

ILLUSZTRÁLT KÉPELMÉLET

SZÁNTÓ ILDIKÓ

Hornyik Sándor:

Idegenek egy bűnös városban

Művészettörténetek és vizuális kultúrák

L'Harmattan – MTA Művészettörténeti Kutatóintézet

Budapest, 2011. 302 oldal, 3000 Ft

Hornyik Sándor kötete a szerző 2005 és 2009 között megjelent tanulmányait fűzi össze egyetlen, folyamatos fejezetszámozással ellátott könyvvé a képekről való beszédnek az utóbbi húsz évben kidolgozott elméleti kereteiről és gyakorlatáról. Ezen belül kitüntetett témája az 1990-es évek elejétől egyetemi szak formájában is intézményesített *visual culture studies*. Hornyik szinonimaként, felváltva használja a *visual culture*, *visual culture studies* és a *visual studies* megjelölést. Ebben a recenzióban – hacsak nem mások megfogalmazását parafrázálom – Marquard Smith nyomán következetesen a „vizuáliskultúra-kutatás” elnevezést használom, hogy a tudományt meg lehessen különböztetni tárgyától, a vizuális kultúrától.¹

A kötet első három fejezete a *vizuáliskultúra-kutatás* történetével és elméletével foglalkozik, míg a maradék öt esettanulmányokat közül – médium szerint csoportosítva. Így szó esik „grafikáról”, festésről, fotóról, filmről és televíziós sorozatokról. Ugyanakkor az írások csak nagy vonalakban illeszkednek a médiumok szerinti csoportosításhoz. A félvezető című *Grafika* fejezet például két, vizuális trükkökkel megtűzdelt filmet elemez, a *Televízió* fejezetben egy tévéfilmsorozat elemzése mellett múzeumban bemutatott videóról, digitális printről és installációról esik szó.

Hornyik azzal a meglátásával indokolja könyve szerkezetét, hogy mind a vizuális kutatásokban, mind a művészettörténetben „mediális fordulat” zajlik, amelyet ő W. J. T. Mitchell (Friedrich Kittlert követő) megállapításaiban és a „posztmédium állapot” Rosalind Krausstól származó fogalmában ér tetten (11. old.). A következőkben erre a médiumelméleti tézisre, az esettanulmányok módszertanára és a kötet önmagával szemben támasztott ideológiakritikai igényére térek ki.

ELMÉLET

Az első fejezet (*Kultúra*) a vizuáliskultúra-kutatás „főbb csomópontjait” kívánja „rekonstruálni” (8.

old.). Első alfejezetében (*Kezdetek*) bemutatja azokat a könyveket, amelyek az 1980–1990-es években lefektették a vizuáliskultúra-kutatás alapjait. Megtudjuk, hogy a vizuáliskultúra-kutatás a művészet társadalomtörténetéből, a szemiotikából és a társadalmi nemi szerepek kutatásából kiindulva amerikai és brit szerzők terméke, akik úgy vélték, hogy bővíteni kell a képkutatás tárgyainak repertoárját: a képkutatás éppúgy foglalkozhat a társadalmi konstrukcióként felfogott művészettel, mint a populáris kultúrával vagy a tudományos technológia vizuális termékeivel. Arról viszont már megoszlott a vélemény, hogy a vizuáliskultúra-kutatás milyen kérdésekkel közelítsen ezekhez a tárgyakhoz. Az eltérő megközelítéseket Hornyik a *Spektrum* című alfejezetben kívánja vázolni. Itt lemond arról, hogy a vizuáliskultúra-kutatás spektrumát témák vagy módszerek szerint csoportosítva ismertesse, és ehelyett elkészíti a vizuális-

1 ■ Vö. Marquard Smith: Introduction. *Visual Culture Studies: History, Theory, Practice*. In: uő (ed.): *Visual Culture Studies. Interviews with Key Thinkers*. Sage, Los Angeles stb., 2008. 8–11. old. A vizuáliskultúra-kutatás és a képi fordulat magyar irodalmának rövid áttekintését adja Pálos Máté Hornyik könyvéről írott recenziójában, lásd Pálos Máté: Képprobanás. *Filmvilág*, 2011. 9. szám, 47. old.

2 ■ Susanne von Falkenhausen: Verzwickte Verwandtschaftsverhältnisse. *Kunstgeschichte, Visual Culture, Bildwissenschaft*. In: uő: *Praktiken des Sehens im Felde der Macht. Gesammelte Schriften*. Ilaria Hoppe, Bettina Uppenkamp, Elena Zanichelli (Hg.). Philo Fine Arts, Hamburg, 2011. 451–470. old. Érdekes a német recepció tudománypolitikai háttere is, erről lásd Silke Schade: Vom Wunsch der Kunstgeschichte, Leitwissenschaft zu sein. *Pirouetten im sogenannten »Pictorial Turn«*. In: Nina Möntmann – Dorothee Richter (Hg.): *Die Visualität der Theorie vs. die Theorie des Visuellen. Eine Anthologie zur Funktion von Text und Bild in der zeitgenössischen Kultur*. Revolver, Frankfurt am Main, 2004. 31–44 old. (Az utóbbi tanulmányra Ulrike Jordan hívta fel a figyelmem.)

3 ■ „So the reinvention in question does not imply the restoration of any of those earlier forms of support that the 'age of mechanical reproduction' had rendered thoroughly dysfunctional through their own assimilation to the commodity form. Rather, it concerns the idea of a medium as such, a medium as a set of conventions derived from (but not identical with) the material conditions of a given technical support, conventions out of which to develop a form of expressiveness that can be both projective and mnemonic.” Rosalind Krauss: *Reinventing the Medium*. *Critical Inquiry*, 25 (1999), 2. 296. old.

4 ■ Vö. „the specificity of mediums, even modernist ones, must be understood as differential, self-differing, and thus as layering of conventions never simply collapsed into the physicality of their support.” Rosalind Krauss: *A Voyage on the North Sea*. Thames & Hudson, London 2000. 53. old. (Az általam itt idézett két tanulmány tartalmát Hornyik kötetének 62. oldalán ismerteti, az utóbbit ismételtelen a 165–166. oldalon is.)

5 ■ Vö. Friedrich Kittler: *Optikai médiumok*. Magyar Műhely – Ráció, Bp., 2005. 19–40. old.

kultúra-kutatásában egymásra találó diszciplínák és interdiszciplínák lajstromát. Az eredményt a vizuális-kultúra-kutatással foglalkozó publikációk „annotált adattárának”, illetve „recenziócsomagjának” szánja (23. old.). Ennek megfelelően tanulmánya a fontosabb kötetek tartalomjegyzékének és egyes szerzők lényeges téziseinek az ismertetésére szorítkozik. Az új tudomány társadalomtörténeti háttéréről sajnos nem értesülünk, pedig Susanne von Falkenhausen például az 1960–70-es évek egyesült államokbeli identitáspolitikai harcaiig vezetői vizsgálata a *visual culture studies* társadalmi genealógiáját.²

A *Perspektíva* című alfejezet a vizuális kultúra legújabb kutatásainak azokat a témáit vizsgálja, amelyek Hornyik szerint a középpontjukban állnak: az anyagiságot és a médiumot. Hornyik azt állítja, hogy médiumelméleti munkásságával a már említett Friedrich Kittler és Rosalind Krauss „a kortárs kép-tudományokon belül markánsan vissza akarják helyezni jogába az onnan kiűzött anyagot” (55. old.). Ezt a médium és az anyag fogalmát hallgatólagosan egymásba játszó állítást érdemes pontosítani. Rosalind Krauss ugyanis a Hornyik idézte tanulmányában a médiumot az anyagi hordozó és a hozzá kapcsolódó konvenciók együtteseként fogja fel.³ Szerinte a médium nem redukálható a matériára, mivel szervesen hozzátartoznak az immateriális konvenciók is.⁴ Mindez azt jelzi, hogy Krauss túllépett „anyag és szellem” azon bináris fel-fogásán, amelyet Hornyik is kritikával illet ugyan, mégis kiindulópontul választ a *Perspektíva* alfejezet vizsgálódásaihoz, amikor így ír: „Manapság így a karteziánus dualizmus fiktív verziójában, a tartalom és a forma, azaz a (művészi) gondolat és a (művészi) matéria végeláthatatlan szappanoperájában a formalizmus csúfos bukása, és a kulturális politika átmeneti diadala után ismét előtérbe került az anyag. És az a rejtélyes valami is, amit jobb híján, és még a spirituális gyökereket sem teljesen megtagadva, médiumnak szokás nevezni.” (55. old.)

Rosalind Krauss-szal ellentétben Friedrich Kittler technikaközpontú médiumontológiájában az emberi tapasztalatot a technikaként értelmezett médiumok

strukturálják.⁵ Rá Hornyik a kötet több pontján is kitér, s hangsúlyozza, hogy Kittler szerint a „valóság és annak »képe« egyaránt technikailag determinált. [...] Egy kor vizuális kultúráját és valóságát (!) így tudományos-technikai színvonala határozza meg.” (157. old., hasonló értelmezést ad a 205–207. és a 226. oldalon is.) Ennek ellentmondóan néhol nyomtatékosan megjegyzi, hogy az ő olvasatában Kittler a technikán kívüli tényezőknek is figyelmet szentel (53. old.). Mindenesetre Hornyiknak a kötetben közölt

elemzéseit a „technikai determináltság” tétele hatja át, ami különösen az esettanulmányokban feltűnő.

Az említett *Perspektíva* alfejezet mindössze tíz oldalon huszonhat (!), a médiumot közvetlenül vagy közvetve tematizáló szerző, illetve szerzőgárda álláspontját ismerteti asszociatív csoportosításban, aszerint, hogy a szerzők kikre hivatkoznak, illetve kiknek mondanak ellent. A fejezet alapelveinek tekinthető – és a kötetben máshol is diagnosztizálható – információhalmozásból adódik, hogy nem marad tér az egyes diskurzusok alapos ismertetésére. Így például az *embodiment* fogalmának genealógiájáról az olvasó csak címszavakban értesül: „A virtuális tér, a mediatisztált tudás és az elektronikus kultúra kutatói így újra felfedezik a megtestesülés (embodiment)

fogalmát – a tudás és az információ rögzítésének és »feldolgozásának« testi vonatkozásait. A markánsan angolszász irodalom- és kultúratudományi diskurzus háttérében természetesen Foucault és Deleuze áll, de a szálak visszavezetnek Maurice Merleau-Pontyhoz és az érzékelés fenomenológiájához, és persze Edmund Husserlhez (no meg Descartes-hoz, ha a modernitás keretein belül maradunk).” (63–64. old.) Sajnos – a kötetre jellemző módon – az már nem derül ki, hogy a szálak hogyan, a recepció, az értelmezések és félreértések milyen labirintusain keresztül vezetnek vissza ezekhez a szerzőkhöz. Az alfejezet legfőbb hiányossága azonban az, hogy elolvasása után még mindig nem tudni, konkrétan miben nyilvánul meg anyag és médium újonnan előtérbe kerülése – amit a szerző tanulmánya elején deklarált – azon túl, hogy a felsorolt szerzők mind érintik a médium kérdését.



A könyv ezek után a vizuáliskultúra-kutatásról folyó vitákat vázolja, kitérve az *October* folyóirat támadásaira (*Matéria* fejezet) és az európai művészettörténet képviselőivel fennálló nézeteltérésekre. Ez utóbbival az *Ikonológia* című fejezet foglalkozik, amely a kötet legjobban kidolgozott írása. A művészettörténet története néhány, a vizuáliskultúra-kutatás szempontjából is jelentős epizódjának elemzésén túl többek között azt is megtudhatjuk belőle, milyen különbségeken alapul a vizuáliskultúra-kutatás (ahogyan azt W. J. T. Mitchell elképzeli) és a művészettörténet vitája: Hornyik szerint Mitchell azzal irritálja a művészettörténészeket, hogy nem szentel túl nagy figyelmet a képek történetének, illetve általában a történetiségnek (beleértve a társadalomtörténetet is), mivel érdeklődésének középpontjában a képekről szóló filozófiai elméletek állnak. Találó kritika. Ám ha Hornyik tisztában van Mitchell elméletének gyenge pontjaival, miért ismétli meg ugyanezeket a hibákat a saját műelemzéseiben?

GYAKORLAT

Hornyik változatos esettanulmányainak közös nevezőjét néhány teorema alkotja. Elsődlegesen ismeretelméleti szempontból közelítik meg tárgyukat, sőt kifejezetten ismeretelméleti kérdéseket feszegetnek Gerhard Richter és Luc Tuymans festményei, a „technorealista” festők, Szűcs Attila képei, Gyenis Tibor művei, a *Matrix* című film és a *Crime Scene Investigation* című amerikai televíziós filmsorozat kapcsán. Általában azt vizsgálják, hogyan viszonyulnak ezek a vizuális termékek „a valósághoz” (bár ezt a szót nem értelmezik), azaz hogyan foglalnak állást a valóság megismerhetőségéről és közvetítéséről. Hornyik a legtöbb elemzett munkával kapcsolatban arra jut, hogy valamilyen módon megkérdőjelezi a valóság ábrázolhatóságát, és ezzel a „spektákulum társadalmára” és a „szimulákrumokra”, illetve a reprezentációk „illuzórikus voltára” (180. old.) reflektálnak. Mindhárom terminus arra utal, hogy a képek felülírják az emberi tapasztalatot. Ez a gondolatmenet több tanulmányban is azzal a tétellel egészül ki, hogy a valóság mediális közvetítettségéből adódóan (ezzel kapcsolatban egyaránt hivatkozva Friedrich Kittler médiumontológiájára és Jean Baudrillard szimulákrumelméletére) „a képek” – legfőképp a technikailag közvetített televíziós és filmes képek – a mai ember elsődleges eszközei identitásának megkonstruálására.

Ezt a gondolatot Hornyik többek között Szűcs Attila festményein, a rendkívül zavaros definícióban körülírt „technorealista festők” (148. old.) munkáin és Gerhard Richter képein kívánja szemléltetni. Ezen elemzések hiányossága, hogy néhány utaláson kívül (például Szűcs Attila és David Lynch filmjeinek színkezelésbeli rokonságára [182. old.]) nem fejtik ki, hogyan hatnak az új médiumok a festmények képiségre. Hornyiknak nem sikerül képekkel alátámaszta-

nia az elméleteket bemutató passzusokat. A képek és az elméleti eszmefuttatások közötti viszony tisztázatlanságának szélsőséges példája a *Psziché és technológia* (Erhard, Gerhes, Gyenis, Szabó) című írása, amely a tárgyalt műveket néhány ismert elmélet illusztrációjaként mutatja be, például így: „A legrandiózusabb illusztráció Lacanhoz talán az *Önmaga hitében megmerítkezni vágyó férfi* (2004) [Gerhes Gábertől] lehetne, amelyen a kép, a szöveg és a hiány is önmagáért beszél.” (221. old.) Hornyik ezzel az „allegorikusnak” szánt prezentációval kívánja demonstrálni, „hogyan is működik a *visual culture studies*” (216. old.). Gerhes Gábor képeinek összeszövését Lacannal még megpróbálja alátámasztani a képeken látható motívumokkal, de az már nem derül ki, hogy Gerhesnek mi köze Jeff Koonshoz – akit Hornyik két kurta mondatban jellemez (221. old.) –, azon túl, hogy mindketten az élesség fotografikus kódjával dolgoznak. Hasonlóan szűkre szabott és ötletszerű Gyenis Tibor összevetése Fredric Jamesonnal és Jackson Pollockkal, valamint Szabó Dezső Friedrich Kittlerrel és Gerhard Richterrel.

Mivel Hornyik Gerhard Richter fotográfiák alapján festett képeinek ismeretelméleti értelmezésében is a technikai médiumok hatására összpontosít, nem esik szó Gerhard Richter képeinek festészettörténeti pozíciójáról. Richter 1977. október 18. és Luc Tuymans *Mwana Kitoko* című sorozatairól szólva részletesen tárgyalja a festményeken megidézett események (és csak mellékesen a festmények) társadalmi kontextusát. Ugyanakkor néhány magyar festő műveinek Gerhard Richter festményeivel való összevetése kizárólag motívumok és formai elemek alapján a festmények kontextusának mellőzéséről tanúskodik. Vagyis Hornyik figyelmen kívül hagyja azt a tényt, hogy Richter képei a társadalmi konstrukcióként felfogott művészet⁶ keretei között jöttek létre, amely keretek nélkül nem, vagy csupán metafizikai elmé-

6 ■ A művészet, azaz pontosabban az esztétika történeti meghatározottságát és kulturális beágyazottságát Hornyik is hangsúlyozza a kötet elején. Vö. 16. old.

7 ■ Arról, hogy a médiumok tartalmának fogyasztói nem csupán passzívan átveszik, amit azok kínálnak: Jan Verwoert: Für und wider das Visuelle. Verändert ein »Pictorial Turn« die Prämissen von Medienkritik? In: Nina Möntmann – Dorothee Richter (Hg.): *Die Visualität der Theorie vs. die Theorie des Visuellen. Eine Anthologie zur Funktion von Text und Bild in der zeitgenössischen Kultur*. Revolver, Frankfurt am Main, 2004. 13–30. old. Ebben a kontextusban érdemes megjegyezni, hogy W. J. T. Mitchell és Mark B. N. Hansen egy újabb, közös írásában amellel érvel, hogy Friedrich Kittler médiumelméletét ki kell egészíteni a médiumok társadalmi közvetítettségéről szóló felismerésekkel: W. J. T. Mitchell – Mark B. N. Hansen (eds.): *Introduction to Critical Terms for Media Studies*. Online: The University of Chicago Press weboldala, <http://www.press.uchicago.edu/Misc/Chicago/532554.html>.

8 ■ Richter festményei és az alapjukul szolgáló sajtófotók egy lehetséges összehasonlítása: Robert Storr: *Gerhard Richter: October 18, 1977*. Hatje Cantz, Ostfildern-Ruit, 2000. 101–114. old.

9 ■ W. J. T. Mitchell: *The Pictorial Turn*. In: uő: *Picture Theory. Essays on Verbal and Visual Representation*. The University of Chicago Press, Chicago – London, 1994. 11–35. old., itt 30. old.

letek segítségével értelmezhető. A festészet ugyanis nem csupán passzív tükrö az emberi észlelést aktuálisan meghatározó technikai médiumoknak, lévén a saját anyagisága és konvenciói által meghatározott médium. Az, hogy mit ismerünk el festészetnek és miért, elsődlegesen történeti és intézményes kérdés (itt a galériák, aukciósházak, művészeti vásárok, múzeumok, a kritika stb. intézményeire gondolok). Ezért ha egy ismeretelméleti elemzés kizárólag a technikai médiumoknak a festészetre gyakorolt hatását vizsgálja, és nem veszi figyelembe a festészet aktuális konvencióit, kiszakítja a festészetet társadalmi és történeti közegéből. Valójában így elvész a médiumokat is meghatározó társadalmi közegről való gondolkodás. Ami azért súlyos veszteség, mert – Kittlerrel ellentétben – nézetem szerint nem csupán a médiumok konstruálják a társadalmat, hanem a társadalom is interpretálja és formálja a médiumokat.⁷ Ezért a festészetnek szegezett ismeretelméleti kérdések mindig festészettörténeti és társadalomtörténeti kérdések is.

Hornyik saját médiumelméleti szempontrendszerét sem érvényesíti következetesen. Bár a Gerhard Richterről szóló eszmefuttatások meghatározó szempontja a fotográfia festészetre gyakorolt hatása, elmarad az összehasonlítás Gerhard Richter *1977. október 18.* című sorozata és a forrásául szolgáló sajtófotók között.⁸ A képek összehasonlítása nélkül viszont nehéz megmondani, hogyan viszonyulnak Richter festményei a fotográfiához. Ebben az esetben a művésztörténet módszertanából kölcsönzött képértelmező eljárások (a képleírás, a wölfflini „összehasonlító látás” praxisa) segíthettek volna az ismeretelméleti kérdések tisztázásában. Enélkül szinte lehetetlen képeket és elméleteket precízen egymásra vonatkoztatni. Az elméleti fejezetek képkezelése jól szemlélteti, hogy ebben a könyvben csupán illusztratív szerep jut a képeknek: az ide beillesztett képeket (pl. Hans Holbein: *Követek*, Robert Rauschenberg: *Interjú*) a szöveg gyakran kommentár nélkül hagyja, csupán megemlíti őket mint egyes elméleti írások témáját, vagy mint a szóban forgó elméleti fejtegetések metaforáját (pl. Hieronymus Bosch: *Gyönyörök kertje*).

IDEOLÓGIKRITIKA

Hornyik sokat foglalkozik a képek és az ideológiák összefonódásával, aminek elméleti alapja számára W. J. T. Mitchell kritikai ikonológiája, amelyet részletesen ismertet is (80–84. old.). A kritikai ikonológia lényege, hogy a panofskyi ikonológia és az althusseri ideológiakritika kölcsönösen gazdagíthatja egymást: az ikonológia megtanulhat figyelni saját ideológiai megformáltságára, az ideológiakritika pedig rávilágíthat a képek ideológiai vonatkozásaira és az ideológiák képiségére.⁹

Az ideológiakritikai premisszákat fényében különösen feltűnő a pontatlan fogalmazásmód, amely néhol elsiklik saját ideológiai implikációi fölött. Hornyik

a huntingtoni „civilizációk összeesése” szcenáriót megidézve például azon sajnálkozik, hogy a Nyugat képviselői távol állnak attól, hogy a „tálibok vagy a csecsenek valóságát [saját valóságukhoz képest] mint alternatívát elfogadják”. Hogy példával szolgáljon a kulturális megértés korlátozott lehetőségeire, így folytatja: „Hiába tudjuk, hogy az iszlám ideológiája legitimálhatja akár a legelvakultabb terrorcselekményeket is, a World Trade Center lerombolása és ártatlan emberek elpusztítása esztelen, barbár cselekedet marad a számunkra.” (281. old.) Még ha abból indulok is ki, hogy a szerző egyszerűen gépelési hibát ejtett, amikor „iszlamizmus” helyett „iszlámot” írt, tehát nem gondolja azt, hogy az iszlám egy belső töreseként nem ismerő, homogén formáció, még ebben az esetben is meglepő az az egzotikumot hangsúlyozó beállítást, mely „a Keletet”, a Nyugat számára teljesen értelmezhetetlen, barbár idegen szerepében tünteti fel. Az efféle elhamarkodott fogalmazás megkérdőjelezi a kötet ideológiakritikai elkötelezettségének komolyságát.

Hornyik kötetéről nehéz eldönteni, milyen célközönségnek szól. Az olvasmányosságra törekvő stílus, a saját kutatási eredmények közlése helyett a mások kutatásainak összefoglalására koncentráció, ismertető jellegű szövegek arra engednek következtetni, hogy a tanulmányok a témával ismerkedő, az angol nyelvű szakirodalomban nem jártas olvasót célozzák meg. Ugyanakkor a ki nem fejtett utalások tömkelege és a hivatkozásra hivatkozásra ugráló érvelés azt sejteti, hogy a szerző szeme előtt a témában jártas olvasók lebegtek, akik magyarázatok nélkül is megértik, miről ír. Így végül egyik címzettjének igényeit sem elégti ki maradéktalanul. Azon olvasók pedig, akik egy tudományos munka fő kritériumának az alapos, precíz fogalomhasználatot és a világos érvelést tartják, kifejezetten frusztráltak teszik majd le a kötetet.

Mindezen hiányosságok ellenére a tanulmányoknak sikerül érzékeltetniük (a maguk egyoldalú médiumontológiai megközelítésével is), hogy a képek csak az őket körülvevő kultúrába beágyazva érthetőek meg. Hornyik könyvének erénye, hogy színesíti a vizuáliskultúra-kutatás magyarországi recepcióját, különösen a művészeti alkotásokkal foglalkozó ágát, és az olvasót ilyen irányú kutatásokra, valamint a még homályos kérdések tisztázására sarkallja. A munkába való bekapcsolódást segíti a kötet végén található kronologikusan rendezett, válogatott bibliográfia, a névmutató és a jegyzetapparátusban hivatkozott gazdag irodalom. Ez az eszköztár megkönnyíti azok dolgát, akik itt találkoznak először a vizuáliskultúrakutatással, mivel átláthatóbbá teszi a gyűjteményes kötet műfajából adódó ismétlések (és esetleges önelentmondások) szövevényét. □