv, amely címében is vállalta a művészettörténet Belting által is szorgalmazott önvizsgálatát.

6 ■ Tóth: *i. m.* 428. old.

7 ■ *Uo.* 437–438. old.

8 ■ Belting: *i. m.* 1995. 121. old.

9 ■ *Uo.* 173. old.

10 ■ Legismertebb műve az 1990-es *Bild und Kult. Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst*. Magyarul: *Kép és kultusz*. Osiris, Bp., 2000. A magyarországi recepciójához: Marosi Ernő: A kép mint tárgy. *BUKSZ*, 1992. Ősz, 361–369. old.

11 ■ 1998-ban jelent meg monumentális kötete a modern művészet történetéről: *Das Unsichtbare Meisterwerk. Die modernen Mythen der Kunst*. Verlag C. H. Beck, München, 1998. Magyarul részletek: Hans Belting: *Művészet a modernség tükrében. Enigma*, (1999) 22. szám, 18–37. old.; ill. Az emlékezet katedrális. *Enigma*, (2000–2001) 26–27. szám, 99–117. old.

12 ■ A. L. Rees – F. Borzello: *The New Art History*. Prometheus Books, Atlantic Highlands, 1986.

13 ■ Pernecky Géza (szerk.): *A művészet vége*. Új Világ, Bp., 1995. Ebben: Hans Belting: A művészettörténet vége és napjaink kultúrája. Pernecky forrásmegjelölését kiegészítem a pontos oldalszámokkal. Belting: *i. m.* 1995. 21–30. és 171–179. old.

14 ■ Pernecky Géza: A művészet vége – baleset vagy elmélet? *i. m.* Bevezető.

hiánya, úgy tűnik, jótékony hatást gyakorolt a magyarországi recepcióra, Tóth Sándor legalábbis figyelemre méltatta Belting művét.⁴ Tóth a *BUKSZ*-ban kritikát jelentetett meg az említett műről, amelyben Beltinget Németh Lajossal és Aby Warburggal olvasta össze, érezhetően inkább az utóbbiakkal rokonszenvezve.⁵ Tóth kritikája paradigmaticusnak tekinthető a magyar művészettörténész szakmában. Rögtön a bevezetőben szellemes fordulattal indít: „már hogy lenne vége [a művészettörténetnek – H. S.], amikor én itt évtizedek óta azért küszködöm, hogy jobb legyen.”⁶ Tóth szövegét mindvégig a szkepszis uralja, rendkívül figyelmes, de nem igazán jóindulatú olvasója német kollégájának. Nagyjából ismerteti Belting gondolatmenetét, bár a könyv kortárs művészetről szóló első részére (*A modern a jelen tükrében – médiumokról, teóriákról és múzeumokról*) érthetően nem sok szót veszteget. Kritikájának célpontja inkább az 1983-as kérdőjeles szöveg átdolgozott változata. Tóth olyan hiányosságokra hívja fel a figyelmet Belting helyzetjelentésében, mint Aby Warburg negligálása.⁷ Warburg hiánya kétségeket támaszthat a szerző alaposágát illetően, hiszen éppen az ikonológia múltját és jelenét taglaló sorokból marad ki az „ikonológia atyjának” neve. A művészet társadalomtörténete vagy a művészettörténeti hermeneutika jelentősebb képviselőinek méltatását is számon kérhetnénk Belting ’83-as vagy ’95-ös művén, de a jegyzetapparátus mindkét esetben biztos támpontot nyújt a további tájékozódáshoz.

Az ikonológia és az említett „iskolák” talán azért is kaptak szerényebb hangsúlyt, mivel Belting kritikájának fő célpontja a stílus fogalmára alapozott autonóm művészettörténet. Belting nagy élménye a korstílusokban gondolkodó művészettörténet és a XX. századi művészet összemérhetetlensége. Tapasztalata szerint: „A régi művészettörténet már válságba került, mire az avantgárd szembefordította vele a maga modelljét a *haladás művészettörténetéről*, eluta-

sítva a *nagy előképek történetének* hagyományos modelljét.”⁸ E két modell egymástól zömében független, együttes léte testesíti meg Belting számára a kettős művészettörténet-írás problematikáját. A kettős közötti diskurzus hiánya már önmagában is veszélybe sodorta az „ars una” korábbi ideáját, ráadásul a hatvanas évektől olyan művészeti mozgalmak léptek színre, amelyek értelmezéséhez sem az egyik, sem a másik nem nyújtott megfelelő eszközö-

ket. A ’83-as könyv mögött felfedezhető a posztmodern, s mindezekelőtt az appropriati-on art sokkoló hatása, míg a ’95-ös könyv az új médiumok jegyében íródott.

Belting azonban jó művészettörténészhez illően megoldja az általa kreált problémát: „A mai szituációban egy harmadik művészettörténet válik lehetségessé, amely a régi retrospektív stílustörténet felkentsége és az innovációk monopolisztikus történetének igazságkövetelése nélkül volna mindkét tradíció és történelemkép kritikus örököse.”⁹ Sajnos a kiváló német középkorász¹⁰ és esszéista¹¹ nem fejtette ki alaposabban eme harmadik művészettörténet mibenlétét és lehetséges stratégiáit, s talán ennek „köszönhető”, hogy könyvei nem lettek bestsellerek a New Art History művelői körében. Valószínűleg a New Art His-

toryt először definiáló¹² Rees és Borzello a „régiek” közé sorolta volna Beltinget, mivel a posztstrukturalizmus és a feminizmus egyaránt hidegen hagyja, módszereiket nemhogy nem alkalmazza, de még csak nem is ismerteti.

Belting másik magyar recenzense, Perneczky Géza inkább a kortárs művészet tapasztalata, s nem a tudománytörténet felől olvasta az 1995-ös *Művészettörténet végét*. Jellemző módon az általa szerkesztett antológiába is a napjaink kultúrájáról, illetve az avantgárd művészetről szóló fejezetekből fordított részeket,¹³ talán éppen ezért nem a mű hiányosságaira koncentrált, hanem enciklopédikus teljességét értékelte. Perneczky kötete egy hasonlóan enciklopédikus bevezető tanulmány¹⁴ mellett Arthur C.



Ismeretlen művész: Bambergi lovas. Bambergi székesegyház, 1235.

Danto¹⁵ és Gianni Vattimo egy-egy esszéjét is tartalmazza a művészet végéről. A négy tanulmányt a vég retorikai fordulatán túl Hegel személye és filozófiája köti össze. A hermeneuta Vattimo Heidegger- és Walter Benjamin-hivatkozásaival „kilóg a társaságból”,¹⁶ Belting és Danto viszont kölcsönösen kedveli a másik írásait, így összeolvasásuk nagyon is kézenfekvő.¹⁷ Danto is, Belting is a művészet és a művészettörténet végéről értekezett, mindketten Vasaritól Hegelen és az avantgárd művészetten át napjaink kultúrájáig ívelő történetet meséltek el. Mindketten kritizálták Hegelt és az avantgárdot, anélkül, hogy felismerték volna, hogy mindketten a hegeli (avantgárd) történetfilozófiai tradíció részesei,¹⁸ folytatói és beteljesítői a maguk módján. Belting és Danto eszmefuttatása ennek ellenére (vagy éppen ezért) rendkívül koherens és a posztmodern korszellemnek megfelelően a metodológiai pluralizmus, illetve a filozófiává vált művészet kihirdetésével zárul. Belting és Danto annyiban is koherens, hogy mindketten biztos tradíció talaján állnak, más kérdés, hogy ezek egymással nem igazán kompatibilisek. Belting a német „kritikai művészettörténészek”¹⁹ utóda, míg Danto az amerikai analitikus filozófia jeles alakja. Az eltérő tradíció ellenére is közös pont, hogy mindketten negligálják a francia posztstrukturalizmus eredményeit. Pernecky „enciklopédikus” bevezető tanulmányában viszont szerepelnek a divatos francia szerzők, de az angolszász diskurzus fő sodrától eltérően a hangsúly nem Derrida vagy Foucault munkásságára kerül, hanem a „masinizmus” esztétikájára, amely a modernizmus kritikájának nem feltétlenül a legfontosabb aspektusa.²⁰ A tudás archeológiája, az epiztemológiai törés, a disszemináció, a szimulákrum és a skizofréria legalább ilyen fontos metodológiai toposzok, és sokkal inkább meghatározzák a művészettörténet krízisét, mint a *Masinizmus és esztétika* c. német antológia.²¹ A diskurzust csupán felületesen, a hivatkozások szintjén vizsgálva is látható, hogy Danto, Belting, a művészet és a művészettörténet vége messze nem játszik olyan fontos szerepet az elmúlt harminc év művészettörténet-írásában, mint a *Les mots et les choses*,²² vagy a *La Verité en Peinture*.²³

KRÍZIS

A krízis angolszász diskurzusára Magyarországon érdemben először György Péter reflektált 1995-ös, *Művészet és média találkozása a boncaszalon* című könyvében.²⁴ György Péter Craig Owens 1982-es *Representation, Appropriation and Power* című tanulmányát²⁵ ismerteti a krízis mintaértékű szövegeként: „Owens szembeállítja egymással Foucault-t – *Les mots et les choses* (Szavak és dolgok) című, híres Velazquez-, pontosabban Las Meninas-elemzéséről van szó, és Louis Marint –, ebben az esetben Poussin Arkádiai pástorokjának analizését, illetve Michael Friedet és Svetlana Alperst. Owens kifejezetten úgy látja,

hogy Foucault és Marin a művészettörténészek számára – a pszichoanalízis kategóriatanának megfelelően – elfojtandó héroszként jelennek meg, hiszen ők azok, akik a reprezentáció szabályainak módosulását keresik Velazquez és Poussin műveiben, s nem elsősorban azok individualitását elemzik, hanem azokat az anonim és személytelen szabályokat, amelyek a reprezentáció klasszikus rendszerét uralták.”²⁶ A szembeállítás azért pikáns, mert Fried és Alpers nevé a művészettörténet nagy megújítói között tartják számon, és a művészettörténetben az itáliai reneszánsz hagyomány és művészetszemlélet egyeduralmát kritizáló *Is Art History?* a krízis egyik alapszövege.²⁷ György Péternél Owens és Alpers mellett Belting és Danto műveiről is olvashatunk reflexiókat. Sőt a művészettörténet foucault-i és derridai alapon való újragondolásának egész könyvet szentelő Donald Preziosi neve is felbukkan könyvében, sajnos azonban csak lábjegyzetben. A könyv hátránya – persze csak a mi szempontunkból –, hogy a szerző csak

15 ■ Danto magyarországi recepciójához: Gecser Ottó: A műalkotás fogalma. *BUKSZ*, 1998. Tavasz, 38–47. old.; Horányi Attila: Semmirekellők. *BUKSZ*, 1999. Nyár, 144–153. old.

16 ■ A hermeneutikába nem kontárkodom bele, a Vattimoszöveghez csak két jelentéktelen kommentárt fűzök: 1. Walter Benjamin oly sokat hivatkozott tanulmánya már 1969 óta olvasható magyarul: A műalkotás a technikai sokszorosíthatóság korszakában, in: uő.: *Kommentár és profécia*. Gondolat, Bp., 1969. 301–334. old. 2. A heideggeri terminusoknak (pl. Ins-Werk-Setzen der Wahrheit) Bacsó Béla jóvoltából létezik már avatott magyar fordításuk. Vö. Martin Heidegger: *A műalkotás eredete*. Bp., 1988.

17 ■ Danto 1984-ben írta meg első esszéjét a művészet végéről. Lásd: Arthur C. Danto: *Hogyan semmizte ki a filozófia a művészetet*. Atlantisz, Bp., 1997. 95–129. old. A Pernecky által közölt esszé 1989-es, és meleg szavakkal emlékezik meg kettejük (mármint Belting és Danto) korábbi konzennális eszmefuttatásairól. Vö. A. C. Danto: *Történetek a művészet végéről*, in: Pernecky: *i. m.* 1995. 67–81. old. Természetesen az 1995-ös Belting-könyvben is felbukkan az amerikai filozófus neve. Mindezek ellenére is kissé naivnak érzem Pernecky szeretetteljes elbeszélését: „A két professzornak közben alkalmat nyílott arra is, hogy egy New York-i találkozó kapcsán kicserélhessék azokat a gondolatokat, amik egymás cikkeinek az olvasása közben születtek, és ez mindkét szerzőt arra inspirálta, hogy újrajrják tanulmányaikat.” Pernecky: *i. m.* 21. old.

18 ■ A hegeli tradíció meghatározó szerepéről a művészettörténetben: Keith Moxey: *Art History's Hegelian Unconscious: Naturalism as Nationalism in the Study of Early Netherlandish Painting*. In: uő.: *The Practice of Persuasion. Paradox and Power in Art History*. Cornell University Press, Ithaca–London, 2001. 8–41. old., és Stephen Melville: *The Temptation of New Perspectives*, *October*, 1990. Spring, 3–15. old.

19 ■ Vö. Michael Podro: *The Critical Historians of Art*. Yale University Press, New Haven–London, 1982. Podro a „kritikai” kanti és elioti értelemben használja.

20 ■ A Pernecky által hivatkozott irodalom a „masinizmusról” távolról sem fedi le a francia posztstrukturalista szerzők munkásságát. Pernecky modernizmus- és Hegel-értelmezésének kritikájához: Babarczy Eszter: *A véghetetlen vég*. In: uő.: *A ház, a kert, az utca*. Balassi, Bp., 1996. 197–225. old. Babarczy Pernecky *Kapituláció a szabadság előtt* c. könyvéről írt kritikát, amely tartalmaz egy fejezetet a művészet végéről is.

21 ■ *Ästhetik und Maschinismus. Texte zu und von Félix Guattari, Jean Oury, François Tosquelles, Gilles Deleuze, Paul Virilio, Nicolas Bourriaud, Mony Elkaim, Isabelle Stengers, Pierre Lévy*. Hrg. Henning Schmedjgen. Merve Verlag, Berlin, 1995.

22 ■ *A szavak és a dolgok*, Osiris, Bp., 2000.

23 ■ Magyarul részletek: Jacques Derrida: *Paszpartu. Enigma*, (1998–1999) 18–19. szám, 49–59. old.; *Visszaszolgáltatások*.

a legismertebb toposzokat – például panoptikus művészettörténet (Preziosi), pictorial (sic!) turn (W. J. T. Mitchell) idézi fel a krízis diskurzusából, és alaposabb értelmezésükre nem vállalkozik.

Robert S. Nelson sem vállalkozott alaposabb értelmezésre a *Critical Terms for Art History* bevezetőjében, összegyűjtötte viszont a krízis diskurzusának alapvető irodalmát.²⁸ 1968 után először Kurt W. Forster jelentette be a művészettörténet krízisét²⁹, és a stíluskritikán és ikonológián alapuló művészettörténet megújításában kitüntetett szerepet szánt az ideológiakritikának. Szerinte csak a műalkotások keletkezését és befogadását meghatározó ideológiák vizsgálata vezetheti ki a művészettörténetet az autonómia és az immanencia zsákutcájából. Csak a társadalmi és történelmi kontextus alapos, s nem csupán háttér-tanulmányozása teremtheti meg egy kritikai művészettörténet alapjait. Forster számára mintáértékűek Aby Warburg, Hauser Arnold és Meyer Schapiro, illetve a fiatalabbak közül Martin Warnke

és K. O. Werckmeister munkái. Külön kiemeli az 1970-es kölni művészettörténeti kongresszus „reformszekciójának”³⁰ előadásából szerkesztett *Das Kunstwerk zwischen Wissenschaft und Weltanschauung* című kötetet,³¹ amelynek tanulmányaiban meghatározó szerepet játszanak az ideológia kérdesei. A művészettörténet német krízisének fejleményei a diszkurzus későbbi amerikai áttekintéseiből lassacskán kikoptak, s csak német szerzők hívták fel időről időre a figyelmet, hogy nem csak a régi klasszikus, hanem az új, forradalmi művészettörténet is német földön lépett föl először.³²

Szintén 1972-ben jelent meg Svetlana és Paul Alpers jelentős tanulmánya,³³ amelyben a kritikai szempontokat hiányolják a művészettörténetesek munkáiból. Itt azonban nem az ideológiakritika, hanem egyfajta „close reading” hiánya fogalmazódik meg, amely a későbbiekben majd a művészettörténeti hermeneutikában válik meghatározó szemponttá Alperséktől teljesen függetlenül. Az angliai New Art History persze nem az amerikai és a német publikációkban fedezte fel eredetét, hanem T. J. Clark 1974-es cikkében, a *Conditions of Artistic Creation*-ben.³⁴ Rees és Borzello 1986-os kötetének egyértelműen Timothy J. Clark a pozitív hőse, a Social History of Art nagy angol megújítója. Clark persze maga is Forsterre hivatkozik,³⁵ és a korábbinál árnyaltabb, az alap és a felépítmény kölcsönös meghatározottságát vizsgáló Social History of Art legfőbb feladatának a művekben „rejlő” ideológiák³⁶ feltárását tartja. Fontos megjegyezni, hogy Clark az új művészettörténetet nem a régiekkel szemben definiálja – mint teszik ezt gyakran a magukat Gombrichkal szemben definiáló kollégái –, hanem éppenséggel Warburg, Panofsky, Wölfflin és Schlosser értelmezéseinek mélységét hiányolja módszereik mai alkalmazásaiból. Clarktól eltérően Hubert Damisch egy másik tradíció, a szemiotika művelőjeként jóval keményebben fogalmazott 1975-ben, amikor kijelentette, hogy a művészettörténet képtelen megújítani Riegl-től, Wölfflintől és Panofskytól örökölt módszerét, mivel nem hajlandó figyelmebe venni a lingvisztika, a pszichoanalízis, a szemiotika és a marxista kritika legújabb fejleményeit.³⁷

1982 fontos év a krízis történetében, ekkor jelent meg Craig Owens már említett szövege, Griselda Pollocknak egy Clarkra reflektáló fontos tanulmánya, és az *Art Journal* egy egész számot szentelt témának.³⁸ A tematikus számban a krízis explicit jegyeivel csak egy írás foglalkozott, Werckmeister *Radical Art History*-ja,³⁹ amely röviden összefoglalta az új marxista művészettörténet és ideológiakritika hetvenes évekbeli fejleményeit, és alapos méltatásban részesítette Berthold Hinznek a *Bambergi lovasról* írott esszéjét,⁴⁰ amely a mindenkori politikai szempontokkal vetette össze a német szobrászat kiemelkedő teljesítményének interpretációit. Werckmeister radikalizmusa lényegében a baloldali kultúrkritika, Marx, Adorno és Marcuse radikalizmu-

Uo. 116–131. old.; ill. Jacques Derrida: Parergon. In: *Változó művészettudomány*. Szerk.: Házás Nikolett, Kijarat, Bp., 2001. 143–178. old.

24 ■ György Péter: Művészet a művészet (története) után. A reprezentáció kérdése a 80-as években. In: uő.: *Művészet és média találkozása a boncasztalon*. Kulturtrade, Bp., 1995. 15–44. old. A tanulmány a *Balkon* 1995. 1. és 1995. 2. számában is megjelent két részletben.

25 ■ Craig Owens: Representation, Appropriation and Power. *Art in America*, 1982. 5. szám, 1–21. old.

26 ■ György: i. m. 18. old.

27 ■ Svetlana Alpers: Is Art History? *Daedalus*, 1977. 1. szám, 1–13. old.

28 ■ Robert S. Nelson: At the Place of a Foreword: Someone Looking, Reading, and Writing. In: *Critical Terms for Art History*. Ed. Robert S. Nelson, Richard Schiff, The University of Chicago Press, Chicago–London, 1996, ix–xvi. old.

29 ■ Kurt W. Forster: Critical History of Art, or Transfiguration of Values? *New Literary History*, 1972. Spring, 459–470. old.

30 ■ A német művészettörténet-írás krízisééről és az Ulmer Veerein történetéről: Falko Herlemann: Krise war immer. Von der Reform zur Resignation. *Kritische Berichte*, 1999. 2. szám, 16–25. old.

31 ■ *Das Kunstwerk zwischen Wissenschaft und Weltanschauung*. Hrg.: Martin Warnke, Bertelsmann, Gütersloh, 1970.

32 ■ A New Art History németországi kritikájához: Hubert Locher: Postmoderne Kunstgeschichte oder kritische Kunstgeschichte „american style”? *Kritische Berichte*, 1997. 4. szám, 61–69. old.

33 ■ Svetlana és Paul Alpers: Ut pictura Noesis? Criticism in Literary Studies and Art History. *New Literary History*, 1972. Spring, 437–458. old.

34 ■ *Times Literary Supplement*, 1974. May, 24., 561–562. old.

35 ■ Clark korai munkásságát a marxista művészettörténet (Hauser Arnold, Meyer Schapiro) mellett mindenképp a szituacionista mozgalom és Guy Debord tevékenysége inspirálta. Clark rövid ideig – amíg ki nem zárták – tagja volt a szituacionisták angol szekciójának.

36 ■ Clark nem a marxi, hanem inkább az althusseri értelemben – reprezentációk rendszereként – használja az ideológiát.

37 ■ Hubert Damisch: Semiotics and Iconography. In: *The Art of Art History: A Critical Anthology*. Ed. Donald Preziosi, Oxford University Press, Oxford, 1998. 236. old.

38 ■ The Crisis in the Discipline. Ed. Henri Zerner. *Art Journal*, 1982/Winter.

39 ■ Uo. 284–291. old.

40 ■ B. Hinz: Der „Bamberger Reiter”. In: Warnke: i. m. 1970, 26–44. old.

sa. Egészen más radikalizmus tükröződik Griselda Pollock *Vision, Voice and Power: Feminist Art Histories and Marxism* című írásából.⁴¹ Pollock alapvetően egyetért ugyan Clarkkal, de néhány dolgot azért nehezményez. Egyrészt Clark csupán divatjelenésnek, főlöszleges diverzifikációnak tartja a feminizmust, másrészt továbbra is kitüntetett szerepet szán a művészet történetében a maszkulin kreativitásnak. Pollock a feminista kritika előnyének tartja a marxizmussal szemben, hogy az nemcsak a művészek osztályhelyzetét, politikai és gazdasági kötöttségeit veszi figyelembe, hanem a társadalmi nemi szerepek struktúrájának változásait is. A művészettörténetnek szerinte több történet – a művészet kódjai, ideológiái, intézményei, termelési formái, valamint a társadalmi és a szexuális elnyomás – szálaít kell egymásba fűznie.

1989-ben jelent meg a kérdéskörünknek szentelt legnagyobb terjedelmű munka, Donald Preziosi *Rethinking Art History*-ja.⁴² Ebben az első és az utolsó fejezet foglalkozik tételosen a művészettörténet krízisével, illetve végével.⁴³ Preziosi meglehetősen lesújtó képet fest az önreflexió hiányában szenvedő és módszereinek folyamatos tökéletesíthetőségében hívó diszciplína egészéről. Nietzsche szellemében jelenti ki, hogy a legnagyobb baj az, hogy arra, hogy a művészettörténet intézménye és fogalomrendszere csupán konstrukció, már szinte senki sem emlékszik. Szerinte a teremtés eme eredendő bűnét akarták elleplezni a pozitivizmus ígésében a nagy német művészettörténészek, miközben tartották magukat Kant és Hegel premisszáihoz, a szubjektum és az objektum elválasztásához, illetve a művekben manifesztálódó korszellemhez. A Wölflin és Panofsky nevével fémjelzett dichotóm (tartalom és forma) tradíció felülvizsgálata azonban még várat magára. Egy Foucault-ra vagy egy Derridára lenne szükség, hogy a diszciplína túllépjen notórius panoptikus és logocentrikus struktúráján, amely a perspektivikus és humanista reneszánsz művészetszemlélet mindmáig domináns modelljén nyugszik. Preziosi diagnózisának értelmében a művészettörténész egy panoptikum közepén ülve rendezgeti és strukturálja analizisének tárgyát a tökéletes átláthatóság és uralhatóság igényével, s az általa rendezett anyagból próbálja kiolvasni a mögöttes értelmet, a művészet autonóm, immanens, jelentésorientált történetét.⁴⁴

Egészen más önvizsgálat képe bontakozik ki Németh Lajos *Törvény és kétely*-éből. Preziosi felől olvasva Németh munkája is a módszertan finomíthatóságának, a szemlélet és a perspektíva tágíthatóságának jegyében keletkezett. Németh számba veszi azokat a kihívásokat, amelyek az etnológia, a szociológia, a szemiotika és a kulturális antropológia felől érték a művészettörténetet. A művészettörténet fogalmi apparátusának bővítésével lehetőséget lát a metodikai és szemléleti paradigmaváltásra, illetve a kortárs művészet tapasztalatának integrálására. Az apparátus bővíthetőségét reprezentálja Németh La-

josnál például Bourdieu (a művészet mint „intézményesített önkény”) és Francastel (a műtárgy mint „civilizációs objektum”) munkássága. Jellemző, hogy a szemlélet megújítását a Panofsky által lefektetett alapokon képzei el, és könyvét az értékre vonatkoztatás kiemelésével zárja: „A *verstehen*, azaz az interpretáció célja azonban nem érhető el az értékre vonatkoztatás nélkül, hiszen a mű értelmezése épp azért nincs kiszolgáltatva a mindenkori receptornak, mert az interpretációt lehatárolják a műben revelálódó értékek.”⁴⁵

41 ■ In: uő.: *Vision and Difference*. *Femininity, Feminism and the Histories of Art*, Methuen Drama, London, 1988. 18–49. old.

42 ■ Donald Preziosi: *Rethinking Art History. Meditations on a Coy Science*. Yale University Press, New Haven and London, 1989.

43 ■ A Crisis in, or of, Art History, 1–20; ill. The End(s) of Art History, 156–179. old.

44 ■ Preziosi könyvének átfogó kritikájához lásd Whitney Davis recenzióját, *The Art Bulletin*, 1990. 1. szám, 156–166. old.

45 ■ Németh Lajos: *Törvény és kétely*. Gondolat, Bp., 1992. 239. old.

46 ■ Keith Moxey: *The Practice of Theory. Poststructuralism, Cultural Politics and Art History*. Cornell University Press, Ithaca and London, 1994.

47 ■ A virágzás német fejleményeihez – a hetvenes évek végétől – lásd Oskar Bätschmann, Horst Bredekamp, Heinrich Dilly, Wolfgang Kemp és Martin Warnke munkásságát, akik a „wechselseitige Erhellung” szellemében a filozófiai hermeneutikából (Heidegger, Gadamer), a Frankfurti Iskolától (Adorno, Horkheimer), a tudománytörténettől (Kuhn, Feyerabend) és a recepcióesztétikából (Jauss, Iser) merítettek inspirációt. A művészettörténet francia virágaiból nemrég jelent meg egy szép csokor Házás Nikolettta szerkesztésében: *Változó művészettudomány*. Bp., 2001.

48 ■ Norman Bryson, Michael Ann Holly, Keith Moxey (ed.): *Visual Theory. Painting and Interpretation*. Icon, New York, 1991; N. Bryson, M. A. Holly, K. Moxey (ed.): *Visual Culture. Images and Interpretations*. Wesleyan University Press, Hanover, 1994; Paul Brunette, David Wills (ed.): *Deconstruction and the Visual Arts. Art, Media, Architecture*. Cambridge University Press, Cambridge, 1994; Stephen Melville, Bill Readings (ed.): *Vision and Textuality*. Duke University Press, Durham, 1995; Eric Fernie (ed.): *Art History and its Methods*. Phaidon, London, 1995; Chris Jenks (ed.): *Visual Culture*. Routledge, London, 1995; Mark E. Cheetham, M. A. Holly, K. Moxey (szerk.): *The Subject of Art History: Historical Objects in Contemporary Perspectives*. Cambridge University Press, Cambridge, 1998; Nicholas Mirzoeff (ed.): *The Visual Culture Reader*. Routledge, London, 1998.

49 ■ Az egyetlen német szerző Wolfgang Kemp, francia pedig egy sincs.

50 ■ Mieke Bal: Túl a szó-kép oppozíción. *Enigma*, 14–15. szám, é. n., 133. old.

51 ■ Bryson már 1983-ban briliáns kritikát írt a művészettörténet-írás szemléletét meghatározó perceptualizmusról és Gombrichról: *Vision and Painting. The Logic of the Gaze*. Yale University Press, New Haven and London, 1983. Bryson a művészet mint leképezés helyett a művészet mint kommunikáció metafora mellett szállt síkra.

52 ■ Mieke Bal, Norman Bryson: Semiotics and Art History. *The Art Bulletin*, 1991. June, 174–208. old.

53 ■ Bryson, Holly, Moxey (ed.): *I. m.*

54 ■ Bryson, Holly, Moxey (ed.): *I. m.* xvi–xvii. old.

55 ■ Belting amerikai recepciójának mértékét mutatja, hogy még a „képtörténet” kapcsán sem hivatkoznak munkásságára.

56 ■ W. J. T. Mitchell: *Iconology: Image, Text, Ideology*. The University of Chicago Press, Chicago, 1986.

57 ■ Uő.: The Pictorial Turn. In: *Picture Theory. Essays on Verbal and Visual Representation*. The University of Chicago Press, Chicago, 1994.

A krízis angolszász teoretikusai ezért a mondataért valószínűleg az ahistorikus esszencializmus bűnében találták volna vétkesnek Németh Lajost, és arra hívták volna fel a figyelmét, hogy a humán tudományok elmúlt harmincéves diskurzusának legfontosabb szereplői kimaradtak művéből. Érdemes e tekintetben összevetni művét Keith Moxey remek kis könyvével, amely hatvan oldalon összefoglalja a művészettörténetet ért legfontosabb kihívásokat.⁴⁶ Moxey nem diszciplínákban, hanem diskurzusokban gondolkodik, s ezeket három kulcsfogalom körül rendezi el: történelem, ideológia, reprezentáció. A számára fontos szerzők közül többek között a következők hiányoznak a *Törvény és kétely*ből: Althusser, Barthes, Bryson, Derrida, Foucault, Lacan, Mitchell és Hayden White. A *Törvény és kétely* tagadhatatlanul fontos munka, de horizontja – a kilencvenes évekből szemlélve – távolról sem teljes. Azt, hogy a művészettörténet historiográfiájának legfrissebb fejezete többet köszönhet Foucault-nak, mint Malraux-nak, ma már nem sokan vitatják.

VIRÁGZÁS

A művészettörténet minden ellenkező híresztelés ellenére is másodvirágzását éli az ezredvégén, s ennek jelei leginkább az angol–amerikai diskurzusban figyelhetők meg.⁴⁷ Lehet, hogy újra elérkezik a mindentudó művészettörténészek ideje, és a specializáció szomorú korában életre kel egy új szupertudomány? Mindenesetre a nyolcvanas évek végétől kezdve antológiák sora tanúskodik a diszciplína szemléleti és módszertani sokszínűségéről, illetve arról, hogy tudományágunk ismét bejelentette igényét a modernizmust meghatározó vizualitás tanulmányozásának egészére.⁴⁸ Imponáló és elgondolkodtató számba venni a művészettörténet kritikai terminusait, a már említett 1996-os kötetből, amelyben neves (többnyire amerikai⁴⁹) szakemberek írtak egy-egy példával illusztrált tanulmányt a következő fogalmakról: reprezentáció, jel, szimulákrum, szó és kép, narratíva, kontextus, jelentés/interpretáció, eredetiség, kisajátítás, művészettörténet, modernizmus, avantgárd, primitív, rituálé, fétis, tekintet (*gaze*), nem (*gender*), termelési módok, áru, gyűjtés/múzeumok, érték, posztmodernizmus/posztkolonializmus. A kötetet egy hasonló irodalomtudományi antológia motívalta, de olyan diszciplínák reprezentációs stratégiái is felfedezhetők a szövegben, mint az antropológia, az etnológia, az esztétika, a szemiotika, a pszichoanalízis, a pszichológia, a közgazdaságtan és a szociológia, amelyek segítségével a posztmodern éthoszt kihasználva a művészettörténész felülemelkedhet elavult szakmája pozitívista korlátain.

1991-ben Mieke Bal a krízis aktuális jelentéseire reflektálva jelentette ki, hogy a „művészettörténet ahelyett, hogy haldokolna, új területek bevonásával terjeszkedik. Lényegét tekintve nincs válságban; küzd a terület kisajátítása ellen, szembe fordul az

ilyen tendenciákkal és sikerrel meg is haladja őket. Svetlana Alpers, T. J. Clark, Michael Fried, Linda Nochlin, Griselda Pollock és Leo Steinberg munkái, hogy csak a régi művészet néhány kortárs kutatóját említsük, a művészettörténet elevenségéről és izgalmaságáról tanúskodnak.”⁵⁰ A nagy nevek sorában persze ott a helye Norman Brysonnak⁵¹ és Mieke Balnak is, akik az irodalomelmélet felől érkezve 1991-ben felvázolták a szupertudományi babérokra pályázó művészettörténet szemiotikai alapokon nyugvó horizonttágítását.⁵² A humán tudományokban lezajlott lingvisztikai fordulat nyomán a művészettörténet szemiotikai fordulatának szükségessége mellett érveltek. Tanulmányukban a lingvisztikai fordulat nagy alakjainak (Lévi-Strauss, Lacan, Derrida) munkásságára építve egy minden eddiginél árnyaltabb diakronikus szemiotika kidolgozására tettek kísérletet, amely a jelentés történeti relativitását hangsúlyozza. Ennek alapjait a szemiotika két atyja közül Charles Sanders Peirce filozófiájában találták meg, aki a szemiózisban kitüntetett szerepet szánt a társadalmi kontextusnak. Bryson és Bal Derrida és Jonathan Culler dekonstrukciójának fényében tovább finomította Peirce rendszerét, a művészettörténet „jolly joker” terminusát, a kontextust a „kerettel” helyettesítették, számolva azzal, hogy a kontextus maga is mindig „szerzők” és „diskurzív praktikák” pusztán történetileg releváns terméke.

A krízis–virágzás antológiáinak sorában talán a Norman Bryson, Michael Ann Holly és Keith Moxey által szerkesztett 1991-es *Visual Theory* volt az első, amelyben a szerzők a feminista kritika, a szemiotika és az analitikus filozófia irányából vitatták festmények „bevett” értelmezését.⁵³ A kilencvenes évek művészettörténeti diskurzusára jellemző, hogy a három évvel későbbi antológiából szinte teljesen eltűntek az analitikus filozófusok, és erősödött a feminista kritika, illetve a művészet társadalomtörténetének szerepe. A szerkesztők bevezetőjükben eme hangsúlyeltolódást azzal magyarázták, hogy a magas művészet esztétikai és történeti alapokon konstruált történetét érdemes lenne egy jóval tágabb kontextusba ágyazottan vizsgálni, amely magában foglalja a populáris kultúrát és annak médiumait (fotó, film, tv, video) is.⁵⁴ E tágabb, „képtörténeti” kontextusban⁵⁵ a művészettörténet tradicionális tárgyai éppúgy egy társadalom jellemző produktumai, mint a populáris kultúra „értéktelen” képei. Értelmezésük szerint a művészet története maga éppúgy kulturális produktum, mint e történet tárgyai és esztétikai értékük.

Bryson, Holly és Moxey 1994-es antológiája a paradigmátikus *Visual Culture* címet kapta, amelyet néhány évvel később W. J. T. Mitchell és Nicholas Mirzoeff egy új diszciplína nevéként kívánt legitimálni. Mitchell Brysonhoz és Balhoz hasonlóan irodalomelméleti vértzetben látott hozzá a nyolcvanas években a művészettörténet megújításához, és munkásságának középpontjába a szó és a kép – mint elterő és versengő reprezentációs stratégiák – vizsgálá-

tát állította.⁵⁶ Tőle származik a korszakalkotó „pictorial turn” kifejezés is, amelyet Richard Rorty „linguistic turn”-jének mintájára alkotott.⁵⁷ A mára már szállóigévé vált „képi fordulat” nemcsak a XX. század végének populáris kultúrájában (tv, video, internet) érhető tetten, hanem a humán tudományok egyes ágaiban is.⁵⁸ A képi fordulat teoretizálása azonban nem jelent visszatérést a naiv mimézis, illetve a hasonlóságon nyugvó reprezentáció elméletéhez, Mitchell a képet különböző apparátusok, intézmények, diskurzusok és testek összjátékának tekinti, amelynek jelentése nem írható le pusztán textuális metaforákkal. Mitchell profécijája szerint, ha a művészettörténet hajlandó „beszállni” a képi fordulat értelmezésébe, akkor fölszámolhatja végre jelenlegi marginális pozícióját a humán tudományok rendszerében és az érdeklődés homlokterébe kerülhet.

A vizuális kultúra másik vezető teoretikusa, Mirzoeff kevésbé optimista, enyhén szólva szkeptikus a művészettörténet relevanciáját illetően.⁵⁹ Egyrészt azért, mert az ancien régime ideje úgy 1820 körül lejárt, azóta nem a festészet, hanem a fotó, a film és a virtuális realitás korát éljük. Másrészt pedig a tradicionális humán tudományokban és a művészettörténetben túlságosan is erős az ellenérzés a populáris kultúrával szemben. Viszont ha nem ismerjük a vizualitás komplex rendszerét, akkor nem adhatunk adekvát leírást egyes képeiről vagy szegmenseiről sem. Mirzoeff inkább a *cultural studies*, a filmelmélet és a posztkolonialista kritika művelőiben fedezi fel a vizuális kultúra egészének értelmezéséhez szükséges nyitottságot. Keith Moxey szerint lehet, hogy Mirzoeffnek ebben igaza van, mivel még az *October* prominens szerzői is ódkodnak a vizuális kultúra virágzásától, és gyanakodva figyelik kutatóinak önegitimáló törekvéseit.⁶⁰ Művészettörténészként azonban arra is felhívja a figyelmet, hogy a *visual culture* kifejezést először Michael Baxandall⁶¹ és Svetlana Alpers használta, s egyetért Mitchell-lel a művészettörténet lehetséges jövőjére nézvést. Állítása szerint, ha a művészettörténet képes túllépni a történelem teleologikus értelmezésén és a művészet transzcendentális státusán, továbbá képes a művészetet politikailag és retorikailag motivált, történetileg változó kulturális produktumnak tekinteni, akkor van jövője. □

58 ■ Lásd a következő kifejezések felbukkanását a legkülönbözőbb diskurzusokban: surveillance (Foucault), spectacle (G. Debord), scopoc regimes (M. Jay), ill. spectatorship, iconophilia, scopophilia, ocluarcentrism stb.

59 ■ Nicholas Mirzoeff: *An Introduction to Visual Culture*. Routledge, London, 1999. 1–33. old.

60 ■ Keith Moxey: Nostalgia for the Real. The Troubled Relation of Art History to Visual Studies. In: Moxey, *i. m.*, 103–123. old. Moxey elsősorban az *October* folyóirat 1996-os Visual Culture Questionnaire-jét elemzi.

61 ■ Baxandallt gyakran emlegetik a New Art History kontextusában is, ő maga azonban meglehetősen szkeptikus az új teóriák relevanciájának tekintetében. Vö.: Michael Baxandall: The Language of Art History, *New Literary History*, 1979/Spring, 453–465. old.