

Beke László

A POSZTMODERN

PÁRHUZAMOK ÉS KÖVETKEZMÉNYEK – JELENSÉGEK ÉS MÓDSZEREK¹¹

A művészettörténet-írás új módszereinek áttekintéséhez mindenekelőtt le kell szögeznünk, hogy diszciplinánkat két feladatkör megoldásában tartjuk illetékesnek: az egyes műalkotások interpretálásában, valamint a művészettörténeti folyamatok rekonstrukálásában. Mindkét funkció kapcsán szokás manapság bizonyos válságról beszélni, melynek értelmezéséhez több kiindulópont kínálkozik. Amennyiben elfogadjuk, hogy a posztmodernnel paradigmaváltás következett be, vizsgálhatjuk például ennek okait. Vizsgálhatjuk azonban a művészettörténet, mint tudomány változó tematikai orientációját, fogalmának megváltozását, hogy aztán eljussunk a módszerek kérdéséig és végül észrevegyük: a posztmodern és a művészettörténeti változás összefüggését tekintve az ok és az okozat viszonya kérdőjeleződik meg. Az immár több évtizedes posztmodern periódus jelen szakaszában felmerül a filozofikus (?) kérdés: attól posztmodern-e a világ, hogy folyamatosan egyre több új jelenség tapasztalható, avagy éppen az elmélet gerjeszti az újabb és újabb jelenségeket (ld. például a dekonstrukció Jacques Derrida-féle elmélete és a dekonstruktivista építészet kapcsolatát). A tárgyalást megkönnyítheti, ha a jelenségek – mint appropriation, globalizáció, corporate identity stb. – sokaságát fogalmak többdimenziós halmazának, egyfajta tezaurusznak fogjuk fel, és e fogalmak közti összefüggések felvázolására törekszünk.¹²

A posztmodern természetesen nem elsődlegesen művészettörténeti módszer. Mint elmélet, kialakulásában végső soron meghatározó volt egyes nagy gondolat-

¹¹ Németül megjelent: Beke, László: Postmoderne Phänomene und New Art History. *Kunstgeschichte. Eine Einführung*. 6., überarb. u. erw. Aufl. Hrsg. Hans Belting et al. Berlin, 2003. 379–399. Magyarul közreadja és szerkesztette Markója Csilla (ELKH BTK MI).

¹² *The Anti-Aesthetic. Essays on Postmodern Culture*. Ed. by Hal Foster. Washington, 1983.; Eric Fernie: *Art History and its Methods. A critical anthology*. London, 1995.; *Art and Theory 1648–2000*. I–III. Ed. Charles Harrison, Paul Wood, Jason Gaiger. Oxford – Cambridge, 1998–2003.; *Postmoderne: Alltag, Allegorie und Avantgarde*. Hrsg. Christa und Peter Bürger. Frankfurt am Main, 1987.; Jonathan Culler: *On Deconstruction. Theory and Criticism after Structuralism*. New York 1982.; Paul de Man: *Allegories of Reading*. New Haven – London, 1979.; Jürgen Habermas: *Der philosophische Diskurs und der moderne*. 13. ed. Frankfurt am Main, 1988.; *Kunst ohne Geschichte? Ansichten zu Kunst und Kunstgeschichte heute*. Hrsg. Anne-Marie Bonnet, Gabriele Kopp-Schmidt. München, 1995.; Nagy, Pál: „Posztmodern” háromszögletési pontok: Lyotard, Habermas, Derrida. Párizs–Bécs–Budapest 1993. (Magyar Műhely Baráti Kör füzetek, 22.); *Postmoderne und Dekonstruktion. Texte französischer Philosophen der Gegenwart*. Hrsg. Peter Engelmann. Stuttgart. 1999.; Donald Preziosi: *Rethinking Art History. Meditations on a Coy Science*. New Haven, 1989.

rendszerek, mint például a marxizmus általános érvényének megrendülése és bizonyos geopolitikai rendszerek, mint a Szovjetunió és a szocialista országok rendszerének egyidejű összeomlása. Az egyik leghatásosabb szerző, Jean-François Lyotard szerint a posztmodern fő sajátossága, hogy a „grands récits”, a metaelbeszélések, a nagy narratívák mindenhatósága megszűnik, és sok „kis récit”, lokális vagy részleges érvényű eszmerendszer lép a helyükbe.¹³ A többi sajátosságok: a centrum és periféria viszonyának megváltozása, vagy a (kulturális) nomadizmus stb. ebből a tételből levezethetők.

A posztmodernizmust szokás művészeti forrásokból is eredeztetni, így Charles Olson-tól és Black Mountain College-beli költészeti iskolájától (1950-es évek), vagy az építészetből, bizonyos funkcionalizmus-ellenes tendenciák megjelenéséből. Charles Jencks a posztmodern építészet megszületését – a híressé vált történet szerint – egyenesen egy használhatatlanná vált lakótelep felszámolásához köti (Pruitt-Igoe lakótömbök felrobbantása, St. Louis, 1972).¹⁴ Az „eredetmondák” nyomán újabb posztmodern-sajátosságokra utalhatunk. A költészet, pontosabban az írott szöveg felől közelítve jutunk el a dekonstrukcióhoz, az építészet felől a funkcionalizmussal (modernizmussal, avantgardizmussal) szembenálláshoz, illetve az „architecture parlante”-hoz, egy új, idézetekkel operáló szimbolika megjelenéséhez, az idézetek nyomán egy újfajta műltfelfogáshoz (rom- és klasszika-kultusz), még általánosabban egy új idő- és történelemfilozófia megjelenéséhez. A műltből kirajzolódik egy jellegzetes ciklikus, de a 19. századtól kezdve egyre gyorsuló modell, mely az antikvitástól ered: a klasszicizmusok és reformjaik egymásutánja: középkori „reneszánszok”, a reneszánsz, a francia „classique”, a klasszicizmus, a 20. századi neoklasszicizmusok, a totalitárius államok klasszicizáló építésze, a posztmodern építészet vs modernizmus, klasszikus modern, avantgarde, posztmodern, poszt-posztmodern, (mai, jelenkori) kortárs művészet. A műlt és a jelen alkotásainak együttes jelenlétéből felsejlik egy „abszolút művészettörténet” utópiája, melyben az időhatárokat a műalkotások fizikai létrejöttének, illetve megsemmisülésének dátuma jelöli ki.¹⁵ A hagyományos stílustörténeti felfogáshoz képest új periodizációs modellekhez vezethet az a posztmodern építészetben megfigyelhető kettősség, hogy maga megjelölés egyaránt vonatkozhat modernizmus utáni és késő-modernista objektumokra.¹⁶

¹³ Jean-François Lyotard: *La condition postmoderne. Rapport sur le savoir*. Paris, 1979.

¹⁴ Charles Jencks: *What is Post-Modernism?* New York, 1986. Állítólag az időpontot is percre pontosan följegyezték (július 15., 15 óra 12 perc), a tervező pedig azonos azzal a Minouri Yamasakival, akinek tervei alapján épült a New York-i World Trade Center ikertornya. Egy másik „abszolút” építészeti dátum ezek szerint 2001. szeptember 11!

¹⁵ Beke László: A művészet embertelensége. *Mozgó Világ*, 7, 1981, 5. 3–10.

¹⁶ Nem paradoxon, hogy Lyotard egyszersmind a modernizmus védelmezője, amikor annak a posztmodernben való kiteljesedését a totalitás ellenében gondolja el. Jean-François Lyotard: Réponse à la question: qu'est-ce que le postmoderne? [1982] In: François Lyotard: *Le postmoderne expliqué aux enfants. Correspondence 1982–1985*. Paris, 1993. 11–32.

A (képző)művészeti posztmodern még szerteágazóbb problémákat vet fel. Jelenlétszinten megfelelői voltak az 1980-as évek elején olyan irányzatok vagy törekvések, mint a német „heftige Malerei” vagy az egyetemessé váló új expresszionizmus, az olasz transzavantgarde, az Egyesült-Államok-beli graffiti, pattern painting, „neo-geo” stb. A jelenségekből adódó elsőszámú elméleti probléma, hogy a hagyományos stílusfogalom érvényét veszítette, helyét mindinkább elfoglalja az „irányzat”, „tendencia”, „iskola”, „csoport”, sőt „divat”, „trend”, illetve „modus” eddig is létező, de mindinkább eltolódó jelentésű fogalma. (A modus például tetszés szerint választható, sőt változtatható formanyelvi elemek kombinációja.)¹⁷ A 20. század utolsó harmadában a festészetén túl új, de mindmáig eleven művészeti ágak alakulnak ki, mint például az installáció, a performance, a Media Art – a művészetelméleti/esztétikai „műfaj”, „művészeti ág”, „intermedia” fogalmakat még jobban relativizálva. Ismét más – egyébként természetesen adódó – kérdéseket vet fel az egyes új irányzatok elméleti háttere. Így például a transzavantgarde-dal együtt jár a lineáris történelmi fejlődésmóddal (az irányzat teoretikusa, Achille Bonito Oliva kifejezésével: a „lingvisztikai darwinizmus”)¹⁸ visszautasítása és a „radikális eklektika” ars poetica. Eklektika: a transzavantgarde és a többi posztmodern képzőművészeti (építészeti, zenei, irodalmi stb.) sajátos vizuális logika jegyében montíroznak össze különböző forrásokból származó motívumokat, stílusjegyeket, idézeteket. Az idézetek forrásait illetően tökéletes stíluspluralizmus, azaz stílusközösség érvényesül (kivételek talán a klasszicizmus és olykor a „birodalmi” motívumok prioritása, főleg a posztmodern építészet kezdeti szakaszában). Az idézet – a kortárs irodalomban „vendégszöveg”-nek is nevezve – nem ritkán olyan méreteket ölt, hogy a mű terjedelmén belül túlsúlyba kerül, az idézet forrásának megjelölése nélkül. Nem véletlen, hogy az ilyen művészeti jelenségek következtében átértékelődik a „szerző”, a szerzői jog, illetve a „plágium” fogalma, mindegyre újabb interpretációk születnek Marcel Duchamp ready-made-jének művészettörténeti szerepéről,¹⁹ s végül az 1970-es évek végén megjelenő művészeti irányzat, az appropriation (más szerzők műveinek saját nevünk alatt történő elsajátítása) a művészet eszközeivel veti fel a műalkotások újrainterpretálásának s egyszersmind a történelmi fejlődés relativizálásának igényét.

Az avantgarde és a neoavantgarde utáni művészet azért fontos számunkra, mert a kortárs művészetből nemcsak annak elméletét tudjuk rekonstruálni/megkonstruálni, hanem a történet kutatásának elméleteit is. Az 1960-as évektől kezdve egyes strukturális művészeti törekvések, majd különösen a konceptuális művészet bővelkedett a művészettörténeti módszerek számára is tanulságos önreflexív („meta-

¹⁷ Jan Białostocki: Das Modusproblem in den bildenden Künsten. In: *Uő: Stil und Ikonographie. Studien zur Kunstwissenschaft*. Dresden, 1996. 9–35.

¹⁸ Achille Bonito Oliva: Die italienische Trans-Avantgarde. *Wege aus der Moderne. Schlüsseltex-te der Postmoderne-Diskussion*. Hrsg. von Wolfgang Welsch. Weinheim, 1988. S. 121–130.

¹⁹ Duchamp ready-made-jének posztmodern /posztstrukturálista átértékelése: Pernecky Géza: *Kapituláció a szabadság előtt*. Pécs, 1995.

nyelvi”) mozzanatokban. A posztmodern művészet és művészettörténeti módszer számára pedig egyaránt irányadó Michael Podro *The Critical Historians of Art* (Kritikai művészettörténészek) c. könyve, mely szerint a régi korok művészetének megismerése érdekében elengedhetetlenül fontos, hogy behelyezkedjünk az adott korba, azonban ennek a feltételnek csak úgy tudunk megfelelni, ha a vizsgálatot a jelenkor művészetén iskolázott szemlélettel hajtjuk végre.²⁰

Az avantgarde-dal szembekerülő transzavantgarde már a posztmodern történelemszemlélet egyik jellegzetes megnyilvánulása. Ha az avantgarde – és általában a modernizmus – számára fontos volt a fejlődés, helyesebben a (társadalmi) haladás eszméje, és ebből különböző absztrakt fejlődésmoделleket konstruált (a hegeli vagy marxi dialektika, az Abszolút Szellem vagy az osztályharc dinamizmusának megfelelően, egészen az egyes izmusok egymást tagadásáig), akkor a transzavantgarde és a posztmodern sokdimenziós, vagy még inkább „dimenziómentes”, irányultság nélküli modellekkel operál. A történelem mozgatójának, teleológiájának, folytonosságának kérdése egyaránt válságba kerül. A „történelem vége” fedőnevű vészharangkongatás (Fukuyama²¹) elérte a művészettörténetet (Hans Belting: *Das Ende der Kunstgeschichte*, kérdőjellel majd anélkül²²), sőt magát a művészetet is, s a három terület az okok magyarázatánál megkísérel egymásra mutogatni.

A válság természetesen nem abból ered, hogy a történelemnek csakugyan vége van, hanem abból a felismerésből, hogy az eddig történelemnek nevezett narratíva segítségével már nem tudjuk kielégítően a világot megmagyarázni. Ugyanez a helyzet a művészettörténet, sőt a művészet terén is. Ma már nincs fejlődés – legalábbis üdvtörténeti értelemben vagy a társadalom előrehaladása értelmében. (Talán nem is volt eddig sem.)²³ Többé nincs stílusfejlődés a művészeti eseményekben. Talán nem is volt. És különösen nincs olyan fejlődésvonal, mely a modernizmusban vagy az avantgarde-ban összekötötte volna a formai progressziót a társadalmival, mert az ilyesmi maga az utópia. Az utópia halála.²⁴ Az új, az eredeti szüntelen keresése, mint a fejlődés mozgatórugója többé nem érdekes.

Az új felismerés mechanizmusa érhető tetten az észak-amerikai festészetről folytatott vitában, ahol Clement Greenberg, majd Harold Rosenberg, és bizonyos mértékig Michael Fried is az absztrakt expresszionizmus, majd a post-painterly

²⁰ Michael Podro: *The Critical Historians of Art*. London, 1982. xv–xxvi.

²¹ Francis Fukuyama: *The National Interest*. Washington, 1989.

²² Hans Belting: *Das Ende der Kunstgeschichte. Eine Revision nach zehn Jahren*. München 1995. és *Kunst ohne Geschichte? Ansichten zu Kunst und Kunstgeschichte heute*. Hrsg. Anne-Marie Bonnet, Gabriele Kopp-Schmidt. München, 1995.

²³ Mindazonáltal ma is különös figyelem fordul a hegeli elképzelés felé, mely szerint a művészet nem „meghal”, hanem magasabb szellemi formává, filozófiává: Artur C. Danto: *After the End of Art. Contemporary art and the pale of history*. Princeton, 1997. Ld. még a kommunizmus vagy a Fluxus művészet-utópiáját.

²⁴ *Die Konstruktion der Utopie. Ästhetische Avantgarde und politische Utopie in den 20er Jahren*, documenta Archiv. Hrsg. von Hubertus Gassner, Karlheinz Kopanski, Karin Stengel. Kassel, 1992.



1. Beke László Galavics Gézával az Intézet Országház utcai épületének könyvtárszobájában, Tóth Melinda születésnapján, 2009-ben

abstraction vagyis a „formalizmus” védelmezője. Rosalind Krauss 1972-ben még az expresszió kitágítása mellett száll síkra,²⁵ majd a *The Originality of the Avant-Garde*-ban (1981), ahol már a konceptuális művészet híve, „eltemeti” a szerzőt és igazodik a posztstrukturalista Baudrillard szimulakrum-elméletéhez.²⁶ A művészeti appropriáció, Sherry Levine, Cindy Sherman és mások munkássága, majd a kortárs diszkózenében is honos remake-ek és remake-ek elterjedése az eredetiség és a szerző eltűnésének egyik legkézzelfoghatóbb szimptomája.

A posztmodern avantgarde-kritikájának fényében az új többé nem érték, mint ahogy a progresszió sem. Mi lépett a helyébe? A művészettörténeti fejlődésvonalak kitapintása helyett annak konstatálása, hogy mi a „mainstream” (melyet elsősorban a műkereskedelem, a média által gerjesztett divat és bizonyos hatalmi manipulációk konstituálnak). A műalkotások, illetve alkotóik megítélése az értékvesztés, illetve folyamatos értéktolódás következményeként mindinkább a kanonizáció feladatkörét látja el. A múlt egyes alkotóinak kihullása a kollektív emlékezetből, mások előtérbe emelése ugyancsak a kanonizációs folyamat sajátos működésének tekinthetők.

²⁵ Rosalind Krauss: A View of Modernism. Artforum, September 1972. 48–51. In: *Art in Theory 1900–1990. An Anthology of Changing Ideas*. Ed. by Charles Harrison, Paul Wood. Oxford, 1992. 953–956.

²⁶ Rosalind Krauss: *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*. London, 1986. 151–170.

És mi lépett a – hagyományos, majd modern értékrendet képviselő – művészet helyébe? A tömegkultúra számos megnyilvánulása, a szórakoztatás, az entertainment, a pop culture, a reklám – mindaz, amit 1991-ben Kirk Varnedoe és Adam Gopnik a New York-i Museum of Modern Art kiállításán *High and Low. Modern Art and Popular Culture* címmel fogott össze. Ez a szociológia elemzést igénylő változás immár annak az új tudományos igénynek a szellemében zajlik, amely a hagyományos művészettörténet tárgyát, a műalkotást az általánosabb, tárgyilagosabb és olykor politikusabb „cultural studies” az antropológia tárgyi megnyilvánulásai, az artefactumok kontextusában tárgyalja. Ebben a kontextusban kulcsfontosságúvá válik a reprezentáció és az identitás fogalma, míg az olyan fogalmak, mint stílus, kvalitás, géniusz (zseni), connoisseur stb., értelmüket veszítik. Ugyanakkor természetszerűleg megnövekszik a kulturális termékek terjesztésének a feladatköre, s ebben a média szerepe. Az új lehetőségek felismerésére példa lehet a Benetton reklámkampányok „fordított stratégiája”: a divatcikkek radikális képekkel való elfogadtatásának valódi célja (legalábbis az ügynökség elképzelései szerint) radikális ideológiák elfogadtatása a fogyasztó közönséggel.

A posztmodern szemlélet összefoglalásaként megállapíthatjuk, hogy működésére jellemzőek a különböző – főként metonimikus – eltolódások. A történelemfelfogás változása, a filozófia, az esztétika és az „elmélet” területeinek egymásba csúszása mellett számtalan példát ismerhetünk fel a művészet területén. Az építészetben ilyen funkcióváltások az arénaként működő parlamentek, a szórakozóhelyekként működő bevásárlócsarnokok és passzázsok. Összemosódik az állami reprezentáció a multinacionális vállalatok corporate identity-jével. Különösen komplex problémát jelentenek a kulturális és művészeti reprezentáció kiemelt helyszínein, a múzeumokban és kiállítóhelyeken történő jelentésmódosulások.

A dekonstrukció posztstrukturalista elmélet. Része a posztmodern elméletnek vagy éppen annak derivátuma (ezt egyébként Derrida nem fogadja el), az építészetben formajegyek együttese által meghatározott stílus, míg a művészettörténetben és más társadalomtudományokban egyre gyakrabban merül fel módszerként való használatának lehetősége. Mint elmélet, Jacques Derridánál az írás áll a középpontjában, a szöveg dekonstruktív elemzése olvasatot teremt, így létrehozza a szöveg textualitását. A *Grammatológiában* kísérlet történik arra, hogy az írásról a metafizika rétegeit lefejtve a nyelv, a jelölés, az írás és talán a megismerés természetéről értekezzék, miközben olyan fogalmakat vezet be, mint a clôture vagy a brisure.²⁷ A *La Vérité en peinture* nyílt konfrontáció képzőművészeti kérdésekkel, mint a művészet és az ábrázolás (représentation) mibenlétével, különös tekintettel a keretre, a grafikai jellel (Valério Adami festészetében), a szignatúrával (Gérard Titus-Carmel) és Van Gogh Bakancsaival (feltételezvé, hogy a pár egyik darabja női cipő).²⁸ 1990-ben a Louvre megbízta Derridát, hogy a Grafikai Gyűjteményre

27 Rosalind Krauss: *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*. London, 1986. 151–170.

28 Jacques Derrida: *La Vérité en peinture*. Paris, 1978.

támaszkodva állítson össze egy kiállítást. Ennek anyagát foglalta össze (kiindulva Diderot 1759-es, „vakon írott” leveléből) a *Mémoires d’aveugle*-ben.²⁹ Egyik legkülönösebb találkozása a művészettel az az építészeti akció, melynek során Derrida Bernard Tschumi meghívására Peter Eisenmannal együtt részt vesz a párizsi Parc de la Villette megtervezésében (1985).³⁰ Kissé talán megengedőleg elmondható, hogy ezekben a munkákban nem annyira a hagyományos művészeti interpretációs módszerek alapvetése az újszerű, hanem az írott nyelv sajátos alkalmazása – nyelvi játékok, etimológiai bravúrok vagy éppen neologizmusok által.

A dekonstrukcióval, mint „derridológiával” szemben az építészeti, sőt képzőművészeti dekonstrukció lényege a derékszög tagadása vagy másképpen fogalmazva a ferde síkok és vonalak, a hegyes szögek, a törések kedvelése. Belőlük meglepő „fejlődésvonal” állítható össze, ha egy Frank O. Gehry-épület kontúrjait, egy-egy magyar szobrász struktúráit visszavezetjük El Lissitzky kompozícióira, a (cseh) kubizmusra, a Gläserne Kette építészetre és tovább, a délcseh gótika boltozataira, onnan pedig „visszautalunk” napjaink számítógép grafikai programjaira. Ebből a formavilágból átvezető állomásként használva André Bloc szobrait vagy a teoretikusként is jelentős Paul Virilio bunker-épületeit, összeköttetés létesíthető a dekonstrukciós és az áramvonalas formák között.³¹

A posztstrukturalizmus mint kritikai elmélet természetesen nem egységes és a hagyományos strukturalizmus elméleteit nem feltétlenül tagadja, hanem megkísérli továbbfejleszteni. Ferdinand de Saussure általános nyelvészetéből egyaránt következett a struktúrák kimutatása és oppozíciós párok kimutatása a vizsgált jelenségeken, valamint egy általános jelelmélet (szemiotika vagy szemiológia) lehetősége, az utóbbi megerősítve Charles Morris és Charles Sanders Peirce tanaival is. A strukturális kutatások további terepre találtak az etnográfiában (Claude Lévi-Strauss) és a népmesekutatásban (Vladimir Propp), valamint a mitológiakutatás és a pszichoanalízis interdiszciplináris törekvéseiben (Jacques Lacan, Michel Foucault). Az 1960-as évektől kezdve számos olyan kezdeményezésnek lehettünk tanúi, mely a művészetet kommunikációként, egyszersmind jelrendszerként fogta fel, a műalkotást struktúráként elemezte, és a művészettörténet-tudomány számára is értékelhető eredményeket hozott (Umberto Eco: a nyitott mű és a hiányzó struktúra fogalmai, Hubert Damisch perspektívanulmánya, Louis Marin és Jean-Louis Schefer ikonográfiai elemzései, Roland Barthes modern mitológiái).³² A tudománytörténeti

²⁹ Jacques Derrida: *Mémoires d’aveugle. L’autoportrait et autres ruine*. Paris, 1990.

³⁰ Jacques Derrida in Discussion with Christopher Norris. *Deconstruction in Architecture II*. (Architectural Design Profile). Ed. by Andreas Papadakis. [2. ed.] London, 1994. 7–11.

³¹ Beke László: Die Dekonstruktion in Ungarn. In: Peter Weibel: *Jenseits von Kunst*. Wien, 1997. 678–681.

³² Umberto Eco: *Opera aperta*. Milano, 1962.; Umberto Eco: *Struttura assente*. Milano, 1968.; Hubert Damisch: *L’Origine de la perspective*. Paris, 1987.; Louis Marin: *Études sémiologiques. Écritures, Peintures*. Paris, 1971.; Jean-Louis Schefer: *Scénographie d’un tableau*. Paris, 1969.; Roland Barthes: *Mythologies*. Paris, 1964.

térkép teljesebbé tételéhez tartozik az új hermeneutikai és a recepcióelméleti interpretációs iskolák párhuzamos kibontakozása (Heidegger és Gadamer nyomán Max Imdahl, Odo Marquard, Gottfried Boehm, Hans-Robert Jauss, illetve Oskar Bätschmann).³³ Mindezen tudományos törekvések sokféle viszonyulása a 1960-as évek végének újbóloldali politikai áramlataihoz immár külön kutatás tárgya lehetne.

A posztstrukturalista nem akarja a világot megmagyarázni; Derridára hivatkozva vallja, hogy „a nyelv nem annyira a való világ megértésének eszköze, nem azt teszi láthatóvá, ami a tudatost megelőzi, hanem a világ jelentéssel való felruházásának eszköze, olyan közeg, amely lehetővé teszi a megértést.” (Keith Moxey).³⁴ Nincs egyetemes érvényű művészettörténet, sem – az egyedi és konkrét műalkotás esetében – egyetlen interpretáció vagy „olvasat”, hanem minden néző újraterelemi (dekonstruálja) a művet. A jelentés a szöveg és az olvasó között van, mint multidimenziális tér, megfelelően Roland Barthes szerző halála-elméletének.³⁵ Ilyen értelemben csak a jelentésadásnak van jövője. Nem a konzervatív művészettörténeti intézmények, egyetemek vagy múzeumok, hanem azok az újabban identitásukat (azaz „másságukat”) megtaláló vagy annak elismeréséért harcoló társadalmi csoportok – feministák, szexuális vagy etnikai kisebbségek stb. – fogják a művészettörténetet a válságból kivezetni, akik a jelentésadás elsődleges feladatát a magukénak tekintik. A múlt jelentéssel megtöltése, mint jelenbeli gondolatainkra reflektálás (allegorizálás) jelenik meg, a levéltár nem bizonyítás, hanem jelentésalkotás helye. Ebben a stratégiai célkitűzésben a posztstrukturalizmus találkozik a gender studies-zal, a posztkolonialista vagy az olyan újbóloldali, vagy éppen marxista törekvésekkel, mint a „new art history”, „critical art history”, másfelől azokkal az elképzelésekkel melyek a művészettörténet hagyományos feladatait a cultural studies, a cultural anthropology területére akarják áttulni.

Az individuális művész szerepének visszaszorulása a művészeti jelenségek dekonstruálása során jobban megvilágíthatja a kanonizáció folyamatát, mely mögött nyilvánvalóvá válik a hatalmi érdekcsoportok, intézmények szerepe. Amikor Michel Foucault Barthes-hoz hasonlóan szemügyre veszi a szerző szerepét, a művészt ugyancsak a társadalmi-hatalmi viszonyokból vezeti le s a műalkotást a társadalmi, művészeti, pszichológiai stb. diskurzusok metszéspontjába állítja.³⁶ Az eredetiség koncepciójával szemben Baudrillard a „hiper-

³³ Max Imdahl: *Barnett Newman „Who’s Afraid of Red, Yellow and Blue”*. Stuttgart, 1971.; Gottfried Boehm: *Bildnis und Individuum. Über den Ursprung der Porträtmalerei in der Italienischen Renaissance*. München, 1985.; Hans Robert Jauss: *Ästhetische Erfahrung und literarische Hermeneutik*. Frankfurt am Main, 1982.; Oskar Bätschmann: *Einführung in die kunstgeschichtliche Hermeneutik*. 4. Aufl. Darmstadt, 1992.

³⁴ Keith Moxey: *Art History Today. Problems and Possibilities*. Előadás a History and Theory After the Cultural Turn c. szimpóziumon, Central European University, Budapest, 2001. *Balkon*, 2002, 1/2. 4.

³⁵ Roland Barthes: *La mort de l’auteur*. 1968. – idézi: Fernie 1995. i. m. 352–354.

³⁶ Michel Foucault: *Qu’est-ce qu’un auteur?* *Bulletin Française de Philosophie*, 63. 1969, 3. 73–104. – idézi: *Art in Theory 1900–1990*. 1992. i. m. 923–928.

realizmus”-ban a világ szimulakrum-természetét fejt ki – e tekintetben ő is a posztstrukturalisták álláspontját erősíti.³⁷

A posztstrukturalizmus legkésőbb az 1990-es évek eleje óta erőteljes ideológiai támogatásban részesül a posztkoloniális művelődésméletektől. A legjelentősebb képviselők, Edward W. Said, Gayatri Chakravorty Spivak és Homi K. Bhabha egyaránt a „Harmadik Világból” származnak és a művészetben és a kultúrában a tényleges gyarmatosítás felszámolása után kialakuló megváltozott hatalmi viszonyokat tanulmányozzák.³⁸ Said, aki jeruzsálemi palesztin-anglikán családból került Egyiptomra, majd Amerikába, *Orientalism* című könyvében (1978) arról az általánosítható viszonyrendszerrel értekezik, melyben a Nyugat a maga hatalmi helyzetét egy „orientalizált Kelet”-képben ragadja meg.³⁹ Hermeneutika-bírálatában a szöveg önmagábanvalóságával a kontextualitást szegezi szembe. A „Másik”-kal szemben kialakuló hatalmi viszonyokban Foucault diskurzus-analíziseit hasznosítja. Az indiai származású Spivak Amerikában Derrida fordítójaként és interpretátoraként ismert, emellett harcos feminista, akinek a „Mások”-fogalma a pszichológiailag árnyaltabb „alárendelt” (subaltern). Az ugyancsak indiai származású, de Angliában élő Bhabha a hármójuk közül a legjobban kötődik a *The Wretched of the Earth* (A föld rabjai) szerzőjéhez, Frantz Fanonhoz.⁴⁰ A posztmodern posztkolonializmust elsősorban Lacan és a pszichoanalízis segítségével próbálja megérteni.⁴¹

A hagyományosan „nyugat-európai” majd „nyugati” eredetű művészettörténet sajátos helyzetbe kerül a Harmadik Világgal szemben: amennyiben újradefiniálja viszonyát az egykori gyarmatokkal, könnyen felismerheti a maga előtt is titkolt hatalmi ambícióit, de ugyanígy túlzó önváddal is illetheti magát. Az érdeklődés kiterjesztése szükségesnek látszik a „Másokra” és gyakorlatilag az egész világra, de az erőfölény fitogtatása (értsd: a kvalitás vagy a „mainstream” autoriter kijelölése) a konfliktusok újratermelődéséhez vagy izolacionizmushoz vezethet. Analogikus módon posztkoloniális diskurzus mintájára interpretálhatjuk a Westkunst – Ostkunst problémát, különös tekintettel arra, hogy a közép-kelet-európai, „posztoszocialista”, „posztkommunista” országokban a demokratikus átmenet egybeesett a posztmodern befogadásával, miközben a térségben újnacionalista feszültséggócok keletkeztek. „Globalisation Takes Command” lehetne a jelszavuk a világméretű összefüggéseket felmutató eseményeknek, melyek természetesen nem annyira a művészettörténeti kutatások irányát, hanem a művészeti élet és az elmélet dinamizmusát jelzik. A nemzetközi globalizációs viták új kontextusban vetik fel a „Weltliteratur” mintájára elképzelt „Weltkunst” létfeltételeit. A világ művészettörténeteinek legátfogóbb

³⁷ Jean Baudrillard: *The Hyper-realism of Simulation*. In: *Art in Theory 1900–1990*. 1992. i. m. 1049. – franciául: *Echange symbolique et la mort*. Paris, 1976. és *Simulacres et simulation*. Paris, 1981.

³⁸ Szamosi Gertrud: A posztkolonialitás. *Helikon*, 42. 1996. 415–429. (Posztkoloniális művészetelmélet különszám).

³⁹ Edward Said: *Orientalism*. London, 1991.

⁴⁰ Frantz Fanon: *Lés Damnés de la terre*. Paris, 1961.

⁴¹ Homi K. Bhabha: *The Location of Culture*. London–New York, 1994.

szervezete, a C.I.H.A. még a 3. évezred elején is őrzi a „nyugati” (európai és észak-amerikai) művészettörténet ápolásának privilégiumát és a kutatás alanyát és tárgyát egyaránt tekintve vonakodik nyitni Kelet-Ázsia, Dél-Amerika vagy Afrika felé. Nem véletlen, hogy az olyan kiállítások, mint a konceptuális művészet eredetének világ-térképét felvázolni kívánó *Global Conceptualism: Points of Origin* a New York-i Queens Museum of Art-ban (1999)⁴² kérdésfelvetései a posztkoloniális diskurzushoz és a „critical art history”-hoz egyaránt sorolhatók. Az olyan nagy retrospektív kiállítások, mint a bonni *Europa, Europa* (1994), a *Beyond Belief* (1995), az *After the Wall* (1999) vagy az *Aspekte/Positionen* (2000),⁴³ többé-kevésbé komoly történeti és elméleti alapkutatások nyomán felvetik azt a kisebbségi érzések szövevényéből kirajzolódó bonyolult eszmerendszert, mely általában a közép-kelet-európai gondolkodókat jellemzi és a bolgár Alekszandar Kjoszev találóan „önkolonizációnak” nevez („neo-lacaniánus kulcs szerint”, a szlovén Slavoj Žižek hatására!).⁴⁴ Az eljövendő évek várható politikai fejleményei az Európai Unió bővítést illetően feltehetőleg árnyalni fogják ezt a vitát, akár a tovább élő nacionalizmusok és a közös vagy elkülönítendő patrimoniumok és múzeumok vonatkozásában is.⁴⁵ Tehát a posztkoloniális diskurzus nemcsak az egykori gyarmati országokra vonatkoztatható, hanem a legkülönbözőbb emberi és társadalmi helyzetekre, melyekben alá- és fölérendelési és általában hatalmi és kommunikációs viszonylatok megjelennek. A posztmodern alapképletek, mint a „centrum és periféria”, a migráció, a „nomadológia”, a multikulturalizmus, „a művész, mint diaszpóra” (Ron Kitaj) átrajzolják a művészettörténeti térképeket,⁴⁶ az Internet pedig megszünteti a földrajzi távolsá-

⁴² *Global Conceptualism: Points of Origin, 1950s–1980s*. Ed. by Hilomena Mariani. Introd. by László Beke. Queens Museum of Art, New York, 1999.

⁴³ *Europa, Europa – Das Jahrhundert der Avantgarde in Mittel- und Osteuropa*. Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland. I–IV. Hrsg. von Ryszard Stanislawski, Christoph Brockhaus. Bonn, 1994.; *Beyond Belief. Contemporary Art from East Central Europe*. Organized by Laura J. Hoptman with essays by László Beke. Museum of Contemporary Art, Chicago, 1995.; *After the Wall. Art and Culture in post-Communist Europe*. Ed. by Bojana Pejić, David Elliott. Moderna muzeet – Ludwig Museum of Contemporary Art, Stockholm – Budapest, 1999–2000.; *Aspekte/Positionen. 50 Jahre Kunst aus Mitteleuropa 1949–1999*. Kurator: Loránd Hegyi. Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien, 2000.

⁴⁴ Alekszander Kjoszev: Notes on Self-Colonising Cultures. *After the Wall*. 1999. I.: 114–117.

⁴⁵ Françoise Choay: *L'Allégorie du patrimoine*. Paris 1992. – A múzeum-kérdés egyik jelentős teoretikusa, Mieke Bal művészettörténész a posztstrukturalizmus és a szemiotika felől érkezett a posztkolonializmushoz. Mieke Bal – Norman Bryson: Semiotics and Art History. *Art Bulletin*, 73. 1991. 174–208.

⁴⁶ A művészettörténet mint történeti probléma felvetésére ld. *Language, Cartographie et Pouvoir / Klanuage, Mapping and Power*. Curator Liam Kelly. Orchard Gallery, Derry, 1996.; *Cartographers – Kartografi – Kartografowie – Kartografusok*. Ausstellungskatalog nach der Idee von Želimir Košević. Zagreb, Warszawa, Maribor, Budapest, 1997–1998.; *Borders in Art. Revisiting Kunstgeographie*. Ed. by Katarzyna Murawska-Muthesius. Warsaw, 2000.; *Geopolitika in umetnost / geopolitics and art*. Svet

gokat. Az etnikai, törzsi, nemzeti és szociális másságok és identitások művészeti kiállítások tárgyává válnak, a posztkoloniális viszonyokat tanulmányozó művésztörténészek pedig az etnográfusokhoz válnak hasonlatossá.⁴⁷ A konceptuális művész, Joseph Kosuth már évtizedekkel ezelőtt felvetette a művész, mint antropológus foglalkozás lehetőségét,⁴⁸ a Fluxus-művész Ben Vautier pedig egy etnográfus társaságában világtérképet állított össze, melyen államhatárok helyett etnikai összefüggések szerepeltek.⁴⁹

A posztstrukturalizmus, dekonstrukció, posztkoloniális diskurzusok egymást átható halmazával a new art history érdekszféráit már ki is jelöltük. A művésztörténet megújítására törekvő tudományos áramlatok szinonimáival, a „critical art history”-val, a „critical theory”-val, illetve a „cultural studies”-zal, a „cultural anthropology”-val és a „visual anthropology”-val két fő célkitűzés vár megvalósításra: a tudomány váljék embertudománnyá, és soroljon be a többi artefaktumokat vizsgáló diszciplínák közé, másrészt legyen „kritikai” és nézzon szembe a jelen társadalmi és politikai elvárásaival. A „new art history”-t összefoglaló munkákból⁵⁰ egyértelműen kiderül, hogy a társadalomkritikai szemlélet az Angliában működő baloldali „művészetszociológusokra” (Francis Klingender, a magyar származású és egykor szellemi történeti indíttatású Antal Frigyes, azaz Frederic Antal, Arnold Hauser) és végső soron Marxra vezethető vissza. Az 1970-es években T. J. Clark Hauserre és Marxra hivatkozva lép fel a kanonizáció ellen, s interpretálja ily módon a 19. századi festőket. Ezt az új kritikai hangot képviseli a konceptualista Art & Language csoport,⁵¹ az angol és a német művésztörténet szemléleti eltéréseit vizsgáló John Onians,⁵² az *Art History* folyóirat alapító kiadója vagy a 17. századi németalföldi és spanyol festészet szakértője, Svetlana Alpers. A kritikai szemléletű művésztörténet megerősödéséhez nagyban hozzájárult Michael Podro hasonló című könyvével,⁵³ míg

umetnosti. Tečaj za kustose sodobne umetnosti 1999 / The world of Art. Curatorial Course for Contemporary Art 1999. Galerija Škuc, Ljubljana, 1999.

⁴⁷ A legjelentősebb kiállítások: *Magiciens de la terre*. Commissaire d'exposition: Jean-Hubert Martin. Centre National Georges Pompidou, Paris, 1989.; *Inklusion. Exklusion Versuch einer neuen Kartografie der Kunst im Zeitalter von Postkolonialismus und globaler Migration*. Hrsg. Peter Weibel. Köln, 1997.; *Partage d'exotismes. 5e Biennale d'art contemporain de Lyon*. Commissaire d'exposition: Jean-Hubert Martin. Lyon, 2000. A különböző afrikai, ázsiai, latin-amerikai stb. biennálék és kiállítások felsorolásától eltekintünk. Néhány fontosabb folyóirat: *Left Curve* (Oakland CA), *Third Text* (London)

⁴⁸ Joseph Kosuth: The Artist as Anthropologist. *The Fox*, No 1. 1975. 18–30.

⁴⁹ Ben Vautier: *La clef. Atlas collectif ethno-linguistique, contenant analyses, cartes, textes théoriques et propositions pour régler les conflits ethniques dans le monde*. Nice 1998.

⁵⁰ *The New Art History*. Ed. by Alan L. Rees, Frances Borzello. London, 1986.; Jonathan Harris: *The New Art History. A critical introduction*. London-New York, 2001.; Fernie 1995. i. m.

⁵¹ *Art and Theory 1648–2000*. I–III. 1998–2003. i. m.

⁵² John Onians: Art History, Kunstgeschichte and Historia. *Art History*, 1. 1978. 131–133. – újra közli: Fernie 1995. i. m. 256–258.

⁵³ Podro 1982. i. m.

a régi művészet másik jelentős angol kutatója, Michael Baxandall a „szerző halála” elmélettel konfrontálva értelmezi újra az intuíció szerepét.⁵⁴ A „new art history” természetesen nem tudja megtagadni a hagyományos hegelianus művelődéstörténetnek (cultural history) azt a válfaját, melyet az angolszász területen Sir E. H. Gombrich tekintélye fémjelez, ám az is nyilvánvaló, hogy a „cultural studies”-on egyre inkább az angol és észak-amerikai egyetemeken művelt kulturális antropológiát és vizuális kultúrát (=vizuális antropológiát) kell értenünk (Peter Winch, William Fagg, illetve W. J. T. Mitchell).⁵⁵

Mivel a művészettörténész munkájának hagyományosan intézményesített helyszínei az egyetemek és a múzeumok, fel kell figyelnünk arra a változásra is, melynek jegyében az egyetemi azaz elméleti (az angolszász „criticism” értelmében vett kritikai) munka a legtöbb országban átpolitizálódik, a múzeumi művészettörténet (vagyis a szerzeményező és kiállító tevékenység) a kívülről jövő társadalmi kritika tárgyává válik, és mindeközben folyamatosan változik a művészettörténész munkájának tárgya és társadalmi státusza. Az elméleti munkaterületek közül kikristályosodik egy részben nietzscheánus indíttatású „foglalkozás”, a Künstlerphilosophé, aki nemcsak, hogy egyfajta művészettel foglalkozó teoretikus, de az elméletet mintegy alkotó művészetként műveli. A hagyományos „C/K” kezdetű munkakörök (custos/Kustos, conservateur/Konservator, commissaire/ Komissar, curator/Kurator, critic/Kritiker) közül kiválik és nagyfokú autonómiára tesz szert a nem ritkán független kiállításrendező (Ausstellungsmacher) kurátor, akinek a szerepe leginkább a modern és posztmodern filmgyártásban működő producerhez hasonló, aki a leginkább a művészekkel együttműködve alakítja ki a kiállítás koncepcióját és valósítja meg azt. Ebben a szerepkörben a történeti szemlélet teljesen elhomályosulhat, felerősödhet viszont néhány olyan munkakör, mely a gazdasági és az üzleti szférák hatásáról tanúskodik: menedzsment, marketing, public relation, Pressearbeit stb. Ez a tevékenység megjelenik a nem-kortárs művészetet gyűjtő múzeumokban is, melyek (tudományos katalógussal ellátott) kiállításait a művészettörténeti kutató- és színtetizáló munka egyik legkorszerűbb, „élő”, „interaktív”, „közönségbarát” eredményének tarthatjuk. A múzeum a művészettörténeti munkára építő interdiszciplináris tevékenység rendkívül komplex és reprezentatív helyszínévé válik: urbanisztikai elhelyezkedésének, építészeti formáinak reprezentációja kiegészül a kollektív (nemzeti-, társadalmi-, csoport- stb.) emlékezet és az adott kiállítás aktuális szimbólumértékeivel, gyűjteményeihez levéltárak, könyvtárak, kutatólaboratóriumok és virtuális

⁵⁴ Michael Baxandall: *Patterns of Intention on the Historical Investigation of Pictures*. New Haven-London, 1985.

⁵⁵ A művészettörténet új kritikai tudományos áramlatai mögött lehetetlen fel nem ismernünk a baloldaliságot és nem ritkán az újmarxista beállítódást. – A marxizmust és a dekonstrukciót egyeztető Frederic Jameson mindazonáltal egyaránt elutasítja a szocialista realizmust és a modernizmust – új realizmust követel az új társadalom számára: Fredric Jameson: *Reflections on the Brecht-Lukács Debate* (1977) In: *Uő: The Ideologies of Theory. Essays 1971–1986*. II. Minneapolis, 1988. 133–147. és *Art and Theory 1648–2000*. 1998–2003. i. m. III.: 976–979.

adatbázisok kapcsolódnak. A múzeum adaptálhat didaktikai, pedagógiai, alkotó művészeti, szakrális, szórakoztató, kommunikációs, informatikai stb. funkciókat is. Milyen metodológiai következtetések vonhatók le az elmondott elméleti és intézményi változásokból? A művészettörténet új módszertani iskolái helyett kisebb horderejű – inkább módszeres eljárásokra kiterjedő – eredmények születéseinek lehetünk tanúi.

1.) A műalkotás interpretációját tekintve az irodalmi alkotásokra gyakrabban alkalmazott komplex posztstrukturalista és dekonstrukciós analízisek helyett a képzőművészetben inkább bizonyos terminusokkal és szóhasználatokkal találkozunk (például a foucault-i, derridai *clôture*, *brisure* nyomán: metszés, vágás, illesztés, fércelés, törés, szakadás stb. „ráillesztése” az adott műre, majd e metaforikus fogalmak etimologizáló-filozofáló önállósítása).⁵⁶ Véleményünk szerint a műalkotások elemzése során nem lehet megkerülni a megnevezés és a klasszifikáció aktusát, az alkotó-mű-befogadó triász egységét. A szó szoros értelmében vett nyelvi játékok száma azonban elvileg végtelen lehet, mert az új hermeneutikai felfogások szerint is minden néző a maga olvasatát hozza létre.

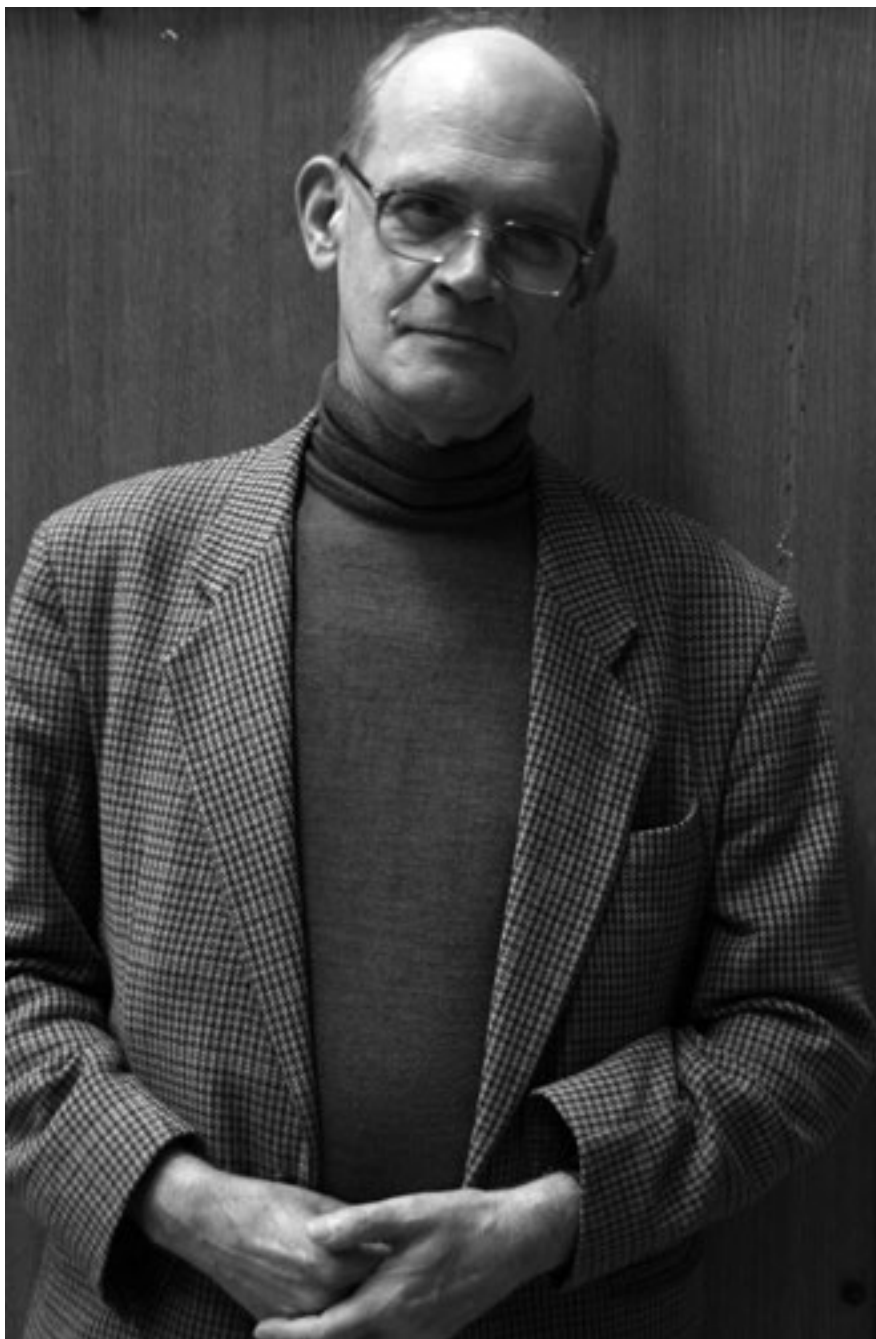
2.) A történelem értelmezésénél (lásd különösen Foucault „tudásarcheológiáját”) a verbális, írott nyelvi elemzéseken és a szóképeken, hasonlatokon túlmenően lehetőség nyílik a különböző nem-lineáris gondolati struktúrák, alkalmazására, tételeink Wittgenstein-féle számozására, rizómaszerű grafikus modellekre, mátrixokra, grafikonokra, diagramokra térképekre, gráfokra stb. (Ad Reinhardt művészeti családfa-karikatúrái, George Maciunas Fluxus-diagramjai, módszertani lépéseket érzékeltető grafikonok Marosi Ernő előadásaiban vagy Oscar Bätschmann hermeneutikai modelljeiben, Közép-Európa országainak sematikus térképe az *After the Wall*-katalógusban, vagy Charles Jencks kronológiai diagramjai).⁵⁷ A legigényesebb ilyen munka Boris Nieslony és Gerhard Dirmoser gigantikus performance-térképe.⁵⁸ A diagramok művészeti és művészettörténeti szerepéről mindeddig a legátfogóbb feldolgozást egy magyar kutató, Szőke Annamária készítette el.⁵⁹ A nem lineáris struktúrájú történelmi feldolgozásokhoz tartoznak a különböző digitális megoldások, teauruszok, adatbázisok, multimedialis feldolgozások. Kitüntetett helyet foglalnak el a művészettörténeti interpretációt témájukul választó művészeti alkotások, installációk és kiállítások.

⁵⁶ Gilles Deleuze: *Le plie. Leibniz et le Baroque*. Paris, 1977.

⁵⁷ *After the Wall* 1999. i. m. és Jencks 1986. i. m.

⁵⁸ Boris Nieslony – Gerhard Dirmoser: *Performance-Art Kontext. Performative Ansätze in Kunst und Wissenschaft am Beispiel der „performance art”*. Linz-Köln, 2001.

⁵⁹ Szőke Annamária: *Diagramok: gondolat-térképek*. Bevezető egy „kép”-esszéhez. *Diagram*. Szerk. Szőke Annamária. Artpool-Műcsarnok, Budapest, 1998. 3–34.



Marosi Ernő Széphelyi F. György védésén, az ELTE Művészettörténeti Intézetében, 2009-ben.
Fotó: Mácsai Bálint.