

MELLŐZÖTT HAGYOMÁNY?

A MŰVÉSZETTÖRTÉNET MINT KÉPTUDOMÁNY

HORST BREDEKAMP

1. A KÉP ÉS A MŰVÉSZETEK MESTERSÉGES ELVÁLASZTÁSA

Mivel a német *Bild* (kép) szó jelentése átfogja mindazt, amit angolul az *image* (kép), *picture* (kép), *figure* (ábra) vagy az *illustration* (illusztráció) szó jelöl, a *Bildwissenschaft* (képtudomány) terminusnak nincs angol nyelvű megfelelője. Talán e nyelvi különbség is okolható azért, hogy egyre határozottabb formát ölt egy jellegzetes különbség az angol és a német nyelven írott művészettörténet között.

A diszciplína fő elemei Ausztriában és Németországban 1900 körül jöttek létre, s folyamatosan fejlődtek egészen 1933-ig. Az 1970-es években viszont a német művészettörténet nagy horderejű megújulása a képtudomány felelevenítésével fonódott össze, s a szakma bevett vizsgálódási tárgyává lett a reklám, a fotó, a tömeges nem művészi fényképezés, a film, a videó és a politikai ikonográfia. Amint megteremtődtek a digitális és a hálózati művészet művelésének feltételei, a művészettörténet ezt is szinte nyomban bevonta a maga tárgykörébe.¹ Történetileg tehát két lényeges mozzanat teremti meg a képtudományt: ha a művészettörténet figyelme nem korlátozódik a képzőművészetre, hanem a képek világának egészére kiterjed, s ha komolyan is veszi mindezen tárgyakat.

1 ■ Itt beérhetjük néhány jelentős, bár valamivel később napvilágot látott példa idézésével: Henriette Váth nagyszerű disszertációja – *Odol: Reklame-Kunst um 1900*. (PhD. disszertáció, Gießen, 1985) – és azonos című könyve (Berlin, 1985) az Odol szájvíz reklámját a szürrealizmus előfutáraként elemzi; Bodo von Dewitz disszertációja – „So wird bei uns Krieg geführt!“ *Amateurfotografie im ersten Weltkrieg*. (PhD. disszertáció, München, 1989) – a katonák készítette fényképekről az első világháború idején; Martin Warnke: *Politische Ikonographie*. In: M. Warnke (szerk.): *Bildindex zur politischen Ikonographie*. Hamburg, 1993. 5–12. old.; Edith Decker alapvető munkája Nam June Paikról: *Paik: Video*. Köln, 1988; s végül Hans Dieter Huber írása, mely historizálja a hálózati művészet művészettörténeti reflexióját: *Digging the Net – Materialien zu einer Geschichte der Kunst im Netz*. In: Kai-Uwe Hemken (szerk.): *Bilder in Bewegung: Traditionen digitaler Ästhetik*. Köln, 2000. 158–174. old.

2 ■ A *Visual Studies* honlapján: www.tandf.co.uk/journals/routledge/1472586X.html

3 ■ Hans Belting: *Bild-Anthropologie. Entwürfe für eine Bildwissenschaft*. Wilhelm Fink, München, 2001. 15. old.

4 ■ Uo. 17. old.

5 ■ Heinrich Dilly: *Kunstgeschichte als Institution. Studien zur Geschichte einer Disziplin*. Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1979. 149. old. Az újabb irodalomhoz: Wiebke Ratzeburg: *Mediendiskussion im 19. Jahrhundert. Wie die Kunstgeschichte ihre wissenschaftliche Grundlage in der Fotografie fand*, *Kritische Berichte*, 2002, 1. sz., 22–39. old. és Ingeborg Reichle: *Medienbrüche, Kritische Berichte*, 2002. 1. sz., 40–56. old.

Az angol nyelvterületen azonban nemcsak a médiumok sokasodása gördített akadályokat a képtudomány egyezményes meghatározásának az útjába. Nemrégiben volt olvasható a *Visual Studies* című folyóirat következő hirdetése: „A folyóirat diszciplinákat átmetsző, multimodális jellegét tükrözi, hogy tárgyába beletartozik az antropológia, a szociológia, a kultúrakutatás, a médiakutatás, a vizuális kultúra, a szimbolikus interakció, a dokumentumfényképezés [...], az információtechnológia, a vizuális műveltség, a vizuális intelligencia és a kommunikáció-kutatás.”² Vagyis a vizuális kutatások területét alkotja mindaz, amit a művészettörténet legszűkebb definíciója kizár.

A művészettörténetnek és a vizuális kutatásoknak (*visual studies*) az angol nyelvterületen kialakult elválasztást idézi Németországban és Ausztriában egy jelentős fejlemény: az a törekvés, hogy a művészettörténet teljes kizárásával alkossák meg a képtudományt (*Bildwissenschaft*). Miután a mai kutatók többsége ezt elfogadta, fennáll a veszély, hogy teljesen feledésbe merül az egykori *Bildwissenschaft* emléke. Újabban olyan érvelés is hallható, hogy a művészettörténet képtudományként kudarcot vallott, mert sohasem foglalkozott az új médiumokkal; az ikonológiából ugyan lehetett volna képtudomány, ha Erwin Panofsky nem korlátozta volna ezt a módszert a reneszánsz képi allegóriák elemzésére.³ Így viszont a művészettörténet a XIX. századi hagyományhoz való kötődése miatt arra kényszerül, hogy távolságot tartson az új technikai médiumoktól és csak a „magas” művészettel törődjék.⁴

Ez az érvelés már csak azért is tekinthető szimptomatikusnak, mert az a vezető művészettörténész fogalmazta meg, akinek neve összeforrt a diszciplína igen széles látókörű felfogásával. Azt jelzi, hogy a művészettörténet képtudományként való felfogása szemmel láthatólag tudatos felejtés tárgya. Ezért kell rekonstruálnunk s egyben feltárunk, milyen okok húzódnak meg az általános feledés mögött.

2. KÉPTÖRTÉNET FÉNYKÉPEKKEL

Heinrich Dilly már több mint húsz évvel ezelőtt leszögezte, hogy a fotográfia nélkül elképzelhetetlen lett volna a művészettörténet tudományának befogadása a XIX. századi német egyetemeken.⁵ S valóban meghökkenítő, hogy milyen hamar, milyen lelkesen s ugyanakkor mennyire öntudatosan állt ki számos vezető művészettörténész az új médium mellett. Tudo-

mányos munkájuk akkor vágott új utat a képtörténetnek, amikor a művészek, a kritikusok és a művészettörténészek többsége még elutasította a fotográfiát.⁶

Alfred Woltmann karlsruhei művészettörténész tudományos pontossággal kívánta művelni a művészettörténetet – amit ezért művészettudománynak (*Kunstwissenschaft*) nevezett el –, s lelkesen a fotó védelmére kelt 1864-ben: „A fotográfia részben támogatva, részben kizsárolta, részben versenyre készítette a fametszetet és a rézmetszetet, miközben a végtelenségig bővítette, megkönnyítette és tökéletesítette a művészeti újraalkotás eszközeit és feladatait.”⁷ S 1865-ben, majdnem két évtizeddel megelőzve azokat a világhírű tudósokat, akik, mint Robert Koch, azt állították, hogy „egy mikroszkopikus tárgy fényképe bizonyos körülmények közt magánál e tárgynál is fontosabb lehet”,⁸ Hermann Grimm – később, 1873-tól kezdve a művészettörténet első rendes egyetemi tanára a berlini egyetemen – a művészettörténeti fényképek gyűjtését sürgette, mondván, hogy a fotóalbum talán „fontosabb ma, mint az eredeti művek legnagyobb képtárai”.⁹ Aminek Grimm itt hangot ad, az nem más, mint amit Erwin Panofsky később ironikusan „az eredeti művektől való viszolygásnak”¹⁰ nevezett, vagyis ami a művészettörténet alapvető ellentmondása: jórészt az eredeti mű közvetlen vizsgálatán alapul, amit ugyanakkor kétségbe is von a fotókra támaszkodó tudására támaszkodva. Ebben Wilhelm Lübke, aki talán a legnépszerűbb XIX. századi művészettörténész volt,¹¹ még csak ellentmondást se látott. Szerinte, mint 1870-ben leszögezte, a fotó a „teljes átlelkesítettség” közvetlenül felfogható nyomaként reprodukálja a művészi eredetiséget.¹² Anton Springer pedig, aki a művészettörténet első rendes tanára volt Németországban, médiumtörténeti összefüggésekre hivatkozva kelt a fényképek védelmére: ahogy a könyvnyomtatás csak a rossz kalligráfiának vetett véget és a kalligráfusok kényszerítették ki, hogy a nyomtatott könyv művészetté váljék, úgy a grafikai művészeteket sem teszi tönkre a fényképezés; ellenkezőleg, a fotográfia hozzájárul művésziességük erősítéséhez. S végezetül Jacob Burckhardt egyenesen az aura kincsestárának nevezte a fényképeket, hiszen a fotók hátríthatják el azt a veszélyt, hogy a nagy művek elpusztulásával hatalmuk is elenyésszék.¹³

A művészettörténet tudományának mindezen úttörői a XIX. századnak a technikailag megtámogatott objektivitásba vetett hitét visszhangozták.¹⁴ Ugyanakkor azt is jól látták, hogy a fotó nem pusztán másolata a tárgynak, s vizsgáldósaikat kiterjesztették a reprodukció technológiai műveletére és öntörvényűségére. Egyenes vonal vezet Wölfflinnek a szobrok fénykép-reprodukcióiról írott 1897-es kritikájától¹⁵ Panofsky 1930-as ragyogó esszéjéig az eredeti és facsimile másolata viszonyáról. Miután leszögezte, hogy a facsimile másolatok se nem helyesek, se nem helytelenek, hanem saját stilisztikai összefüggésükben megítélhetők, Panofsky arra a következtetésre jutott, hogy minél inkább látszólag azonos az

eredeti és a másolata, annál pontosabb vizuális megkülönböztetésekre kényszerülünk.¹⁶

Ezenkívül a diavetítés, ami 1900-ra már bevett gyakorlat lett az egyetemi művészettörténet-oktatásban,¹⁷ nemcsak didaktikai eszköz volt, hanem egyben a kutatás autopoietikus vezérlője. Grimm ugyanolyan analitikus erőt tulajdonított a felnagyító vetítésnek, mint a mikroszkópnak, sőt a vetített diaképet többre értékelte a szabad szemmel való vizsgálatnál, mondván, hogy jobban megjeleníti a művész eredetiségét.¹⁸ Oly nagy mértékben támaszkodott a diaképekre a művészettörténet képtudományként való megalkotása során, hogy a könyvek nem is nagyon érdekelték. Amikor Heinrich Wölfflin – 1901-től Grimm utódja a berlini művészettörténet tanszéken – felmérte a tanszéki gyűjteményt, csak 1300 kiadványt, viszont 15 000 diát talált.¹⁹

Ezekre a diákra támaszkodva mutathatta be és gondolhatta át Wölfflin varázsos, két diavetítés előadásai

6 ■ Elizabeth Ann McCauley: *Industrial Madness: Commercial Photography in Paris, 1848-1871*. New Haven, 1994. 274-77. és 292. old., Dorothea Peters: „...die Teilnahme für Kunst im Publikum zu steigern und den Geschmack zu veredeln”. Fotografische Kunstproduktionen nach Werken der Berliner Nationalgalerie in der Ära Jordan (1874-1896). In: *Verwandlungen durch Licht. Fotografieren in Museen & Archiven & Bibliotheken*. Dresden, Landschaftsverband Rheinland und Rundbrief Fotografie, 2000. 168. és 173. old.

7 ■ Alfred Woltmann: Die Photographie im Dienste der Kunstgeschichte. *Deutsche Jahrbücher für Politik und Literatur*, 1864. 355. old., vö. Elisabeth Ziemer: *Heinrich Gustav Hotho, 1082-1873. Ein Berliner Kunsthistoriker, Kunstkritiker und Philosoph*. Berlin, 1994. 199. old.

8 ■ Robert Koch: Zur Untersuchung von pathogenen Organismen, *Mittheilungen aus dem kaiserlichen Gesundheitsamte* 1881. 11. old., vö.: Thomas Schlich: Die Repräsentation von Krankheitserregern. Wie Robert Koch Bakterien als Krankheitsursache dargestellt hat. In: Hans-Jörg Rheinberger, Michael Hagner, Bettina Wähg-Schmidt (szerk.): *Räume des Wissens: Repräsentation, Codierung, Spur*. Berlin, 1997. 165-190. old.

9 ■ Hermann Grimm: *Über Künstler und Kunstwerke*. Berlin, 1865. 38. old.

10 ■ Vö. Panofsky levele Fritz Saxlhoz 1935. augusztusában: „Trotz meiner Abneigung gegen Original-Kunstwerke fand ich die Tizian-Ausstellung sehr schön.” In: Dieter Wuttke (szerk.), *Korrespondenz 1910-1968*. Wiesbaden, 2001. I. köt. 848. old.

11 ■ L. a. Wilhelm Lübke címszót a Peter Bethhausen és mtsai szerkesztette kötetben: *Metzler Kunsthistorikerlexikon. Zweihundert Porträts deutschsprachiger Autoren aus vier Jahrhunderten*. Stuttgart, 1999. 249. old.

12 ■ Wilhelm Lübke: *Photographien nach Gemälden des Louvre*, herausgegeben von der Photographischen Gesellschaft in Berlin. *Kunst-Chronik* 1869. 1. sz., 45. old. Vö.: Ratzeburg: i. m. 33. old.

13 ■ Katja Amato: Skizze und Fotografie bei Jacob Burckhardt. In: Matthias Bruhn (szerk.): *Darstellung und Deutung. Abbilder der Kunstgeschichte*. Weimar, 2000. 47-60. old.

14 ■ Vö. Lorraine Daston, Peter Galison: Das Bild der Objektivität. In: Peter Geimer (szerk.): *Ordnungen der Sichtbarkeit. Fotografie in Wissenschaft, Kunst und Technologie*. Frankfurt am Main, 2002. 57. old.

15 ■ Heinrich Wölfflin: Wie man Skulpturen aufnehmen soll. I-II, *Zeitschrift für bildende Kunst* 1896. 224-28. old. és 1897. 294-297. old.

16 ■ Erwin Panofsky: Original und Faksimilereproduktion, in: *Deutschsprachige Aufsätze* (szerk. Karen Michels és Martin Warnke). Berlin, 1998. II. köt., 1078-90. old., I. különösen az 1088. oldalt, továbbá: Michael Diers: Kunst und Reproduktion: Der Hamburger Faksimilestreit – Zum Wiederabdruck eines unbekannt gebliebenen Panofsky-Aufsatzes von 1930, *IDEA*, 1986. 125-137. old.; Anna M. Eifert-Körnig: „...und sie wäre dann nicht an der Reproduktion gestorben.” In: Wolfgang

stílusában az általa meghatározott, poláris *Művészettörténeti alapfogalmakat*. A kategóriákat képzőművészeti példákból kiindulva fejtette ki, abban bízva, hogy egész korszakok legszélesebb értelemben vett vizuális kultúrájának a megértését segíthetik. A képtörténet fogalmát sosem használta, viszont a művészettörténetet egy átfogó és mélyebb megfogalmazással „a modern látás fejlődéstörténeteként” (*Entwicklung des modernen Sehens*) értelmezte.²⁰

Grimm, Lübke, Springer, Burckhardt, Wölfflin és Panofsky egyaránt bevonta a fényképeket és diákat az eredeti művek megítélésének folyamatába, elsőrangú kutatási eszköznek tekintve a vetített képet. A rengeteg reprodukció és dia használatával igyekeztek alátámasztani és megerősíteni a reprodukció auráját, s a statisztikai módszerekkel összhangban a tanulmányozandó tárgyak számának növelésével a művészettörténeti eszközök magasabb

Hesse, Timm Starl (szerk.): *Der Photopionier Hermann Krone. Photographie und Apparat – Bildkultur und Phototechnik im 19. Jahrhundert*. Marburg, 1998. 267–278. old.

17 ■ L. Reichle: i. m. 42. old.

18 ■ Hermann Grimm: *Beiträge zur deutschen Kunstgeschichte*. Berlin, 1987. 359–360. old.

19 ■ Reichle: i. m. 50. old.

20 ■ Wölfflin, H.: *Művészettörténeti alapfogalmak. A stílus fejlődésének problémája az újkori művészetben*. Corvina, Bp., 1969.

21 ■ Lichtwark, A.: *Die Bedeutung der Amateur-Photographie*. Halle, 1894; Keller, U.: *The Myth of Art Photography: A Sociological Analysis, History of Photography* 8 (1984), 4. sz., 252. old.

22 ■ „Der Krieg hat die überragende Macht von Bild und Film als Aufklärungs- und Beeinflussungsmittel gezeigt.” Idézi F. Kittler: *Gramophon, Film, Typewriter*. Berlin, 1986. 197. old.

23 ■ „Sagte zu ihm: ich sei Bildhistoriker, kein Kunsthistoriker.” Idézi: Diers, M.: *Warburg aus Briefen: Kommentare zu den Kopierbüchern der Jahre 1905–1918*. Weinheim, 1991. 230. old., 142. jegyzet.

24 ■ Diers, M.: *Schlagbilder. Zur politischen Ikonographie der Gegenwart*. Frankfurt am Main, 1997. 28. old. (a további hivatkozásokban: S).

25 ■ „Denn ganz abgesehen von dem Stück Aufhellung über Luther und seine Zeit, ist und bleibt ohne eine bildgeschichtliche Untersuchung des Monstra-Glaubens die Funktion der Greuelphantasie im jetzigen Kriege unfassbar.” In: S, 29. old.

26 ■ „Bilder... im weitesten Sinn”, I. Aby Warburg: *Heidnisch-antike Weissagung in Wort und Bild zu Luthers Zeiten*. In: Bredekamp, H., M. Diers s.a.r.: *Die Erneuerung der heidnischen Antike. Kulturwissenschaftliche Beiträge zur Geschichte der europäischen Renaissance*. Berlin, 1998. II. köt., 490. old.; magyarul: *Pogány-antik jóslás Luther korából*. Helikon, Bp., 1986. 7. old.

27 ■ „a kultúrtörténeti képkutatás laboratóriuma” (Laboratorium kulturwissenschaftlicher Bildgeschichte), uo. 58. old. David Britt angol fordítása itt félrevezető (laboratory of the iconological science of civilisation), I. *The Renewal of Pagan Antiquity: Contributions to the Cultural History of the European Renaissance*. Los Angeles, 1999. 651. old.

28 ■ „Jeder Tag... macht mich mehr und mehr zum Bildgeschichtler”. In: S, 31. old.

29 ■ Raulff, U.: *Idea Victrix – Warburg und die Briefmarke*, in: Wolfgang Kemp és mások szerk.: *Vorträge aus dem Warburg-Haus*. Berlin, 2002. 1–36. old.

30 ■ „nervöse Auffangorgane des zeitgenössischen inneren und äußeren Lebens”, I. Ernst H. Gombrich: *Aby Warburg*. Berlin, 1981. 355. old.

31 ■ „Über die Kunstwerkgeschichte zur Wissenschaft von der bildhaften Gestaltung.” In: S, 48. old., 34. jegyzet. L. Warburg: *Der Bilderatlas „Mnemosyne”* (s.a.r. M. Warnke és C. Brink). Berlin, 2000. Ez a hivatalt kiadás. Georges Didi-Huberman nemrégiben új értelmezését adta a képtudomány és az avantgárd, illetve a mai médiák kölcsönhatásának: *L'image survivante. Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*. Paris, 2002.

szintű formáit próbálták létrehozni. Azáltal, hogy a reprodukciós médiumok megítélését is a művészettörténet részévé tették, a képtudomány irányába tett lépésük alapján átalakította a szakmát.

3. A FÉNYKÉPTŐL A TÖMEGKOMMUNIKÁCIÓS ESZKÖZÖKIG

A fénykép persze nemcsak eszköze, hanem tárgya is lett a kutatásnak. Alfred Lichtwark, a hamburgi Kunsthalle igazgatója egyaránt támogatta a művészi és az amatőr fotográfiát. Mindkettő gyűjtésére vonatkozó javaslatait már 1897-ben magáévá tette a hamburgi iparművészeti múzeum.²¹ Azáltal, hogy nemcsak a művészi fényképezést, hanem a közönséges pillanatfelvételeket is vizsgálódási körébe vonta, a művészettörténet a szó teljes értelmében képtudománnyá lett, amelynek egyaránt tárgyához tartoznak a művészi és a nem művészi képek.

Az első világháború idején a filmek, képeslapok, plakátok és a képes újságok a vizuális médiumok páratlan koncentrációját teremtették meg; 1917-ben Ludentorff tábornok, a német hadsereg főparancsnoka 700 mozi építését rendelte el a frontvonalak mentén azzal az indoklással, hogy „a háború bebizonyította a kép és a film mint felderítési és befolyásolási eszköz rendkívüli erejét”.²² Különös egybeesés, hogy Aby Warburg ugyanebben az évben gyűjtötte össze s elemezte – Lichtwark módszertanát kibővítve – az egész *képi anyagot* mintegy rögeszmés próbálkozásként arra, hogy a képek közvetítésével vegyen részt a háborúban. Warburg logikus módon nem is művészettörténésznek, hanem képtörténésznek tekintette magát.²³

Az ellentétből mégis házasság lett. Az első világháborús propagandára reagálva Warburg a reformáció „képes sajtóhadjáratait” (*Bilderpressefeldzüge*) kezdte tanulmányozni,²⁴ mondván, hogy „a szörnyekben való hit képtörténeti elemzése nélkül nem érthetők a mostani háború borzalomfantáziái sem”.²⁵ E tanulmánya előszavában amellett érvelt, hogy a művészettörténet csak akkor teljesítheti a művészetekkel kapcsolatos feladatát, ha vizsgálódásait a „legtágabb értelemben véve” minden képre kiterjeszti.²⁶

Ez a tanulmány lett az alapító szövege nemcsak a politikai ikonográfiának, hanem a vizuális médiumok történetének is. Módszertanából nőtt ki a művészettörténetnek „kultúrtudományi képtörténeti laboratóriummá” való felfogása.²⁷ „Minden nappal egyre inkább képtörténésszé leszek” – írta Warburg 1917-ben.²⁸ S nemcsak a kígyó-rítusról írott tanulmánya, hanem persze a bélyegekről kidolgozott tipológiája is jelzi módszere konkrétságát.²⁹ Erőteljesen hangsúlyozta a képeknek mint „a kortárs benső és külső élet idegi felfogó szerveinek” a művészet határain kívül eső értékét.³⁰

A *Mnemosyne Bilderatlas* a művészettörténet képtudományként való warburgi felfogásának terméke, melynek célja, mint maga írta 1925–26-ban, az volt, hogy „a műalkotás-történeten át a képi alakítás tudományáig” jusson el.³¹ Nézzünk egy – nemrégiben

Charlotte Schoell-Glass által elemzett – példát: az utolsó táblán egymás mellett láthatók az oltáriszentséget mutató jelenetek, áldozatok és önfeláldozások, például harakiri a középső oszlop tetején.³² Ennek a sornak a közepét Mussolini és XI. Pius pápa 1929 júliusában Rómában kötött konkordátumának jelenetei töltik meg, aminek Warburg maga is tanúja volt. Az egyház Róma feletti fennhatóságának feladását állította ellentétbe a fasiszták brutális jelenlétével a legmagasabb rendű, bizalmas, szimbolikus aktusban.

Különösen sokatmondó a *Hamburger Fremdenblatt* július 29-i száma egy lapjának a szerepeltetése. Az egyik képen a pápa látható a körmenet alkalmával. E fénykép mellé továbbiak kerülnek: egy japán golfozó, golfozók csoportja, egy golfbajnok, a polgármester, egy francia kikötői bizottság, egy evezősverseny, egy diákgyűlés, Angliába hajózó fiatalok, egy híres úszó, két versenyló. Ez az örült keveredés a napisajtó forradalmának terméke a húszas évek Berlinjében. Összefüggéstelen képek terpeszkedtek a szövegek helyén, dadaista eseménnyé avatva minden, a képes újságokra – például a *Berliner Illustrirte Zeitung*ra – vetett pillantást. A képek kiválogatását nem a jelentésük szabta meg, hanem inkább formai vonatkozásaik diktálták.³³

Megjegyzendő, hogy Warburg nem vágta ki a pápa képét, hanem az egész örült, tarkabarka lapot feltűzte a táblára. Jelentést keresett még abban is, amit maga is „képsalátának” (*Bildersalat*) nevezett. A pápa képen kívül valamennyi jelenet „az emberi kiválóság önelégült felmutatása” (*selbstzufriedene Schaustellungen menschlicher Vortrefflichkeit*), a sportolók pedig „versengő dinamikusok” (*wettstreitende Dynamiker*) az „elégedett evilágiság” (*zufriedene Diesseitigkeit*) szférájában. Valamennyi az ellenpólust képviseli a világi hatalmát feladó pápával szemben. S bár a körmenet foglalja el a legnagyobb helyet, belenyúl az úszó képe, mintegy a maga hivalkodó „hoc meum corpus est”-jével vonva árnyékba azt, ami a „hoc est corpus meum”. Így fordul át a dialektikus feszültség barbár stílustalanságba (*barbarische Stillosigkeit*).³⁴ Amikor Warburg ugyanolyan komolyan vesz egy látszólag banális fényképet, mint egy Raffaello-freskót, akkor a képtudományként felfogott művészettörténet lényegét fejezi ki, amely teljes odaadással foglalkozik még a látszólag marginális és értéktelen képekkel is.

4. FILM ÉS KÉPTUDOMÁNY

Warburg úttörő jelentőségű, 1912-es Schifanoja-előadását azzal a beismeréssel zárta, hogy pusztán néhány „bevilágított mozgóképet” nyújthatott hallgatóságának.³⁵ Ez nyilván nemcsak a *captatio benevolentiae* fordulata volt.³⁶ Már Franz Wickhoffnak a Bécsi Genézis-kódexről 1895-ben írott elemzése is megpróbálkozott azzal, hogy a mozgóképi látást visszavetítse a művészettörténetbe. Szergej Eisenstein is a folyamatos események paradigmatiszus elemzéseként fogta fel a *Bécsi Genézist*, ami lényegi ösztönzést adhat a filmes szem kiművelésének.³⁷

Victor Schamoni 1926-ban írta művészettörténeti disszertációját „az abszolút film lehetőségeiről” Martin Wackernagelhez Münsterben,³⁸ s itt hasonló kategóriákat – ornamens, mozgás, színesztézia – alkalmazott a filmelmélet kifejtésében. Központi fogalma a ritmus volt, amit az építészeti struktúrákról vitt át a filmes képsorokra.

De a mozgóképes ritmusoknak nem akadt Erwin Panofskynál jobb értője. Bolondja volt a filmnek; 1931-es első New York-i útja során csak arra panaszkodott, hogy „rettenetesen ócskák itt a mozik”.³⁹ A Dürer-irodalmat áttekintő hosszú bírálatában ő is „mozgóképes felbontásként” értékelte Wickhoff *Bécsi Genézisét*,⁴⁰ s „mozgóképi szekvenciákat” fedezett fel Dürer egyes műveiben.⁴¹ Elragadtatott levélben írt 1932-ben Greta Garbórol, akit Dürerhez hasonlított, hiszen a némafilmekben olyan stílust alakított ki, „amely úgy viszonyul a szabályos színművészetéhez, mint a grafika a festészetéhez”. A némafilmek világában megmaradó Garbo olyan autonóm stílust teremtett, ami Dürer mesteri rézmetszeteiéhez fogható. De amikor megszólalt a vásznon,

32 ■ Schoell-Glass, C.: *Aby Warburg's Late Comments on Symbol and Ritual, Science in Context* 12 (1999), 4. sz., 621–642. old.

33 ■ Korff, K.: *Die Berliner Illustrirte*, in: *Ullstein – 50 Jahre, 1877–1927*. Berlin, 1927. 290–292. old.

34 ■ Warburg, A.: *Mnemosyne-Atlas. Begleittexte zur Ausstellung Aby Warburg – Mnemosyne*. Akademie der Bildenden Künste, Wien, 1993. 79. tábla, 2. old.

35 ■ „kinematographisch scheinwerfern”, in: Warburg, A.: *Die Erneuerung der heidnischen Antike*, II. köt., 478. old.

36 ■ Warburgról és a „mozgóképről” I. Michaud, Ph-A.: *Aby Warburg et l'image et mouvement*. Paris, 1998. 79. old.

37 ■ Eisenstein, S.: *The Film Sense* (szerk. J. Leyda, 1942). London, 1986. 148. old.; Hofmann, W.: „Alles hängt mit allem zusammen”, in: *Eisenstein und Deutschland. Texte, Dokumente, Briefe*. Akademie der Künste, Berlin, 1998. 205. old.

38 ■ Schamoni, V.: *Das Lichtspiel. Möglichkeiten des absoluten Films*. (disszertáció). Münster, 1926.

39 ■ „Kinos sind unter allem Hund, worüber alle besseren Menschen sehr unglücklich sind” (Panofsky levele Dora Panofskynak 1931. október 14-én). *Korrespondenz*, I. köt., 401. old.

40 ■ „Kinematographisch zerlegende Darstellungverfahren”, (Panofsky, E.: *Albrecht Dürers rhythmische Kunst*, in: *Deutschsprachige Aufsätze*. I. köt., 400. old.)

41 ■ „Durch eine Zerlegung des Bewegungsablaufs in mehrere kinematographisch aufeinanderfolgende Einzelphasen”, *uo.*, továbbá I. köt. 402. old. és 403. old., 26. jegyzet.

42 ■ Panofsky levele Dora Panofskyhoz, 1932. január 9., *Korrespondenz*, I. köt., 470. old.

43 ■ Panofsky, E.: *Das Leben und die Kunst Albrecht Dürers* (1943). München, 1977. 35–36. old. I. még Panofsky és Siegfried Kracauer levelezését: Breidecker, V. (szerk.): *Briefwechsel 1941–1966*. Berlin, 1996. 204. old.

44 ■ Panofsky: *i. m.* 281. old.

45 ■ „Das kommt daher, daß wir beide etwas von den Movies gelernt haben!” Panofsky Kracauerhez, 1943. december 23. In: *Briefwechsel 1941–1966*. Berlin, 1996. 27. old.

46 ■ Panofsky, E.: *The „Codex Huygens” and Leonardo da Vinci's Art Theory*. London, 1940, 24., 27., 128., továbbá 29. és 123. old.

47 ■ Irving Lavin: Panofskys Humor. In: Panofsky, E.: *Die ideologischen Vorläufer des Rolls-Royce-Kühlers und „Stil und Medium im Film”*. Frankfurt, 1993. 9–15. old., mely ihletett elemzést ad Panofsky esszéjének új amerikai stílusáról. A ta-

akkor játéka már inkább olyan volt, mint egy vízfestékekkel kifestett Rembrandt-rézkar. ⁴²

A levél azt sejteti, hogy Panofsky ekkoriban már a csak tizenegy évvel később megjelentetett Dürer-könyvről gondolkodott. Dürer műhelyét Walt Disney stúdiójához hasonlította, ⁴³ sőt portréit is mozgóképi kategóriákkal elemezte. ⁴⁴ S barátjának, Siegfried Kracauernek írott levelében le is szögezte: „mindketten tanultunk egyet s mást a moviesból”. ⁴⁵

Ugyanez elmondható a leonardói Codex Huygens kapcsán is, amelyben Panofsky nemcsak „kinetikai lehetőségeket” fedezett fel, de „mozgóképi” ábrázolást és „a modern mozi” előképét is. ⁴⁶

5. „ON MOVIES”

Panofsky e megfigyelésekkel egy időben jelentette meg írását a moziról „On Movies” címmel. ⁴⁷ Ezzel az esszével már át is térünk a művészettörténet mint képtudomány megíratlan amerikai történetére.

Alfred Barr, a New York-i Museum of Modern Art fiatal, frissen kinevezett igazgatója Hollandiá-

nulmány eredeti címe „On Movies” volt, de „Style and Medium in the Motion Pictures” címmel jelent meg; Lavin (szerk.): Panofsky, E.: *Three Essays on Style*. Cambridge, 1995. 91–128. old., itt Lavin idézett tanulmánya kibővített formában a kötet előszavaként szerepel.

48 ■ Idézi Sam Hunter előszava in: *The Museum of Modern Art, New York: The History and the Collection*. New York, 1984. 11. old.

49 ■ Első igazgatójának maga Barr Gustav Hartlaubot, a mannheimi Kunsthalle igazgatóját és a reneszánsz szakértőjét javasolta, aki ugyanakkor az avantgárdot is bevitte a múzeumba. Ő alkotta meg a „Neue Sachlichkeit” terminusát, s legelső célpontja volt az „elfajzott művészet” elleni hadjáratnak, I. Kracauer és Panofsky levelezése, *id. kiad.* 211. old., 531. jegyzet. Mint Barr visszaemlékezéséből tudható, a múzeum szervezését az első két évtizedben a német *Kunstverein* modellje határozta meg. Ezek a művészeti egyesületek nyitottságuknál fogva a vizuális kultúra minden vonatkozása iránt érdeklődtek; közülük több is rendezett már 1839-ben fotográfiai kiállítást. L. Pohlmann, U.: „Harmonie zwischen Kunst und Industrie. Zur Geschichte der ersten Photoausstellungen (1839–1868)”, in: *Silber und Salz. Zur Frühzeit der Photographie im deutschen Sprachraum 1839–1860*. Köln, Josef-Haubrich-Kunsthalle, 1989. június 9.–július 23. (kiállítási katalógus).

50 ■ „Ich bin sogar Mitglied des Advisory Committee für diese Film-Sammlung, was aber nicht ausschließt, daß ich mich in maßigem Umfang immer noch für Kunstgeschichte interessiere.” Panofsky levele Saxlhoz 1936. március 25-én. In: *Korrespondenz*, I. köt., 289. old.

51 ■ Walter Benjamin: L'oeuvre d'art à l'époque de sa reproduction mécanisée (Pierre Klossowski ford.), *Zeitschrift für Sozialforschung* 5 (1936), 1. sz., 40–68. old.

52 ■ L. a szerkesztők, Rolf Tiedemann és Hermann Schweppenhauser megjegyzéseit in: Walter Benjamin: *Gesammelte Schriften*. Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1972–1989, I. 3. köt., 1029–1030. old.

53 ■ Hugo von Hofmannsthal Panofskyhoz 1927. december 12-én, Gerschom Scholem Saxlhoz 1928. május 24-én, Saxl Scholemhez 1928. június 17-én. In: *Korrespondenz* I. köt., 246., 276., 286. és 289. old.

54 ■ Tiedemann, Schweppenhauser: *i. m.* VII. 2. köt., 679. old. [Az e bekezdésben említett művek magyarul: Walter Benjamin: A német szomorójáték eredete. In: *Angelus Novus*. Magyar Helikon, Bp., 1980. 191–482. old. és Panofsky, E.: A perspektíva mint „szimbolikus forma”. In: *A jelentés a vizuális művészetekben*. Gondolat, Bp., 1984. 170–248. old.]

55 ■ Panofsky, E.: *Albrecht Dürer*. Princeton, 1943. I. köt., 45. old.

ban, a Szovjetunióban és Németországban tett útja során nagyon kedvező benyomásokat szerzett a Bauhausról: „Mesés intézmény [...], festészet, grafika, építészet, kézművesség, tipográfia, színház, mozi, fotográfia, ipari formatervezés a tömegtermelés számára – mindezt együtt tanították és tanulmányozták egy nagy modern épületben.” ⁴⁸ Közismert, hogy ez az élmény példaként szolgált a MOMA, s ezen belül 1935-ben a múzeum filmarchívumának a megalapításához ⁴⁹ – amelyet később a filmtörténet Vatikánjaként volt szokás emlegetni. A tervet Panofsky teljes szívvel támogatta. Egy 1936 elején kelt levelében kijelentette, hogy „On Movies” című előadása a MOMA filmarchívumát kívánja erősíteni: A filmek „legalább annyira gyűjtésre érdemesek, mint a képek és a könyvek; még e gyűjtemény Tanácsadó Testületének is tagja lettem, ami – fűzte hozzá némi iróniával – nem zárja ki, hogy ugyan mértékkel, de még mindig érdekeljen a művészettörténet”. ⁵⁰ Panofsky filmrajongását és a MOMA filmarchívumát ismerve immár érthető, miért nevezte említett írásában a filmet a modernitás egyetlen releváns művészetének.

Panofsky tanulmányának megírásával szinte pontosan egy időben jelent meg New Yorkban Walter Benjamin művének – „A műalkotás technikai sokszorosíthatósága korszakában” – francia változata. ⁵¹ Tudtommal még soha senkinek sem tűnt fel ez az egybeesés, mint ahogy az sem, hogy Jay Leyda – Eisenstein egykori munkatársa és a MOMA filmarchívumának új vezetője – kérte a tanulmány német változatát, hogy az archívum égisze alatt megjelentethesse angol fordítását. A Benjamin cikkét őszintén utáló Horkheimert teljes pánik fogta el, s megakadályozta a fordítást, akárcsak Adorno 1938-ban, amikor Meyer Schapiro kérte tőle a német eredeti szöveget. ⁵²

Nincs rá bizonyítékunk, de lehetséges, ha ugyan nem bizonyos, hogy Panofskyhoz a MOMA filmarchívuma révén eljutott Benjamin szövege. Ismerték egymást; Benjamin szeretett volna együttműködni a hamburgi Warburg Könyvtárral, s ha ez a törekvése nem járt is sikerrel, Panofsky nagyra becsülte Benjamin *Szomorójáték*-könyvét. ⁵³ Benjamin csodálata Panofsky iránt töretlen maradt, 1935 júniusában Párizsban az ő perspektíva-tanulmányát újraolvasva készült fel a maga tanulmányának a megvédésére. ⁵⁴

Benjamin cikkének recepciójáról a hatvanas éveket megelőzően gyakorlatilag nem beszélhetünk; hírnevét annak köszönheti, hogy politikailag korrekt válaszként használták McLuhan *Understanding Media* című könyvére. Az egyetlen kivételt Panofsky *On Movies* című írásának 1947-es második, bővített kiadása jelentette, amely újra hangsúlyozta mindazt, amit Benjamin tagadott. Még „a sokszorosító művészetek varázsa” fordulat is – amit Panofsky a Dürer-könyvben alkalmazott ⁵⁵ – Benjamin téziseit vitatja az aura elsikkadásáról a reprodukcióban.

Viszont egyesíti őket a művészettörténet mint képtörténet rég kialakult médiumtörténeti felfogása s

A minőségi könyvkiadás
és a könyvkritika
nem lehet meg egymás nélkül

Fizessen elő Ön is a

BUKESZ

-ra

További információ és hirdetésfelvétel:

Csomor Margó,
Tel./Fax: 212-2827

ennélfogva az a meggyőződésük, hogy a film ugyanúgy élet-halál kérdéseit érinti, mint korábban a vizuális művészetek. Benjamin a „sokkra”⁵⁶ összpontosít, míg Panofsky a népművészetként felfogott film négy lényegi elemét határozza meg: a horrort, a pornográfiát, a humort és az egyértelmű tanulságot.⁵⁷

5. BILDWISSENSCHAFT ÉS VISUAL STUDIES

A képtudományként gyakorolt művészettörténet sosem zárta ki kutatási területéről a látszólag alantas műtárgyakat, s mint ilyen volt nagy hatással többek közt Claude Lévi-Strauss strukturalizmusára és Pierre Bourdieu habituselméletére – hogy csak két tudományterületet említsünk.⁵⁸ A művészettörténeten belül persze sohasem felejtődött el Giulio Carlo Argan a művészettörténészek képtörténészként való meghatározását pártolta, Ernst Gombrich munkássága pedig – melyben a reneszánsz ikonológia éppúgy helyet kapott, mint a *Művészet és illúzió* – a legteljesebb értelemben meg is valósította.

Visszatérve az írásom elején jelzett problémára: Noha az angol nyelvterületen kétségkívül sok olyan művészettörténész van, mint például David Freedberg, aki a művészettörténetet képtudományként műveli, mégis az az általános benyomás, hogy Barbara Stafford vagy James Elkins már nem számít rendes művészettörténésznek, hanem eretnek „vizuális kutatónak”,⁵⁹ s W. J. T. Mitchellt is inkább a hidak felégetőjének, semmint hídverőnek tekintik.⁶⁰ A szembenálló táborokban való gondolkodás nagy kárt okoz mindkét félnek – és a művészettörténetnek az Atlanti-óceán mindkét partján. Ha a vizuális kutatásokat elválasztják a művészettörténettől és az utóbbi konzervatívabb képviselői visszahúzódnak a maguk kis drága szigeteire, az a képtudományként felfogott művészettörténet végét jelentené. Az 1930-as évek lencsén át nézve úgy tűnik, a vizualitásra irányuló mai figyelem akkor hozhat sikert, ha a művészettörténet a történeti képtudomány valamennyi területén érvényesíteni tudja a maga pontos leírásait, formai és kontextuális elemzéseit. Ha nem, akkor nagyszerű második archeológia lesz belőle. □

Fordította: Wessely Anna

56 ■ Walter Benjamin: Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit (harmadik változat). In: *Gesammelte Schriften* VII, 1. köt., 379. old., 16. jegyzet [Magyarul: A műalkotás a technikai sokszorosíthatóság korszakában. In: *Kommentár és prófécia*. Gondolat, Bp., 1969. 394. old., 19. jegyzet]

57 ■ L. Breidecker: „Ferne Nähe”. Kracauer, Panofsky und „the Warburg tradition”. In: Kracauer, Panofsky: *Briefwechsel 1941–1966*, id. kiad., 197. old.

58 ■ Bredekamp, H.: Words, Images, Ellipses. In: Lavin, I. (szerk.): *Meaning in the Visual Arts: Views from the Outside. A Centennial Commemoration of Erwin Panofsky (1892–1968)*. Princeton, 1995. 363–371. old.

59 ■ Vö. Katerina Duskova recenzióját Elkins munkáiról: *The Art Bulletin* 84 (2002. március), 188. old.

60 ■ Mitchell támadja a vizuális kutatások hamis eredetiségét, mivel az szűk keretekbe szorítja a művészetet, Mitchell, W. J. T.: *Showing Seeing: A Critique of Visual Culture*. In: Holly, M. A., K. Moxey (szerk.): *Art History, Aesthetics, Visual Studies*. Williamstown, 2002. 231–250. old.