

szélni, eredményeit dicsőíteni vagy éppen hanyatlásán sópáncodolni. Am azóta, hogy ez a művészet már nem tekinthető állandó úttársunknak, 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 Benjaminnak annak idején még sejtése sem lehetett. Benjamin a korai modernség szenvedélyes pártfogója volt, aki a korszellemnek megfelelően teljes erőbevetéssel és teljesen ártatlanul látott munkához. 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 végét látták közelegni, míg a modernség partizánjai tagadták, hogy döntő változás történt volna – a modernséget a művészet folyamatos nagy menetelésének egy szakaszaként értelmezték. Korunkból visszatekintve úgy tűnik, jöllehet mindkettőnek megvolt a maga igazsága, egyik reakció sem tartalmazta a dolog lényegét. A művészet nem ért véget, mégis egészen új útra, a modernség útjára lépett. Az addigi akadémiai műfajok kereteinek szétfeszítése az általuk szimbolikusan képviselt, régi művészeteszmény elvesztésével járt. Úgy 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 fikciótól leplezték le.

A korszakváltásra adott eltérő reakciókat nemcsak progresszívek és konzervatívok izlés- és mentalitásbeli különbségeire vezethetjük vissza, hanem a művészettörténet „birtoklásának” kérdésében elfoglalt álláspontjaikra is. A modernség ellenzőit személyesen is érintette, hogy a művészettörténet birtokán belül maradjanak, míg a modernség szószólóit mindez nem érdekelte: hisz ami új, az nem szorul történeti indoklásra. A modernség kezdetén még nem volt egészen világos, lehet-e vagy kell-e tovább írni a művészettörténetet. Konzervatív hangok, mint Henry Thode és Hans Sedlmayr, akik a német egyetemeken a történelmi örökség eltékozlását panaszták, olyan tükként használták az erejét vesztett hagyományt, amelyben a modern művészet csak torzképként jelenhetett meg. A művészetkritikai és irodalmi táborból érkező, haladó szellemiségű szereplők – Julius Meier-Graefe vagy Carl Einstein például – ellentétes előjellel azt bizonygatták, hogy az új éppenséggel a ha-

gyomány következménye, amelyet ők a modernség szemszögéből egyenesen az új előtörténetévé értelmeztek át.

A középkori, sőt a „primitív” művészetet is, amelyeknek még egyáltalán nem volt biztos helyük a tudományos művészettörténeten belül, távoli mintaként idézték meg, hiszen az újkorból jól ismert, beágyazódott művészet arculatától legalább annyira elütöttek, mint maguk a modernek. Kézenfekvő volt tehát, hogy mintaképeket találjanak ki, és hasonlóságokat állapítsanak meg – amihez értelmezők kellettnek –, hogy a modernséget magát is történetileg meg lehessen magyarázni. A XX. század elején vívott harcok nem annyira a művészet miatt, inkább annak a még fiatal művészet-tudománynak a birtoklása vagy elvesztése körül törtek ki, amely nem akarta kockáztatni, hogy a közös területről épp kivonulni készülő művészek megkérdőjelezzék eredményeit. A kezdeti kor-szak következményei igencsak meglepőek voltak. Ami akkor nem vált a művészettörténet témájává, az később sem lett azzá, mint-hogy nyilvánvaló: az új jelenségek állandó, hullámszerű térnyerése, illetve a viták frontvonalainak szakadatlan változása miatt később már nem lehetett feldolgozni olyasmit, ami nem került idejekorán a művészettörténet birtokába.

A probléma némelyek számára azzal tűnt megoldottnak, hogy az avantgárd története mégiscsak elbeszélhető volt – ezzel mindjárt egy új, második művészettörténet birtokába is kerültek, amely a *refusés* [az „elutasítottak”] „nulladik órájával” és a nagy kivonulásokkal vette kezdetét. Új történelem hajnala hasadt, miközben ugyanebben a pillanatban konzervatív szemszögéből épp véget ért az egyetlen történelem. A művészettörténet e két modellje már csak azért sem vehetett tudomást egymásról, mert eltérő ügyeket szolgáltak, és a gyakorlatban is különböző személyek képviselték őket. Idővel aztán változtak a dolgok: az ötvenes években a modern művészet történetét már nemcsak írók és a Herbert Readhez hasonló műkritikusok írták, hanem művészettörténészek is nekifogtak, mint például Werner Haftmann vagy Werner Hofmann. A korai szakítópórá azonban mind a mai napig éreztetni hatását – jól mutatja ezt a modernség nem avantgárd művészetéről szóló vérszegény vita, például a Musée d'Orsay bemutatójával kapcsolatban. Am még messzebb ható következményekkel járt, hogy a fénykép vagy a film új médiumait a művészettörténet egy-

általán nem vette figyelembe; az elkeseredett viták így kizárólag a modern szobrászat és a modern festészet körül folytak, minthogy azt tudták csak művészetként azonosítani, ami a festészet vagy a szobrászat (illetve a grafika) kategóriájába esett.

Az avantgárd historizálásával azonban sajátos probléma keletkezett: immár nem az avantgárd történetéről, hanem az avantgárdról mint történelemről volt szó, amely már legfeljebb emléként volt jelen. Az avantgárd (állítólagos) „vége” csakúgy, mint a nem kevésbé nyomatékosan hangzó „a művészet vége” jó alkalmat adott arra, hogy végre átírják a modern művészet történetét. A vita ugyanakkor heves ellenállást is kiváltott az avantgárd vég-értvényes elbúcsúztatásával és történelmivé nyilvánításával szemben, végtére is épp a történelem volt az, amivel az avantgárd oly sokáig dacolt. Az egész posztmodern körüli vita abból a félelemből táplálkozik, hogy az avantgárd elvesztésével a jövőt is elveszítjük, és hogy csak olyan frivol művészet marad utána, amely nem int többé állandóan búcsút a történelemnek. Utólag persze gyanússá válik az avantgárd történelemképe is – egyre gyakrabban merül fel a kérdés, vajon nem ábránd volt-e csupán, ami részben követőinek hitétől, de még inkább ellenfeleinek sikeres provokációjától függött. Az alapjában véve nem szándékolt siker, az elismerés nyilvánvalóvá tette: az avantgárdnak ahelyett, hogy akarattal rákényszeríthette volna, meg kellett adnia magát a történelemnek. Át kell-e írunk tehát korunk távlatából az avantgárd történetét anélkül, hogy engedve a csábításnak, utólag diadalt üljünk felette?

A mai helyzetben egy harmadikfajta művészettörténet művelése is lehetővé vált, amelynek nincs feltétlenül szüksége sem a régi, retrospektív stílustörténet áldására, sem az innovációkat monopolizáló történetírás igazságigényére, viszont kritikusan szemlélheti e kettő hagyományait és történelemképét. A vizsgálati tárgyakat és módszereket elválasztó, szinte dogmatikus válaszfal mindkét oldalán nemcsak tények, hanem téves diagnózisok is felgyűltek. A modernség magas falai mögötti premodern művészet az egyik oldal számára kiismerhetetlen történelemelőlttséggént, a másiknak viszont támadhatatlan kánonként jelent meg. Mindeközben úgy tűnt, hogy maga a modernség is akkor teljesíti be önmagát, ha folyamatosan tagadja a hagyományokat – ezért aztán nem kér-

dezte senki, hogy a modernségben alkalomadtán mely tradíciók juthatának mégis szerephez. Amióta azonban a *Tradition of the New* („az újdonság hagyománya”, ahogy Harold Rosenberg nevezte a modernség tudatát) maga is a támadott történeti szereplő alakját öltötte magára, lehetőség nyílt arra, hogy rákérdézzünk az *újdonságban rejlő hagyományra* is, amelyet a szakmai kommentárok oly sokáig és makacsul figyelmen kívül hagytak. Amennyiben hasonló kérdésekkel fordulunk mind a régi, mind a modern művészet felé, a művészettudomány diskurzusa szintén megváltozik. Nem szűkségszerű, hogy a művészettudomány ezáltal egy olyasféle totális historizálás áldozatául essen, amely minden, számunkra aktuálisnak tekinthető kérdést elfojt. Visszapillantva az utóbbi két évszázadot meghatározó történeti kultúrára, úgy tűnik, elérkezett az idő, hogy éles szemmel újra végigtekintsünk rajta, és felülvizsgáljuk eddigi, szokványos kérdéseinket. Csak olyan kultúrát mondhatunk a magunkénak, amelyet mai kérdéseinkkel tudunk bíráltnak venni.

Ám egy kézenfekvő ellenvetés is megfogalmazódik a harmadik fajta művészettörténet eszméjével szemben: kérdés, hogy az egy mástól mély szakadékkal elválasztott régi és modern művészet egyáltalán elbeszélhető-e egy olyan közös narratívában, amelyben az európai feltételek és utópiák kölcsönösen igazolódhatnak. Mindaddig csak tankönyvekben és népszerű, áttekinthető művekben léptek fel egymás mellett, akkor is csak azért, hogy erősítsék egymással való összeegyeztethetetlenységük mítoszát. Nyilvánvalóan máig túl rövidlátók vagyunk ahhoz, hogy kikeveredjünk a *Western Art* hitvilágából, és azt történelmi távlatból, a már nem eurocentrikus világ új tapasztalatainak fényében vegyük szemügyre. Pedig a feltételek már adóttak ahhoz, hogy kultúránkat új szemmel lássuk. Miután mind a régi, mind az új művészet hozzáőregedett a hagyományhoz, már nem lehet őket hanyag eleganciával világnézetek szimbólumaiként kijátszani egymás ellenében. Már egyikük sem táplálhatja azt az illúzióinkat, hogy a birtokunkban vannak a hisz mára mindketten oly távol kerültek tőlünk, mint egykor még csak a régi művészet, s mára a hagyománnyal szembeni ellenzetség maga is hagyománnyá vált, amely már nincs hatással a jelenre. Intellektuális szempontból is problematikus, ha a művészetre irányuló, mára lehetővé vált reflexiót a régi művészettől távol

alkarjuk tartani. Milyen következtetések adódnak gondolkodásunk ilyen jellegű változásából?

Az első ilyen következtetés a szaktudomány feladatainak újragondolása lehet, amennyiben nem barikádozzuk el magunkat a személyes szakmai sikert eddig szavatoló módszerek mögé. Minél jobban megfelnnek a fiokok a tényyszerű tudás dokumentumaival, annál nehezebb elmozdítani a szekrényt, és rendet teremteni benne. Nem feltétlenül kell minden szaktudománynak önmaga történelmi emlékévé válnia, és ezzel elhagynia azt a területet, amelyen szembesülni tud még a ma kérdéseivel. A jól bevált válaszok, amelyeket egykor a szakma adott, amikor a művészet és a médiumok mai tapasztalatával kellett szembesülniük, nem érvényesek többé. A szakmával szemben támasztott hermeneutikai elvárások azóta erősödnek, amióta a művészeti kiállítások népes közönsége az iránt érdeklődik, miként is „alakult ki mindez”, és hogy kultúráinkban – más kultúrákkal összehasonlítva – mit is jelentett valóban a művészet.

Ebben az összefüggésben felül kell vizsgálnunk a modernség mítoszát, különösen ahhoz mérve, mennyire igyekezett ellátni a művészet igaz történetének képviselését. Meglehet, hogy a modern művészet sokkal inkább a művészetben korábban történt események következményét jelentette, mintsem új területek meghódítását, amiről inkább a technikatörténet mesélhetne. Az is elképzelhető, hogy az újabb és újabb tömegmédiumok, valamint ezek rohamos térnyerése elől a modern művészet inkább a fenségesség és a cél nélkülség bástyái mögé vonult vissza, jóllehet ide inkább kényyszerűen, mintsem önnön akaratából került. Lehetséges, hogy a múzeumok alapítása óta oly visszavonhatatlanul megváltozott a modern művészet státusa, hogy mára csak a múzeum, a művészet egyetlen, fennmaradt nyilvános tere maradt a számára, bármennyire lázadózott is egykor ellene. S ettől kezdve minden művészet azazal a végső rendeltetéssel jön a világra, hogy előbb-utóbb elnyerje a múzeum szentesítését, vagyis hogy művészetként ismerjék el. Az eredetileg csak a régi művészet számára alapított múzeum az új művészet tekintetében is vízválasztonak bizonyult: a képek teljes körét olyanokra osztotta, amelyekkel a múzeumon belül, illetve amelyekkel azon kívül lehet találkozni. Pontosabban fogalmaz-

va, elkülönítette azokat a képeket, amelyek sohasem kerülhetnek be, vagyis sosem lesznek művészetnek tekinthetők, azokról, amelyeknek viszont, hogy a művészettörténet részévé válhassanak, mindenképpen a múzeumban kell végezniük – alkalmasint csak a művész halála után.

A művészet ellentmondásos létmódjának ilyen új megközelítése csak akkor vált lehetővé, amikor a modernségben megtapasztalhattuk, hogy a művészet mennyire ellentmondásosan reagál a környezetre – bármily absztraktak látszott és bármily autonóm módon viselkedett is. Így például a harmincas években folyó realizmusvita diskurzusa még azokat a képeket sem hagyta érintetlenül, amelyek kifejezetten nem realistákként léptek fel. Nem a stílus, inkább a kor tapasztalatai és a művészeti vita menete indukált visszafordíthatatlan folyamatokat. Mivel mindez a modernség tapasztalata volt, feltételezhetjük, hogy a régi művészet esetében a környezeti vonatkozások nagyobb szerepet játszottak annál, mint amit szokásosan el szoktunk fogadni. Ez a minden művészetben benne rejlő világra vonatkozás nem foglaltható egyszerű képletté. Egy sor, várakozáson felül sikerült esettanulmányból meg tudhattuk, hogy a régi művészetben ez a világra vonatkozás számos olyan lehetőségben realizálódott, amelyet annál kevésbé címkéztünk egyszerűen korstílusként, minél többet tudunk a korról. Olyan probléma ez, amely egyfelől a régi művészet állítólagos egységességét és teljességét, másfelől pedig gyakran emlegetett ellentétének, a modernnek művészetének decenterált és töredezett megjelenését érinti. Az ilyen antitézis a régi művészet túlságosan is idealizált képből táplálkozik, amely a romantika számlájára írható. Minden antimézist a dolgok leegyszerűsítésére találnak ki. A régi művészetről alkotott, megszüpített képet már rég megcáfolta az a tudás, amelyet e művészet választott formákban kifejeződő ellentmondások tartalmairól, gyakorlati feladatairól és szabadságáról szereztünk. Ám az ilyen kép, amelynek immár megvan a maga története, tehát egy klisé története, ellenállónak bizonyul minden olyan kísérlettel szemben, hogy megismeréssel helyettesítsük. A régi művészet a kultúra része lett, amelyet szépsége, s nem pedig igazsága vagy aktualitása miatt tisztelünk.

A modernségben ennek az az ellentmondás felel meg, amely a mindenütt felgyűlő egyedi ismeretek és azon átfogó formulák

közt van, amelyek segítségével az eseményeket rendszerint megnevezzük. Az újítások történetét – akár a stílus, akár a művészi technika innovációiról beszélünk – egyes művészekkel, kiáltványokkal vagy „irányzatokkal” összekapcsolva túl könnyen fűtjük egyenes vonalú elbeszéléssé: a modern művészet sikertörténetévé, amely sok-sok akadályt leküzdve minden győzelemmel egyre modernébbé vált. Időközben persze megfogalmazódnak kételyek annak kapcsán, hogy ez az elbeszélés rejt-e még magában további felismeréseket, vagy már egészen öncélúvá vált. A modernség nemcsak a szabadság meghódításának lépéseit ismeri: bizonyos kényszerekre regressziókkal és polémiákkal is reagált. Menetét éppígy meghatározták a művészet politikizálására, illetve a társadalmi mozgalmak melletti mozgósításra irányuló kísérletek, mint a művészi piac törvényei, amelyeket a galériatulajdonosok szabtak meg. Mindazonáltal ezek olyan belátások, amelyek eddig nem ösztönöztek bennünket arra, hogy átírjuk a történetek elbeszélését. A szakmai közösség minden bizonnyal vonakodva lép túl diskurzusának határain, hiszen kockázatok nélkül csak ezeken belül biztosíthatja magának a kompetenciát.

A helyzet ilyesféle leírásának nem az az értelme, hogy a művészet történet kétféle hagyományát – vagyis a régi és a modern művészet alternatíváit – csak fogyatékságaik szempontjából ábrázoljuk. Inkább az a kérdés következik belőle, hogy hol találhatók azok a hidak és összekötő utak, amelyek révén a két elbeszélés újra összekapcsolható lesz. Végére is Európában mindkettő ugyanazon a szintéren lépett fel, ahol – kívülről szemlélve – a dolgok mégiscsak összetörőldnek, jóllehet a tudományos diskurzus egymástól fényévnnyi távolságban levőnek tűnteti fel őket. Innen nézve a modernség nem valami saját kultúra, hanem annak a történeti kultúrának az összekapcsolása, amelyből kibontakozott. A modern művészetben folytatott viták hamar felismerhetővé tették, hogy a vizuális tárgyat épp az általa megörökölt hagyomány képezte. A klasszikus műfaji határok felszámolása ugyanúgy hozzátartozik ehhez a vitához, mint a makacs ragaszkodás ahhoz a művészetfogalomhoz, amelyet feltörni nem tudtak, viszont az antiművészetben és a konceptuális művészetben a végsőkéig kihasználtak: megalkarták haladni, de eközben mégis ragaszkodtak hozzá, anélkül

hogy pontosan tudták volna, honnan származik, és miként jött létre egykor.

Mindenközben azonban a modern művészek már korán a modernség szűkebben vett terepén túl, a művészet policentrikus történetének tágabb horizontja előtt is keresni kezdték a helyüket – s függetlenül attól, hogy eközben polemizáltak-e egymással, vagy sem, igyekeztek a modernség határain túlra is visszatekinteni. Fernand Léger írásai is arról tanúskodnak, hogy a szerzőt kezdettől fogva foglalkoztatta a festészet eredete, illetve a falfestészet megújítása, miután a táblakép mint magángyűjtőknek való művészet már a XIX. században nyilvánosságát veszítette. A fénykép, amelyen Léger saját vásznai között pózol, egyértelműen kifejezi a festő azon ketős szándékát, hogy egyrészt új Poussin legyen, s hogy másrészt rámutasson a hagyomány korlátaira. Azóta, hogy Nyikolaj Tarabukin 1923-ban be akarta járni a „festőállványtól a gépig” vezető utat (ezt a címet adta kiáltványának is), a táblaképtől való elszakadás a művészet állandó utópiaja maradt. Az „utolsó kép” proklamációja újra és újra felbukkan – még Peter Weibel bécsi, *Bildlicht [Képfény]* című kiállításán is ez visszhangzott. Eközben erre a képzelt „végre” tekintve minduntalan újabb energiákat szabadítottak fel, hogy még egyszer diadalmasodjanak egy olyan médiumon belül, amelyet ismeretesen nem is a modernség talált fel. A festészet nem a modernség történetének szülőtte, és nem is e történettel ér véget – ez „a véget nem érő vég” inkább a modernség mítoszának része, mely maga is a művészet mítosza.

A dolgok hasonlóképpen festenek olyan további témák esetében is amelyek története nem szűkül le a XX. századra. Ilyen például az alkotó zseniről kialakult felfogás válsága (hogy magasztalják-e az egekig, vagy éppenséggel nyilvánítsák feleslegesnek), és ilyen az eredeti mű körüli konfliktus is, amelyet a modernség újból és újból feltalált, hogy megszentelt státushoz juttassa a művet, holott a művészet ezt már nem garantálhatta. E témák történetelrendre a XIX. században kezdődnek, de már akkor is a művészetek és az eszmék még régebbi történetére adott válaszokból kerültek ki. A „művészet és élet” majdani egyesítéséről folyó vita is, amely először korántsem a Bauhaus idején érte el tetőpontját, a XIX. században eluralkodó elidegenedés késői következménye volt – akárcsak a haladás melletti makacs kardszkodás. Azok a fik-

tív genealógiák, amelyekről a modern művészek álmodtak, igen árukkodók: a művészek, hogy kiszállhassanak az európai művészettörténetből, az ősi és kultúra előtti művészet mellett köteleztek el magukat, noha saját hagyományuktól nem szabadulhattak. A modernség menete ebből a szempontból adalékokat nyújt egy lehetséges másféle európai művészettörténet számára, amely már nem korlátozódhat csak a modernségre. A „művészettörténet vége”, amelyet szükségyszerű cezurának tekinthetünk, valamint az a belátás, hogy a modernség írott művészettörténete fikcionális jellegű, egy átfogóbb feladatra nyit ablakot: arra, hogy tulajdon kulturánkra immár egy etnológus szemével tekintsünk.

Historizálni azt a modernséget, amely nem engedi magát historizálni – ez a termékeny ellentmondás ugyan nem feloldható, viszont olyan reflexióra ösztönöz, amely máris megmutatkozik néhány műben, amely már bizonyos távlatból tekint a modernségre. Beszédese példa az a portré, amelyet George Segal készített a galériatulajdonos Sidney Janistról, „ikonként” felhasználva Piet Mondriant (68. o., 15. kép). Tisztelgés és polémia összekapcsolásában az a sors ismétlődik meg, amely eddig minden művészetnek kijutott az európai kultúra történetében. Jól illik a fenti gondolatmenet nyitott befejezéséhez John Baldessari festménye, amely a Sonnabend-gyűjtemény része, és amelyet 1994 nyarán mutattak be a New York-i Guggenheim Museumban a posztmodern *The Tradition of the New [Az újdonság hagyomány]* címet viselő, ropant tétova kiállításon (32. kép).

Festményről van tehát szó: Baldessari akrillal vászonra festett munkája árukkodó módon az 1966–1968-as éveket jelöli meg a keletkezés dátumaként – a konceptuális művészet első konjunkturájára is gondolhatnánk. Jömagam azonban inkább az ártatlan szemlélő szerepébe helyezkedem, hogy művészettörténetileg az alkotást ne kelljen besorolnom, csak olvasnom, és csodálkoznom rajta. Olyan mű tárulkozik fel előttünk, amelyet olvasni kell – nagy és fehér, közepén egy haskötővel, amelyen szigorúan és végérvényesen jelenik meg egy felettebb spirituális áru kiegyensúlyozott és ünnepléses betűkkel írt reklámja. Olyan epigrammáról van tehát szó, melynek tartalmát csak az szűkíti le, hogy inkább végre-rendeletre hasonlít, amelyet tudvalevőleg az „ezutáni” idők száma-

ra írnak. Jóllehet az epigramma csak a hozzá tartozó műről beszél (vagyis a *this painting*-ról [erről a festményről]), mélyén mégis a modernség egész drámája forrong. „Mindentől megfosztottam ezt a festményt” (*purged*), a „művészetet kívül” (*but art*), mondja Bal-dessari. Nincs ábrázolás, nincs motívum, nincs stílus. A kép feloldódik a művészetben, a műalkotás jelképpé üresedik, vagyis a tiszta művészet funkciójává (vagy fikciójává). Aha! – gondolom, tehát az eszme kapott itt szerepet, a művészet eszméje, amely művé lett. A kép azonban ezt is meggytőzza, amikor a második sorban ezt olvassom:

Semmilyen eszme (*no ideas*) nem lett része a műnek.

Örülök a lapszusnak, hiszen még a gyerek is tudja, hogy az is eszme, ha tagadjuk az eszme meglétét. Vajon ártatlanságról, írniáról vagy mélyebb értelemről van itt szó? A mű, az eszme és a művészet labirintusában csak a tény, a mű maga maradhat fenn. De vajon tény-e még a mű, vagy már csak visszhang?

10.

A MODERNSÉG ÉS A JELEN A POSTHISTOIRE-BAN

Bármely koncepció a történelemről, ha manapság – mintha mi sem történt volna – a posztmodern körüli viták kellős közepén fejlik ki, félreértések végtelen sorának teszi ki magát. Egy majdan megírandó történelem pusztá gondolata is úgy hat, mintha azt követelnénk: most utólag, a régi modorban építsük fel azt, ami annak idején nem épült meg. A *történelem* vagy a kontinuitásról szőtt neokonzervatív álmodozások népszerűtlen címkéjévé válik, vagy fordítva – a posztstrukturalizmusban –, egy fogalmakkal és szövegekkel úzott gondolati játék szép bábfigurájává lesz, amelyből már minden, a történelemről szerzett emberi tapasztalat kiűzetett. Nem sokat használ a mai tudatnak jobban megfelelő, másfajta történelemről való beszéd sem, hiszen immár minden, a történeti diskurzus iránti bizalom gyanúsnaak tűnik. Az ilyen diskurzusnak az az 1970 óta egyre nagyobb befolyással bíró elképzelés is útjában áll, mely szerint elérkeztünk a *posthistoire*-ba – vagyis hogy immár egy *történelem utáni* korban élünk, és ezért a történelem fogalmát már csak a múltra alkalmazhatjuk.

Amennyiben a történelem gondolati tartalma efféle kételyeknek van kitéve, akkor ez fokozottan igaz az úgynevezett modernség aktualitása tekintetében, amennyiben szerepet szánunk neki a tájékozódásban. Az Egyesült Államokban már a hatvanas években kirobant a vita a *modernizm*-ről, amelyet egyesek védtek, mások viszont idejétmúltnak nyilvánítottak. Akkoriban hagyomány és modernség ütközött meg, azóta viszont más frontvonalon folynak a harcok: úgy tűnik, az eszmeként és programként értett modernség az, amitől a posztmodern új korszaka búcsút vesz. Sokszor kipróbált eljárás szolgál erre: szuggesztív ötletek és új műformák segítségével mindenáron tagadni és historizálni igyekeznek a modernséget, hogy ebből az ellentétből aztán levezethessék az új, a saját identitást, amely kizárja, hogy bármivel, ami nemrég még érvényes volt, összetéveszthető legyen. Ugyanaz a probléma ismétlődik, amellyel a modernség idején valamennyi művészettörténeti