

H. Belling: A művészet története vége 233-240

232

„A művészettörténet vége?”

kedő művész-alkotó, Yves Klein utópisztikus gesztusai nyomán is autonóm szépséggel bíró művek maradtak hátra.

A fentieket összefoglalva a következő helyzetleírást adhatjuk: tudvalevő, hogy a művészettörténet olyan műveket vizsgál, amelyek megjelenítések hordozói. Ugyanakkor a művészettörténet önmagát is megjeleníti, amikor színre lépve sajátos diskurzust használ, vagyis amikor a művészettörténet diskurzusát alkalmazza. A régi mód, amely a világot történelme elbeszélésével magyarázza, ma ismét válságban van: a megjelenítés válságában. Az ellenállhatatlan erejű magyarázatok iránti kétely más tudományágakba is befészkelte magát. A művészet esetében a világ egészen addig rendben levőnek látszott, amíg az értelmező ahhoz hasonló módon számolt be a műről, amiképpen a mű a világról, s e közben ugyanolyan távolságot tudott fenntartani a művel szemben, mint a mű a világgal szemben, hogy azt ábrázolhassa. Másként fogalmazva, az értelmező úgy képzelte le a művet, hogy az alkotást a műben leképezett világgal vetette össze.

Ez a megszokott rend már akkor felbomlóban volt, amikor a modernség idején a mű jelenvalósága már csak önmagában találta meg értelmét. Ennek nyomán a művészi forma olyan tekintélyre tett szert, amellyel korábban csak a motívum és a tartalom rendelkezett, sőt a műalkotás folyamatának autonómiáját is képviselte – Yves Klein ezt parodizálta és ünnepelte is egyben. A teremtő aktus azóta elveszítette ártatlanságát. Az *eredeti* elveszítette kipróbált értelmét, a műnek számos motívuma pedig csak *beszél* a művészetén kívüli realitásról anélkül, hogy leképezné azt. Ha tehát valaha szigorúan elvált egymástól a kommentár és a mű feladatköre, mostanra, amióta a művészet önmagát is a művészetről szóló *szöveggé* nyilvánította, ez is megváltozott. A montázs felbomlasztotta az ábrázolás egykori egységességét, amikor az *önértelmezés* aktusában a mű helyére lépett. Visszatekintve a fejleményekre, a mű nem csak a művészetkutatás számára maradt továbbra is *pièce de résistance* [ellenálló tárgy].

H. Belling

8.

MÉDIATÖRTÉNET ÉS MŰVÉSZETTÖRTÉNET

A művészet történetét túlságosan hosszú ideig a pusztán stílusjelenségre redukált művészi formából igyekeztek kiolvasni, ami azt az illúziót táplálta, hogy ez a történet képes megfelelni a fogalmában rejlő elvárásoknak. A műalkotás ebben az összefüggésben nem is volt más, mint a keresett stílusváltozások bizonyítéka. Ami minél inkább belélt a kutatók a művészettörténet összetettségét, annál nagyobb nehézséget jelentett egyetlen közös nevezőre hozni az összefüggéseknek azt a sokféleségét, amelyekben megtanultuk szemlélni a művészetet. Ma nincs a láthatáron a régi szakmai diskurzus tekintélyével bíró új modell. Így jutottunk oda, hogy többféle művészettörténetet művelünk párhuzamosan egymás mellett – a történetek keretein belül mindenki feltelheti az őt érdeklő kérdéseket. Kezdetben még kívánatosnak tűnt, hogy a stílustörténet helyét a művészet társadalomtörténete, vagyis egy olyan eljárás foglalja el, amely hasonlóképpen egyszerűen építkezett, de más eredményekkel kecsegtetett. Ez a remény azonban hamarosan illúzióvá bizonyult, mert eljárt az idő az elbeszélés kötelező érvényű sémái felett. A mű alakzata viszont változatlanul ébren tartja kíváncsiságunkat, hiszen mindazt, amit egy mű elmondhat, a forma révén teszi. Végül is nem a forma tehet arról, hogy túl gyakran akarták túlságosan is egyoldalúan megfejteni.

A formátörténet változáson ment keresztül például a Hans Robert Jauss nevével fémjelzett irodalomtudományi recepciótörténetben: a mű alakzata ugyanis nemcsak az elsődleges közönségként tekintett kortársakra volt hatással, hanem a később született szemlélőket is elérte, és az utókor művészei révén új értelmezők is talált. E szemszögből alkotás és befogadás – a mű létrehozása és megértése, hatása – ugyanannak az érmenek a két oldala. Amennyiben módszertani szempontból elválaszthatók is egymástól, a legszorosabban összekapcsolódnak abban a közös folyamatban, amely a művészi teremtést mindig is életben tartotta. Az újfelfedezésnek így módon mindig egy elvárás-horizont előtt kellett

ve valóban eltér egymástól. A művészettudomány beolvadása egy kitágított médiumelméletbe senkinek sem lenne hasznos, mint ahogy ma egy fordított irányú bekebelezés sem képzelhető el. A médiumok és a művészet szimultán egymásmellettsége azonban egyenesen kikényszeríti a párbeszédet: az úgynevezett médiaművészet pedig, amely minden bizonnyal a médiakritika legfejlettebb változatának tekinthető, véglegesen ma még egyetlen elméleti diszciplínába sem sorolható. A párbeszéd mindenesetre megköveteli a médiatudományoktól, hogy elismerjék azt a tényt, hogy a művészettörténet már régóta foglalkozik a médiumokat érintő kérdésekkel, jóllehet ezt magának is csak szégyenkezve vallja be. Ennek okán érdemes kitérőt tennünk, hogy felvázoljuk a médiumok és a művészet közti különbségeket – természetesen szem előtt tartva, hogy az eltérések korábban másként festettek, mint ma. Egykor a legtöbb művészet egyszerre volt médium és művészet: egyfelől információhordozók voltak, másfelől pedig önnön esztétikájuk révén érthettek el hatást. Napjainkra a két funkció elvált egymástól, mert az információ és a kommunikáció már csak technikai lehetőségként jelenhet meg.

A médiaelmélet szükségszerűen ragaszkodik a technika és a kommunikáció kérdéseire (hogyan, kinek és számára, milyen szándékok jegyében működnek a médiumok?) – olyan kérdésekről van tehát szó, amelyek egyértelműen szűkebb juttékteret hagynak a válaszoknak, mint amekkorát a művészet értelmezése biztosít. A kérdések is igen hamar egyetlen kérdésre szűkülnek: hogyan működik a kommunikáció? Végére is az üzenet lényege, hogy gyorsan és félreérthetetlenül érkezzon meg a címzethez. Funkciója azonban ma mégsem világos, hiszen a kommunikációs partner láthatatlan marad, az üzenet címzettje pedig kiszolgáltatott a mindenütt jelen lévő képernyőnek, amely képes létrehozni az abszolút jelenvalóság fantomját – valamely elbeszélő személyes jelenvalósága helyett a világ anonim jelenvalóságát. A média az információ és a szórakoztatás révén ér el célját, hiszen minden kérdésre tudja a választ, és a befogadóhoz sem intéz kérdéseket – nem beszélve arról, hogy önmagát sem kérdőjelezi meg. A média szorgosítvány abban áll, hogy elűnteti a teret és az időt, miközben a befogadóban azt a benyomást kelti, mintha a bemutatott történet a tett színhelyén és a tett idejében élhetné meg.

Készséggel elismerem, hogy az általam vázolt kontrasztos kép tudatosan sarkítva ábrázolja a médiumok és a szokványos értelemben, tehát a személyhez köthető kitalálásként veit művészet különbségét. Ám a mai *médiaművészet*re vetett egyetlen pillantás is elegendő, hogy meggyőződjünk róla: a médiaművészet éppen a tulajdon médiumával való kontrasztban tekint önmagára. A médiaművészet a maga installációiban igyekszik visszaadni a szemlélőnek azt a teret, amelyet a néző a képernyő előtt ülve elvesztett: a tájékozódásra és a megélésre lehetőséget adó térről van szó, amelyben a közönség maga is aktívvá válhat. Úgy tűnik, a médiaművészet avantgárdja saját közegét ma azért fosztja meg funkcióitól, hogy ezt a médiát képessé tegye művészetként való fellépésre. Ez annyit jelent, hogy nyitott kérdéseket tesz fel, teret ad mindenféle bizonytalanságnak, és a gyors fogyasztás helyébe a lassú, szimbolikus értelmezést állítja. A művészet mindig is abból táplálkozott, hogy kész volt a tényeknél magasabbra értékelni a szimbólumokat, melyek szemantikai nyitottságát kreatív módon töltötte meg jelentésekkel. A művészet vagy a médiumok alternatívája hamis, amennyiben csak műfajokat és technikákat vesz figyelembe. A médiaművészet éppen ezt az alternatívát aknázza alá.

A történeti művészetre való visszatekintés most már lehetőséget ad új kérdések megfogalmazására. Az új tapasztalatok az összes tapasztalati tudományban olyan újszerű elbeszélésre ösztönöznek, amelyben a nemzedékek újból és újból magukévá tehetik a tudást. Ma már látjuk, hogy a művészettudományban hosszú időn át egy túlságosan is naív és homályos művészetfogalom uralkodott. A művészettudomány nem volt abban a helyzetben (vagy éppen léggel nem törekedett arra), hogy az egyes művekben elkülönítve egymástól a mediális és a művészeti funkciókat – ezzel viszont felesleges vitát váltott ki arról, hogy egy adott mű csak a művészetben teljesebb-e ki, vagy a társadalom (a vallás, a kultúra) valamelyik közegét is jelenti-e. Ez a csalóka (a művészet és a történelem közötti) alternatíva abból a félreértésből adódott, hogy a művészettudomány a kőkortól napjainkig voltakeppen mindent, amivel foglalkozni kívánt, művészetté nyilvánított, mintha a „művészet” mindig és mindenhol jelen lehetett volna.

igazolódnia, amelyet a sikeres művészeti elképzelések ugyanakkor folyamatosan meg is változtattak. Az utánzás vagy az ellentmondás minden aktusának beavatott közönséggel kellett számolnia, amely az dicsőréssel vagy bírálattal fogadta. A rivalizálás nemcsak élő művészek számára volt a művészi teremtés előmozdítója, de az utódokat is a kialakult művészi modellek meghaladására ösztönözte. A stílusfejlődés teóriája ebben a változatában elvesztí az utódokat is a kialakult művészi modellek meghaladására ösztönözte. A stílusfejlődés teóriája ebben a változatában elvesztí az utódokat is a kialakult művészi modellek meghaladására ösztönözte. A stílusfejlődés teóriája ebben a változatában elvesztí az utódokat is a kialakult művészi modellek meghaladására ösztönözte. A stílusfejlődés teóriája ebben a változatában elvesztí az utódokat is a kialakult művészi modellek meghaladására ösztönözte.

Napjainkban a művészetkutatás olyan környezetben folyik, amelyben a technikai kép médiumai messzemenően meghatározzák világképünket és a valóságról kialakított felfogásunkat, főként ha félreismerjük tulajdonképpen ideológiai szándékait. Adott vagy csak általuk állított információtartalmuk határozza meg többnyire azt is, hogy készek vagyunk-e egyáltalán foglalkozni velük. Kezencékvőnek tűnik tehát, hogy a hagyományos műfajokat és képi technikákat is olyan *médiákként* vizsgáljuk, amelyeknek mindig is megvolt az az esztétikai és tartalmi struktúrájuk, mellyel az adott témát vagy motívumot juttatba hozták. A képek és a nyelvek is eleve olyan szimbólumrendszerként jöttek létre, melyek segítségével az emberek közös megértésre juthattak egymással a világról. Azért, hogy megnőtt az érdeklődés a nemverbális kommunikáció iránt, a társadalomtudományok is egyre nagyobb mértékben fordulnak a történelmi képi médiumok felé, holott korábban csak a szövegeket vették komolyan.

A művészettudomány a képek iránt ebrédi nyelvetű érdeklődés tekintetében akár szelesebb körű illetékeségre is igényt tarthatna, ha nem uralkodna el rajta a féltékenység, hogy arulást követ el az alkotások művészi nyelvtáival szemben – mintha csak a nemművészi művészet vagy nemművészi médiumok alternatívája létezne. Am a

művészettudományt igencsak kieszelezi a modern művészi tapasztalat (legyen szó akár az absztrakció abszolút művészetéről, akár a hétköznapi médiumok ellenművészetéről); hiszen a történelmi művészet mindig is több olyan funkciót tudott magában egyesíteni, amelyek csak a XX. században zárták ki egymást. Ma már nem szorul különösebb magyarázatra, ha a történelem képi médiumairól elmélkedünk, mivel világunk megtelt olyan képekkel és jelekkel, amelyekben elmosódnak a médiumok és a tények közti határok – ezt fejtette ki Susan Sontag is *A fényképezésről* című tanulmányában. Egykor a természet valósága ösztönözte a művészeket arra, hogy reflektáljanak a készen talált jel- és látszatvilágra – a kortárs művészetben a médiumok valósága teszi ezt. A modern művészet valaha azzal vette kezdetét, hogy rákérdezett az érzéki tapasztalás felszínéneként felfogott természetre. A kortárs művészet annyiban folytatja az effajta elemzést, hogy azokra a technikai médiumokra kérdez rá, amelyek saját információs valóságot teremtenek tekintetünk és a világ között.

Jóllehet mindezek ismert tények, ám aligha változtattak a képpel foglalkozó tudományok hozzáállásán. A technika és az aktualitások naiv kultuszáról tanúskodik, hogy a médiacelmélet és a médiatörténet mind a mai napig csak a technikai médiumokról (a fotoról, a filmről és a videóról) beszél, a régi médiumokat viszont figyelmen kívül hagyja, mondván, az mind „művészet”. Ily módon két pólus – a *médiáknak* és a *művészetnek* – között osztják fel a képek egységét, mintha e kettőt szakadék választaná el egymástól. Holott a médiacelmélet, legalábbis a filmelmélet által képviselt változatában, maga is a művészetelmélet berkeiből indult; jóllehet ezt elkenedőzi az a körülmény, hogy ebben az irányban nem ugyanazok a kutatók vizsgálódnak. A médiumokban rejlő művészet kérdése egyébiránt mindig akkor fogalmazódik meg, ha a szórakoztatás és az információ közötti határok sérülnek. A művészet határvonalai a kortárs keptermeles sűrűjén húzódnak keresztül, és némes tekintettel azon különböző akadémiai tudományok területi követeléseire, amelyek szemében a világ mindig jól rendezettnek tűnik.

Nem szeretném, ha az olvasó félreértene, és azt hinné, hogy „egyetlen” akadémikus kutyaasztani a média- és a művészettörténetből, hiszen a két diszciplína mind történelmi, mind érdeklődései tekintetében

Meglehet, hogy ennek a belátásnak az egyik következménye egy új, átfogó képtörténet lesz, amely integrálná, de nem szüntetné meg az eddigi művészettörténetet. A képtörténet saját jogon kezelné a képi médiumokat, bárhol bukkannak is fel, amiként a művészetet is akként azonosíthatná, ahol és amikor az művészetként, a maga elvárásaival és történeti szempontból fontos keretei között szólal meg. A művészetre ily módon – a csak bizonyos korokban megjelenő művészeti gyűjteményhez és művészeti irodalomhoz hasonlóan – történeti jelenségként tekinthetünk. Jömagam megtettem az első lépést ebbe az irányba, amikor megírtam a *Kép és kultusz* című tanulmányomat, amelynek *A kép története a művészet korszaka előtt* alcímet adtam. Mivel épp az ilyen kísérletek esnek mindenféle félreértés áldozatául, hasznosnak tűnik, hogy néhány példával, vázlatosan szemléltessem a művészet és a kép történetének viszonyait, mégpedig a kora újkorban megszülető művészettudalomra és ennek századunkban tapasztalható változásaira való tekintettel.

Égy, a korai gyűjtemények korából származó XVII. századi műtárgykatalógusban az ifjabb David Teniers „a festők színházáról” beszél, amelynek témája maga a művészet a művészeti kiállítás tükreben. Éppen a műgyűjtemény (*Kunstkammer* – műsoda árulkodó elnevezés) az, aminek egzisztenciája manapság éppannyira tekinthető sikeresnek, mint kétségbe vonhatónak. A kora újkorban magát érvényre juttatni képes művészet mára kénytelen „szembeállni létének dilemmájával” – így fogalmazott Harold Rosenberg is. Ez annak köszönhető, hogy az „új médiumok vették át funkciójának nagyobb részét”. 1950-ben Jean Cassou azzal érvelt a film mellett, hogy művészetként „éppen a modern mentalitásnak felel meg”, és azzal a kortárs valósággal foglalkozik, amely pont ekkoriban teljesen száműzött az absztrakt festészetből. Walter Benjamin már 1936-ban arról írt, hogy a modern tudatnak a fénykép és a film sokkal inkább megfelelt, mint a festészet, amely úgy tűnik, még mindig az egykori vallásos szerep aurájával van átitva. Tehát már akkoriban felmerült a médiumok és a művészet funkciójának kérdése, amely a művészetben azóta is téma, ám a művészettudomány berkein belül meg mindig igazolásra szorul.

Felközben a mozi is beérte a televízió mindent átfogó jelenléte – a televízióban a globális elterjedtség felettlőbb paradox módon

egyedül a privát használattal. Mindez egy új kor eljövetelét sejteti, amelyben a közönség maga választhatja ki, sőt elvileg ő maga alakíthatja a kívánt adást. Maga a nyilvánosság (mint időbeli történet) is elveszítette jelentőségét, amióta a tévén a néző folyamatosan a saját idejéhez igazítva magának állíthatja elő. Az eseményeket tetszőleges közelségbe hozó kamera jobb teljesítményt képes nyújtani, mint az emberi szem, mely még mindig saját valos testünk korlátaihoz köt. A hagyományos műalkotás előtti testi-fizikai jelenlét immár inkább emlékeztető aktus, amelyet egyre gyakrabban helyettesítünk a műről a személytelen képernyő révén szerzhető információval.

A modern művészet azonban nemcsak veszteségeket könyvelhet el, hanem új utak felfedezésével is büszkélkedhet, amelyek révén a kultúrában további jelenlétre formálhat jogot. Azóta, hogy az újrealizmusok – különösen az amerikai pop-art – visszaemelték a tárgyi világot a képekbe és az *assemblage*-okba, a már halottak nyilvánított művészet újra beléphetett a kortárs hétköznapok világába, amivel persze újfent eltolódott a „művészet és élet” közötti határvonal. A művészetek – száműzetésük után – megváltozott arculattal tértek vissza helyükre, és funkcionális terület ki is tagították, jóllehet módszereik és eredményeik igenesak vitathatóak voltak. E visszatérés során a művészetek olyan artikulációs képességre tettek szert, amelyre a szórakoztató- és a reklámmédiumok még elmúltban sem gondolhatnak. De, miközben a művészetek szabadságát immár senki sem akarja korlátozni, az a körülmény mégis gátat jelent, hogy pénzügyi meglátolásokból a nyilvános médiumokban csak 23 óra után jelenhetnek meg.

A kortárs és a régi művészeti gyakorlat nyilvánosságában bekövetkezett töres ahhoz a tétlenséghez vezet, amely szerint a mai értelemben vett művészet csak bizonyos kultúrák és társadalmak válmánya, nem egy mindenkor és mindenütt fellelhető jelenség, amelynek éppen ezért nem is kell feltétlenül tovább élnie a jövőben. Minthogy a művészet létét immár nem kell minden további nélkül adottnak tekintetünk, újra rákérdezhetünk, hogyan is jött létre, és milyen szerepeket játszott a kultúrában. Égessen bizonyosán másokat, mint amelyekkel ma találkozunk. Amíg a művészet léte maga nem volt kétséges, addig csak a történetet kellett elbes-

szélni, eredményeit dicsőíteni vagy éppen hanyatlásán sópánkodni. Am azóta, hogy ez a művészet már nem tekinthető állandó útirársunknak, jogosan lehetünk kíváncsiak, miképp is értsük eddigi történetét. A már nem magától értetődő művészet nyilvánvaló történetisége folytán új témát ad a művészettörténetnek.

Alapjában véve változatlanul Walter Benjamin régi kérdéséről van szó: mit jelent a művészet a technikai világban, és miként változik meg ebben a korszakban? Gyakori tapasztalatom, hogy Benjamin válaszát, amely akkoriban csak óvatosan megfogalmazott vélemény volt, ma hittételként idézik, miközben nem veszik elég komolyan magát a kérdést, amely sokkal fontosabb, mint a rá adott felelet – mintha a szóban forgó felvetésre már megtaláltuk volna a végleges választ. A történelemmel bíró művészet kulturális jelentőségének és azoknak a képeknek a kérdéséről van szó, amelyeket az adott kultúra háztartásán belül igénybe vesznek. Egészen új dimenziókban jelenik meg a kérdés ma, amikor egy olyan nem eurocentrikus, de nem is pusztán nyugati kultúra megszületésének vagyunk tanúi, amiről Benjaminsnak annak idején még sejtése sem lehetett. Benjamin a korai modernség szenvedélyes pártfogója volt, aki a korszaknak megfelelően teljes erőbevetéssel és teljesen ártatlanul látott munkáihoz. Hol lehet ma az a posztmodern Benjamin, aki képes olyan egyszerűsége, amilyen csak a történelmi tudásból nőhet ki?

## 9.

A MODERN MŰVÉSZET „TÖRTÉNETE”  
MINT KITALÁLÁS

A modernség berobbanása a XX. század elején két gyökeresen eltérő reakciót váltott ki: a történelem védelmezői a művészet végéig hitük közelegni, míg a modernség partizánjai tagadták, hogy döntő változás történt volna – a modernséget a művészet folyamatos nagy menetelesének egy szakaszaként értelmezték. Korunkból visszatekintve úgy tűnik, jóllehet mindkettőnek megvolt a maga igaza, egyik reakció sem tartalmazta a dolog levegőt. A művészet nem ért véget, mégis egészen új útra, a modernség útjára lépett. Az addigi akadémiai műfajok kereteinek szétesése az általa szimbolikusan képviselt, régi művészeteszmény elvesztésével járt. Így tűnt, az úgynevezett absztraktok szem elől tévesztik a világ képét. A dadaisták egyáltalában a művészetfogalom ellen lázadtak. Duchamp *ready-made*-jei pedig e művészetfogalmat a polgári társadalomban rögzült fikcióként leplezték le.

A korszakváltásra adott eltérő reakciókat nemcsak progresszívek és konzervatívok ízlés- és mentalitásbeli különbségeire vezethetjük vissza, hanem a művészettörténet „birtoklásának” kérdésében elfoglalt álláspontjaikra is. A modernség ellenzői személyesen is nyilatkoztak, hogy a művészettörténet birtokán belül maradjanak, míg a modernség szószólói mindez nem érdekeltte: hisz ami új, az nem zorul történeti indoklásra. A modernség kezdetén még nem volt egészen világos, lehet-e vagy kell-e tovább írni a művészettörténetet. Konzervatív hangok, mint Henry Thode<sup>1</sup> és Hans Sedlmayr<sup>2</sup>, akik a német egyetemeken a történelmi örökség őltékozását pártolták, olyan rükkörként használták az erejét vesztett hagyományt, amelyben a modern művészet csak torzkepként jelenhetett meg. A művészetkritikai és irodalmi liberálból érkező, haladó szellemi vezető szereplők – Julius Meier-Graefe vagy Carl Einstein például – jelentős előjellel azt bizonygatták, hogy az új éppenséggel a ha-