

# A MŰVÉSZET ÉS A TÖRTÉNELEM

PETER BURKE

## MŰVÉSZET ÉS TÖRTÉNELEM, 1969–2019

Cikkem a művészettörténészek és a történészek találkozásainak elmúlt fél évszázadáról és e találkozásokról szól. A történetírás oldaláról felsorolt résztvevők – Maurice Agulhon, Patrick Boucheron, Georges Duby (amatőr festő), Carlo Ginzburg (fiatalkorában festő), Serge Gruzinski, Simon Schama, Carl Schorske és Jan de Vries – mindegyikéről elmondható, hogy barátságosan „törtek be” a művészettörténetbe, amikor a művészetet is beépítették a múlttól kialakított képükbe. Azon művészettörténészek közé pedig, akik mindenki örömeire betörtek a történelemírásba, Svetlana Alpers, Michael Baxandall, Hans Belting, Albert Boime, Horst Bredekamp, Michael Camille, Timothy Clark, Jas Elsner, David Freedberg, Thomas DaCosta Kaufmann, Sergiusz Michalski, Martin Warnke és Paul Zanker tartozik.

Alkalmadtán a két diszciplína művelői együtt is működtek, ami csökkentette a határátlépéssel gyakran együtt járó kockázatot. Például Elliott, a kora újkori Spanyolországgal foglalkozó történész közös könyvet írt a spanyol festészet történetével foglalkozó Brownnal a Buen Retirónak nevezett, XVII. századi spanyol kastélyról. Munkájukat esettanulmánynak szánták „a művészet és a politika összetett viszonyáról”: a kastély építésének és az 1630-as években elsőként „beköltözőknek” a teljes történelmét meg akarták írni. Történészek és műtörténészek írásai gyakran egymás mellett szerepelnek egy-egy tanulmánykötetben, például a *Journal of Interdisciplinary History* „Art and History” című, 1986-os tematikus számában, amely két évvel később könyvként is megjelent, vagy például az *Art History* 2018-as, „A művészet és a vallási reform” kérdésének szentelt tematikus számában. Az utóbbi – egyik szerkesztője szerint – megmutatta, „mennyire fellazultak a diszciplínák közti hagyományos határok”. Konferenciák is ösztönözték a két szakma párbeszédét. Néha más diszciplínák képviselői, sőt az egyetemi világon kívülről érkezők is bekapcsolódtak a beszélgetésükbe – például Barrell (angol irodalom), Montias (közgazdaságtan), Alsop (újságírás), Kempers (szociológia), Gell (antropológia) és Matless (földrajz).<sup>1</sup>

## A RÉGI REND

A határok nem voltak mindig átjárhatóak, az 1960-as évek előtt egészen más volt a helyzet. A XIX.

század közepétől kezdve a kutató egyetemek más-más tanszékén, gyakran nem is ugyanabban az épületben tanulták és oktatták a történelmet és a művészettörténetet. Oxfordban és Cambridge-ben először 1872-ben kínáltak kurzusokat az újkori történelemtől. Németországban – a szaktörténészek őshazájában – a történelemnek 1900-ban már 90 kinevezett rendes egyetemi tanára (*Ordinarius*) volt. A művészettörténet különösen fontos tárgy volt a német nyelvterületen, sorra jöttek létre az egyetemi tanszékek Berlinben (1844), Bécsben (1852), Zürichben (1856), Bázélban (1858) és Bonnban (1860). Művészettörténeti előadói állást az Egyesült Államokban először a Michigani (1852) és a Princetoni Egyetemen (1850) hoztak létre. Nagy-Britannia lemaradva követte őket – először Edinburgh (1880) és jóval később Oxford (1955).<sup>2</sup>

Az elkülönülés nem volt teljes. Jacob Burckhardt, aki mind a művészettörténet, mind a történelem tanszéken professzor volt, miközben híres művét írta az

1 ■ Jonathan Brown – John H. Elliott: *A Palace for a King: The Buen Retiro and the Court of Philip IV*. Yale University Press, New Haven, 1980. Egy másik együttműködés dokumentuma ugyanebből az évből: Loren Partridge – Randolph Starn: *A Renaissance Likeness: Art and Culture in Raphael's Julius II*. California University Press, Berkeley, 1980. A Theodore K. Rabb és Robert Rotberg szerkesztette *Art and History: Images and Their Meaning* (New York, 1988) eredetileg a *JIH* tematikus száma volt *The Evidence of Art: Images and Meaning in History* címmel (*JIH*, XXXVII [1986], 1–310. old.); Bridget Heal és Joseph L. Koerner szerkesztette az *Art History* tematikus számát *Art and Religious Reform in Early Modern Europe* címmel, lásd Heal azonos című bevezetőjét (*Art History*, XL [2018], 12. old.) Mind a *JIH* tematikus száma, mind a történelem és a művészettörténet dialógusának szentelt *Art in History: History in Art: Studies in Seventeenth-Century Dutch Culture* című, Freedberg és de Vries szerkesztette tanulmánykötet (Chicago, 1991) egy konferencia anyagából építkezett. Lásd még: John Barrell: *The Dark Side of the Landscape: The Rural Poor in English Painting, 1730–1840*. New York, 1980.; Michael Montias: *Artists and Artisans in Delft: A Socio-Economic Study of the Seventeenth Century*. Princeton, 1982.; Joseph Alsop: *The Rare Art Traditions: The History of Art Collecting*. London, 1982.; Bram Kempers: *Painting, Power and Patronage: The Rise of the Professional Artist in Renaissance Italy*. Ford. Beverley Jackson. London, 1992. Eredeti holland kiadása: 1987.; Alfred Gell: *Art and Agency*. New York, 1998.; David Matless: *Landscape and Englishness*. London, 2001.

2 ■ Irmeline Veit-Brause: The Disciplining of History. In: Rolf Torstendahl – Veit-Brause (eds.): *History-Making: The Intellectual and Social Formation of a Discipline*. Stockholm, 1996. 7–30. old.; Heinrich Dilly: *Kunstgeschichte als Institution: Studien zur Geschichte einer Disziplin*. Suhrkamp, Frankfurt, 1979.; Wolfgang Beyrodt: *Kunstgeschichte als Universitäts-fach*. In: Peter F. Ganz (Hrsg.): *Kunst und Kunsttheorie 1400–1900*. Wiesbaden, 1991. 313–333. old.

itáliai reneszánsz kultúráról, tanulmányokat publikált a reneszánsz építészetéről és oltárképekről is. A magántudósként dolgozó Aby Warburgnak nem kellett aggódnia a diszciplínák közt húzódó határok és – az ő szavával – az „őreik” miatt, csak írta híres tanulmányait a firenzei portrékról, egy firenzei kereskedő végrendeletéről, a ferrarai freskóciklus asztrológiai témáiról stb. Johan Huizinga azután kapott kedvet *A középkor alkonya* (1919) megírásához, hogy Bruges-ben megtekintette a flamand „primitívek” kiállítását. A marxista művészettörténészek – Antal Frigyes, Francis Klingender és Meyer Schapiro – pedig nem is akarták kiiktatni tanulmányaikból a gazdaság-, társadalom- és politikátörténetet.<sup>3</sup>

### EGY INTERDISZCIPLINÁRIS PILLANAT

Voltak tehát előzmények, ám az 1960–70-es évek mégis fordulópontot jelentenek. A két szak komolyan közeledett egymáshoz, és egyre nagyobb lelkesedés fogadta az interdiszciplinaritást a tudományban, amit jól jelez az új intézetek megalapítása számos országban – többek közt Sussex (1961), Bochum (1962), Konstanz (1966), La Trobe (1967), Bielefeld (1969) és Linköping (1970) egyetemén. A *Journal of Interdisciplinary History* megalapítása is ennek része volt.

Az akkoriban a szak határain túlra kitekintő művészettörténeti könyvek közé sorolható az osztrák Bernard Smithtől a *European Vision in the South Pacific: A Study in the History of Art and Ideas* (Oxford, 1960), az angol Francis Haskell-től a *Patrons and Painters: A Study in the Relations Between Italian Art and Society in the Age of the Baroque* (New York, 1964) és a svéd Allan Ellenius-tól a *Karolinska Bildidéer* (Uppsala, 1966), mely a művészet és az eszmék viszonyát tárgyalta. Mind Smith, mind Ellenius tanult a londoni Warburg Intézetben, Rubinstein pedig az intézet folyóiratában közölte nevezetes tanulmányát arról, hogyan jelentek meg politikai eszmék számos XIV. századi freskón.<sup>4</sup>

Az 1970-es évektől azután a csöpögésből áradat lett. A művészettörténészek oldaláról a legfontosabbak Baxandall (1972), Clark (1983), Bredekamp (1975), Warnke (1976) és Girouard (1978) könyvei voltak. Beillesztettek – pontosabban: visszaillesztettek – társadalmi és politikai kontextusukba egyes műfajokat, például a tájképet és a portrét. A XVI–XVII. századi portrékat mint az individualizmus kifejezőjét, Erving Goffman terminusával: mint „az én megjelenítését” vizsgálták, a tipikus nemzeti – brit, skandináv, észak-amerikai stb. – tájak XIX. századi festészeti ábrázolásait pedig mint a nemzeti identitás kifejezőjét.<sup>5</sup>

Miért fordultak a művészettörténészek ekkoriban a történelemhez? Erwin Panofsky és Jan Bialostocki munkássága már a túlnyomórészt stílustörténeti vizsgálódástól az ikonográfia felé forduló figyelmet példázva egyben ösztönözte is ezt a fordulatot, ám a teljes magyarázathoz ez kevés. A „kontextus” felfe-

dezése is idetartozik. Akárcsak kollégáikat az irodalom tanszékeken, a művészettörténészeket is egyre erősebben foglalkoztatta az a milió, avagy helyzet, amelyben az általuk vizsgált művek létrejöttek – a műpártolás mikromiliójától kezdve a politikai események szélesebb miliójéig. Mindez már nem csak a marxistáknak volt fontos.

A történészek törekvése, hogy a művészetre is kiterjesszék kutatásaikat, hozzátartozott a „totális történelemért” indított mozgalomhoz, amelynek az ún. *Annales* iskola a legismertebb, francia formája, de más országokban is felfedezhető. Hogy az emberi élet minden vonatkozásával számot vethessenek, nemcsak a szövegeket, hanem a tárgyakat, köztük a képeket is történeti forrásnak tekintették. A csoport egyik alapítója, Lucien Febvre mesterének Louis Courajod művészettörténészt vallotta, maga a francia reneszánsz művészetéről is adott elő; a csoport második nemzedékének vezére, Fernand Braudel pedig művészekkel is foglalkozott a külföldön dolgozó olaszokról írt munkájában.<sup>6</sup>

A történészek mindazonáltal óvatosabbak voltak – talán ma is azok. Ritkábban merészkedtek a művészet területére, mint a művészettörténészek a történelemére. Mindenesetre gyors egymásutánban

3 ■ Johan Huizinga: *Herfsttij der Middeleeuwen*. Amsterdam, 1919. [Magyarul: *A középkor alkonya*. Ford. Szerb Antal. Athenaeum, Bp., 1938.; új kiadása: *A középkor alkonya. Az élet, a gondolkodás és a művészet formái Franciaországban és Németalföldön a XIV. és XV. században*. Ford. Szerb Antal, Vas István, Tótfalusi István. Európa, Bp., 1970.]

4 ■ Nicolai Rubinstein: *Political Ideas in Siene Art: The Frescoes by Ambrogio Lorenzetti and Taddeo di Bartolo in the Palazzo Pubblico*. *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, XXI (1958), 179–207. old.

5 ■ Michael Baxandall: *Painting and Experience in Fifteenth-Century Italy: A Primer in the Social History of Pictorial Style*. New York, 1972. [Magyarul: *Reneszánsz szemlélet – reneszánsz festészet*. Ford. Széphelyi F. György. Corvina, Bp., 1986.]; T. J. Clark: *Image of the People: Gustave Courbet and the 1848 Revolution*. London, 1973.; Horst Bredekamp: *Kunst als Medium sozialer Konflikte: Bilderkämpfe von der Spätantike bis zur Hussitenrevolution*. Frankfurt am Main, 1975.; Gottfried Boehm: *Bildnis und Individuum: Über den Ursprung der Porträtmalerei in der italienischen Renaissance*. München, 1985.; Peter Burke: *The Presentation of Self in the Renaissance Portrait*. In: Uő: *The Historical Anthropology of Early Modern Italy: Essays on Perception and Communication*. Cambridge University Press, New York, 1987. 150–167. old.; Erving Goffman: *The Presentation of Self in Everyday Life*. New York, 1959. [Magyarul: *Az én bemutatása a mindennapi életben*. Ford. Berényi Gábor. Thalassa Alapítvány – Pólya, Bp., 2015.]; Ann J. Adams: *Public Faces, Private Identities: Portraiture and the Production of Identity in 17th-Century Holland*. New York, 1998.; Martin Warnke: *Politische Landschaft: zur Kunstgeschichte der Natur*. München, 1992.; Stephen Daniels: *Fields of Vision: Landscape Imagery and National Identity in England and the United States*. New York, 1993.; Elizabeth K. Helsinger: *Rural Scenes and National Representation: Britain 1815–1850*. Princeton, 1997.; David Matless: *Landscape and Englishness*. London, 2001. Ebben az időben kezdtek a társadalomtörténészek az építészetet is bevonni tanulmányaikba. Ezt a vonatkozást itt a terjedelem korlátja miatt nem tárgyalom, de az úttörő munkákhoz tartozik ebben a vonatkozásban: Martin Warnke: *Bau und Überbau: Soziologie der mittelalterlichen Architektur nach den Schriftquellen*. Frankfurt am Main, 1976.; Mark Girouard: *Life in the English Country House: A Social and Architectural History*. New Haven, 1978.

jelentek meg a történészek – Elliott (1980), Starn (1980), Ginzburg (1981) és Scribner (1981) és még sok további szerző – munkái.<sup>7</sup>

A történet- és a művészettörténet-írás közeledése oly sok művet eredményezett, hogy lehetetlen itt részletesen elemezni őket. Különösen az itáliai reneszánsz művészete vonzott sokáig különféle – gazdasági, társadalmi, politikai és művészeti – nézőpontú vizsgálódást. Vegyük csak Antal munkáját (1947) és újabban Kent és Simons (1987), Hollingsworth (1994), Dal Kent (2000), Jill Burke (2004) és O'Malley (2005) könyveit. A fennmaradt szerződésekből világosan kiderül, hogy hatalmi téren a megbízók voltak előnyben, és a ma hírnevesként számon tartott művészeket egykor közönséges kézműveseknek tekintették. A kultúrtörténészek egyik nagy teljesítménye, hogy kimutatták: a művészet támogatása egykor a patrónus–kliens-viszonyok sokkal kiterjedtebb rendszerébe illeszkedett.<sup>8</sup>

Mivel a reneszánsz oly gyakran áll rivaldafényben, tanulságosabb más mozgalmakról, korszakokról és témákról is szólnunk. Ebben az írásban három példát veszek most szemügyre: a reformáció és a művészet viszonyát a XVI. században, a műpiac kialakulását a XVIII. században és a politikai emlékművek

6 ■ Lucien Febvre: *Life in Renaissance France*. Cambridge, Mass., 1977.; Fernand Braudel: *Out of Italy 1450–1650*. [1991]. Ann Arbor, 2008.

7 ■ Maurice Agulhon: *Marianne au combat: l'imagerie et la symbolique républicaines de 1789 à 1880*. Paris, 1979.; Brown–Elliott: *Palace*; Partridge–Starn: *Renaissance Likeness*; Carlo Ginzburg: *Indagini su Piero: il Battesimo, il ciclo di Arezzo, la Flagellazione di Urbino*. Torino, 1981.; Robert W. Scribner: *For the Sake of Simple Folk: Popular Propaganda for the German Reformation*. New York, 1981.

8 ■ Frederick Antal: *Florentine Painting and Its Social Background*. London, 1947.; [Magyarul: *A firenzei festészet és társadalmi háttere*. Ford. Falvai Mihály. Gondolat, Bp., 1986.]; F. William Kent – Patricia Simons (eds.): *Patronage, Art and Society in Renaissance Italy*. Oxford, 1987.; Mary Hollingsworth: *Patronage in Renaissance Italy*. London, 1994.; Dale Kent: *Cosimo de' Medici and the Florentine Renaissance: The Patron's Oeuvre*. New Haven, 2000.; Jill Burke: *Changing Patrons: Social Identity and the Visual Arts in Renaissance Florence*. University Park, 2004.; Michelle O'Malley: *The Business of Art: Contracts and the Commissioning Process in Renaissance Italy*. New Haven, 2005; Guy F. Lytle – Stephen Orgel (eds.): *Patronage in the Renaissance*. Princeton, 1981.

9 ■ A XVI. századra összpontosuló kutatói érdeklődést jelzik – a következő bekezdésben idézett könyveken túl – a következő munkák: Hans-Dietrich Altendorf (Hrsg.): *Bilderstreit*. Zürich, 1984.; Carlos Eire: *War against the Idols*. New York, 1986.; Margaret Aston: *England's Iconoclasts*. New York, 1988.; Sergiusz Michalski: *The Reformation and the Visual Arts: The Protestant Image Question in Western and Eastern Europe* [1989]. New York, 1993.; Robert W. Scribner (Hrsg.): *Bilder und Bildersturm*. Wiesbaden, 1990.; Serge Gruzinski: *La guerre des images*. Paris, 1990.; Olivier Christin: *Une révolution symbolique: l'icôneclasse Huguenot et la reconstruction catholique*. Paris, 1991.; Lee P. Wandel: *Voracious Idols and Violent Hands: Iconoclasm in Reformation Zürich, Strasbourg and Basel*. New York, 1995.

10 ■ Joseph L. Koerner: Afterword. In: Heal et al. (eds.): *Art and Religious Reform*, 216. old.

11 ■ Solange Deyon – Alain Lottin: *Les casseurs de l'éché 1566: l'icôneclasse dans le Nord de la France*. Paris, 1981.; Christin is a megtisztítás mozzanatát hangsúlyozza (lásd *Une révolution symbolique*); Hermann Heimpel: *Der Mensch in seiner Gegenwart*. Göttingen, 1954. 134. old.

megszaporodását a XIX. században. Ezek kutatását elemzem, mielőtt két általános problémát tárgyalok: a cselekvőséget és annak eldöntését, mi számít „művészetnek”.

## A REFORMÁCIÓ

Az 1980-as évektől kezdve a művészetnek, illetve általában a képeknek mind a katolikus, mind a protestáns reformációban játszott szerepét vizsgáló kutatások robbanásszerűen megszorodtak, egyaránt példázva a művészettörténészek és a történészek érdeklődésének közeledését és mégis megmaradó különbözőségét. A kutatások általában két fő téma, egy negatív – a képrombolás, az ábrázolások megsemmisítése – és egy pozitív – a propaganda, a meggyőzésre törekvő képalkotás – köré szerveződtek. Noha mindkét témát tanulmányozták a különböző régiókban és korszakokban – a kora középkori Bizánctól a XX. századig –, mégis feltűnő, hogy a kutatók figyelme mennyire a XVI. századra összpontosul.<sup>9</sup>

Bármennyire furcsának tűnhet is, hogy a történészek és a művészettörténészek együttműködésének legszebb példái nem a művészet alkotásának, hanem az elpusztításának a területéről valók, voltaképp érthető, ha meggondoljuk, milyen problémákat vet fel a képrombolás. A történészek szemében elsősorban magyarázatra szoruló történeti jelenség: vajon az erőszak „esztelen” kitörése-e, vagy pedig volt valamiféle célja? Az egyháztörténészeknek az a fontos, hogy rekonstruálják a vallási képek legitimitása mellett és ellen felhozott érveket. A művészettörténészeknek viszont a képrombolás – aminek az 1970-es évekig még a nyomai is eltűntek a művészettörténet-írásból – egyfelől katasztrófa, amely nagyszerű művektől fosztotta meg a világot, másfelől ékes bizonyág arról, hogyan reagált a közönség a képekre.<sup>10</sup>

A szempontok különbözőségét jól illusztrálja két könyv az 1980-as évekből. Az egyik két francia történész munkája, akik számos formában mutatják be az 1566 nyarán Észak-Franciaországban és Flandriában kitörő képrombolási hullámot: térképen ábrázolják területi eloszlását, rekonstruálják időrendjét, azonosítják résztvevőit, megállapítják, hogy spon-tán, vagy pedig eltervezett akció volt-e, mérlegelik, mekkora hatása lehetett az az évi rossz termésnek, s végezetül a rombolást a képeket a bálványimádáshoz kötő, hitbuzgó protestánsok által végrehajtott tisztító rítusként értelmezik. Ugyanígy járt el melleleg Heimpel, a képrombolók azonosítására vállalkozó német középkortörténész is, aki következtetéseit a „*Die Bilderstürmer waren die Bildstifter*” epigrammában összegezte, amelynek téves a gyakori angol fordítása („the image breakers were the image makers”), ugyanis nem a művészek, hanem a megrendelők törték össze a képeket, mert dühbe gurultak, amikor Martin Luther és a többi prédikátor megértette velük, hogy hiába adtak ki annyi pénzt.<sup>11</sup>



A másik könyv Freedberg munkája (akinek oxfordi doktori értekezése 1972-ben a németalföldi képrombolással és festészettel foglalkozott). Az alcíme: *Tanulmányok a recepció történetéről és elméletéről*. A képrombolást tárgyaló fejezet arról árulkodik, hogy Freedberg jól ismeri azt a történeti kontextust, amelyet Deyon és Lottin elemzett *Les casseurs de l'été 1566* című műükben, ám jobban érdekli az, amit szerinte a „tisztán empirikus történészek” elhanyagolnak: „a mélyebb pszichológiai kérdések, vagyis hogy milyen érzelmeket váltanak ki a képek, miből fakad a képrombolás ereje és paradoxája minden korban. Mert „szeretjük és gyűlöljük a művészetet, becsüljük és féljük, mert tudatában vagyunk hatalmának”. Ezt jelzi a könyv címe is: *The Power of Images*. Újabban Joseph Koerner emlékeztetett Luther mondására, hogy a képrombolók épp azért törték össze a képeket, mert komolyan vették a képek hatalmát.<sup>12</sup>

Koerner tanulmányozta a lutheránusok vallási művészetét is, akik kevésbé írtóztak a képektől, mint Zwingli és Kálvin követői, de azért a visszafogottabb stílusú festményeket kedvelték, amit ma is észrevesz, aki megtekinti Szászország vagy Dánia templomait. Mindenesetre Huldrych Zwingli csak a templomokban kifogásolta a képeket, és akárcsak Kálvin, azt megengedte, hogy az otthonokban legyenek erkölcsi példák szolgáló képek. Fontosak lehettek a reformáció nem szándékolt következményei is: már régóta felvetődik a gondolat, hogy a világi festészet fellendüléséhez – többek között a Holland Köztársaságban – voltaképp az vezetett, hogy a vallási képeket kitiltották a templomokból. Így válaszoltak a művészek a madonák és szentek iránti kereslet megcsappanására.<sup>13</sup>

A XVI. század művészete mint a vallási meggyőzés, avagy a propaganda eszköze szintén kedvelt kutatási téma lett az 1980-as években. Scribner történészként azért vágott bele a képek tanulmányozásába, mert így remélte, hogy feltárhatja, hogyan viszonyult a nép a lutheri reformációhoz abban az időben, amikor a németek többsége – az „egyszerű nép”, ahogy Luther nevezte őket – írástudatlan volt. Scribner azokat az olcsó nyomtatottakat tanulmányozta, amelyek látványosan szembesítették Krisztus szegénységét és alázatát a pápa kapzsiságával és arroganciájával, és Luthert – ami igencsak bizarr – glóriás szentként ábrázolták, miközben ő és a többi protestáns vezető épp azon fáradozott, hogy felszámolja a szentek kultuszát. Pár évvel később megszületett Scribner munkájának párdarabja Keith Moxey művészettörténész tollából, aki szintén olcsó német fametszeteket vizsgált a kora XVI. századból. Noha munkája címében a népszerű képvilág (*popular imagery*) kifejezést használta, Moxey elutasította e fametszetek „népművészetinek” vagy tömegmediális produktumoknak minősítését, mert akárcsak Scribner, ő is úgy látta, hogy ezek az ábrázolások az elitek kampányába tartoztak, akik arra igyekeztek rávenni az egyszerű embereket, hogy támogassák a mozgalmat, amelyet mi reformációnak nevezünk.<sup>14</sup>

Katolikus részről Emile Mâle (*L'art religieux après le Concile de Trente*. Paris, 1932.) már feltérképezte és az ellenreformáció kontextusában értelmezte a vallási ikonográfia változásait, a későbbi kutatók pedig felvették úttörő vállalkozásának fonalát. De Maionak például két esettanulmánya is szól az ellenreformáció művészetéről: Michelangelóról, illetve Nápolyról. Gruzinski, Latin-Amerika történetének kutatója több könyvet is írt a képek történetéről, főleg a gyarmati Mexikóban, bemutatva a katolikus miszcionáriusok „küzdelmét” a „képmások háborújában”, akik megsemmisítették a bennszülött istenek „bálványait” (képrombolás nem csak a protestánsoknál fordult elő) és a helyükbe katolikus szentek ábrázolásait állították. A történészek különös figyelmet szenteltek a jezsuiták szerepének, akik főként megrendelők, de olykor művészek is voltak; egyes tanulmányok kifejezetten azzal a vitatott kérdéssel foglalkoznak, mennyiben volt jellegzetes hozzájárulásuk az ellenreformáció művészetéhez, míg mások a propagandáról alkotott modern elméletek fényében elemzik a jezsuita rend által vagy a számára alkotott képek funkcióját.<sup>15</sup>

## A MŰPIAC KIALAKULÁSA

Másfajta együttműködésre ad alkalmat – ezúttal a gazdaságtörténészek és a művészettörténészek között – a fokozódó érdeklődés a művészeti piac korai történelme iránt. Nyilván nem véletlenül éppen ma, amikor a műpiac történései az újságok címlapjára is kerülhetnek, köszönhetően annak, hogy bizonyos régi vagy új műalkotások ára egyre emelkedik.

A reneszánsz idején Itáliában a festmények többsége „csináltatott” volt (Baxandall kifejezése), egyéni megrendelőknek készült, de legkésőbb a XIV. század óta már előfordult, hogy műalkotásokat adtak el olyan személyeknek, akik nem rendelték meg őket.

12 ■ David Freedberg: *The Power of Images: Studies in the History and Theory of Response*. Chicago, 1989. 390. és 388. old.; Joseph L. Koerner: *The Reformation of the Image*. London, 2004. 153–168. old.

13 ■ Andrew Morrall: The Family at Table: Protestant Identity, Self-Representation and the Limits of the Visual in Seventeenth-Century Zurich. In: Heal-Koerner (eds.): *Art and Religious Reform*, 336–357. old. A kitiltáshoz kapcsolódó érv visszavezethető legalább Abraham Kuyper XIX. századi tiszteletéhez (és miniszterelnökhöz), erről lásd Seymour Slive: Notes on the Relationship of Protestantism to Seventeenth-Century Dutch Painting. *Art Quarterly*, XIX (1956), 2–15. old.

14 ■ Scribner: *For the Sake of Simple Folk*; Keith Moxey: *Peasants, Warriors and Wives: Popular Imagery in the Reformation*. Chicago, 1989. 8–9. old.

15 ■ Romeo De Maio: *Michelangelo e la Controriforma*. Roma, 1978.; Uő: *Pittura e Controriforma a Napoli*. Roma, 1983.; Gruzinski: *La guerre des images*; Rudolf Wittkower – Irma B. Jaffé (eds.): *Baroque Art: The Jesuit Contribution*. New York, 1972.; Evonne Levy: *Propaganda and the Jesuit Baroque*. Berkeley, 2004.

16 ■ Baxandall: *Painting and Experience*, 1. old.

17 ■ Maximilian P. J. Martens: Some Aspects of the Origins of the Art Market in Fifteenth-Century Bruges. In: Michael North – David Ormrod (eds.): *Art Markets in Europe, 1400–1800*. Aldershot, 1998. 26. old. Lásd továbbá Lorne Campbell: The

A művészeti piac valószínűleg élénkebb volt annál, mint amit a fennmaradt dokumentumok sejtetnek: a nem megrendelésre készült, informálisan – piacon, vásáron vagy közvetlenül a műhelyből – eladott olcsó műtárgyak esetében feltehetően nem volt szükség szerződésre vagy bármiféle részletező feljegyzésre. Könnyen lehet, hogy félkész angyali üdvözletek, betlehemek és egyéb közkedvelt kegyképek tucatjai várták a műteremben, hogy – félúton a piaci és a megrendelői rendszer között – a vevők különös kíváncsiságukhoz igazodva fejezzék be őket.<sup>16</sup>

Több bizonyítékunk van „késztermékként” árusított festményekről Németalföld déli tartományai-ból, a Holland Köztársaságból és a piaci rendszer XVIII. századi terjeszkedésével párhuzamosan más országokból is. Martens azt találta, hogy Bruges-ben a XV. század végén „nőtt a vevők reményében előállított olcsóbb munkák mennyisége”. Hasonló növekedés következett be Antwerpenben a XVI. és Amszterdamban a XVII. században. Ezt követte a műpiac kialakulása a XVIII. századi Rómában, Párizsban, Londonban és még néhány nagyvárosban. Nem elszigetelt fejleményekről van szó, mert mind a nyugat-európai társadalom kommercializálódásának folyamatába tartozott.<sup>17</sup>

Fontos művekkel járult hozzá ehhez a gyarapodó kutatási területhez Montias, aki a Yale Egyetemen dolgozott közgazdászként, s akit addig a lengyelországi központi tervezésről és a kommunista Románia gazdasági fejlődéséről írott könyveiről ismertek. Montias pályája delelőjén váltott át a művészettörténetre, s egy sor könyvben tárgyalta, gazdasági szemszögből, a XVII. századi holland művészetet. A Delft városával foglalkozó munkájában főleg a leltárjegyzékek alapján adott becslése szerint 1650 körül 40–50 000 festmény volt Delftben, tulajdonosaik együttesen a lakosság kétharmadát tették ki. A legtöbb festményhez olcsón, 2 guldenért vagy még

kevesebért jutottak hozzá. Van de Woude holland gazdaságtörténész becslése szerint is mintegy 25 millió festmény készült a Holland Köztársaságban 1580 és 1800 között.<sup>18</sup>

Az új művek mellett a XVII. századra már a másodkézből való képek, a „régii mesterek” piaca is jelentőségre tett szert, mivel divat lett a műalkotások gyűjtése a fejedelmi udvarokban – például IV. Fülöp és I. Károly udvarában – és az arisztokrácia körében. 1989-ben jelent meg először a *Journal for the History of Collections* folyóirat, s azóta a gyűjtemények és a gyűjtők történeti kutatása nagyot haladt előre. Ebben az interdiszciplináris vállalkozásban muzeológusok és művészettörténészek dolgoznak össze a fogyasztástörténet kutatóival, szociológusokkal, sőt még olyan pszichológusokkal is, akik a gyűjtést mint patológiát vizsgálják.<sup>19</sup>

Az igazán drága művek forgalmára nézve viszont a műpiac – Alsop kifejezésével – „egy kulturális-viselkedési rendszer” formáját öltötte: létrehozta az intézmények és társadalmi szerepek hálózatát, amelybe beletartoztak (és maig beletartoznak) a művészeti aukciók, a kiállítások, a műkereskedők, a hamisítók, a műértők (szóval a jól tájékozott gyűjtők, akár a ritkaságot, akár a mesterségbeli tudást becsülték többre), a kritikusok (akik kiállítás-kritikát írtak, mint Denis Diderot) és a művészettörténészek (akiket gyakran segítségül hívnak, ha hitelesíteni szeretnék jelzetlen művek attribúcióját híres művészeknek).<sup>20</sup>

A piaci rendszer lényegi eleme a verseny. A XVII. századi Holland Köztársaságban például sok művész termékdifferenciálással alkalmazkodott a helyzethez. Tematikusan szakosodtak – s lettek tájkép-, portré-, csendélet- vagy életképfestők. A munkamegosztás fokozódásával új alműfajok alakultak ki – a tájképek mellett tengeri és városi látképek. A csendéletfestők némelyike virágokra szakosodott, mások a „vanitas”-festményekre, amelyeken a homokórák, faliórák és a megjelenésük napját feltüntető újságok mind az emberi élet rövidségére figyelmeztettek. Az életképfestők között voltak specialisták a kocsmái és a piaci jeleneteknek és a konyhabelsőknek. Megint mások templomok belső terét vagy korcsolyázókat ábrázoltak. Mondani sem kell, mennyi vitát váltott ki a művészetnek mint gazdasági vállalkozásnak az elemzése. Egy jól ismert, különösen érzékeny példa Alpers könyve Rembrandt műhelyéről, amelyet a *Journal of Economic History* kedvező kritikával fogadott, viszont nem egy művészettörténész kolléga redukcionista minősített.<sup>21</sup>

A „fogyasztó” művészeti befektetéssel reagált a piaci rendszerre: műveket vásárolt vagy abban a reményben, hogy nyereséggel adhat majd túl rajtuk, vagy pedig azért, hogy ezzel növelje – Bourdieu terminusával – a „szimbolikus tőkét”, társadalmi mobilitása fontos eszközét. A gazdaság- és a társadalomtörténet kutatói ritkábban tanulmányozzák ezt a jelenséget, de azért e téren is születtek ered-

Art Market in the Southern Netherlands in the Fifteenth Century. *Burlington Magazine*, 118 (1976), 188–198. old.; Elizabeth A. Honig: *Painting and the Market in Early Modern Antwerp*. New Haven, 1998. 13–18. old.; Paolo Coen: *Il mercato dei quadri a Roma nel diciottesimo secolo*. Firenze, 2010.; David Ormrod: *The Origins of the London Art Market*; Antoine Schnapper: *Probate Inventories, Public Sales and the Parisian Art Market*. In: North–Ormrod (eds.): *Art Markets*, 167–186. és 131–142. old.

18 ■ Montias: *Artists and Artisans*, 220, 327.; Ad van der Woude: *The Volume and Value of Paintings in Holland at the Time of the Dutch Republic*. In: Freedberg – De Vries (eds.): *Art in History*, 285–372. old.

19 ■ A téma klasszikus feldolgozásaihoz tartozik: Krzysztof Pomian: *Collectors and Curiosities: Paris and Venice 1500–1800* [1987]. Oxford, 1990.; Jaś Elsner – Roger Cardinal (eds.): *The Cultures of Collecting*. London, 1994.; Jonathan Brown: *Kings and Connoisseurs: Collecting Art in 17th-Century Europe*. New Haven, 1995. A patológiáról Werner Muensterberger: *Collecting, an Unruly Passion: Psychological Perspectives*. Princeton, 1994.

20 ■ Montias: *Artists and Artisans*, 183–219. old.; Alsop: *Rare Art Traditions*; Thomas Crowe: *Painters and Public Life in Eighteenth-Century Paris*. New Haven, 1985.

21 ■ Svetlana Alpers: *Rembrandt's Enterprise: The Studio and the Market*. Chicago, 1995.

mények. Mások a Holland Köztársaság gyarapodó gazdagsága és a növekvő művészeti kereslet összefüggését vizsgálták, avagy „a holland gazdasági erő hirtelen, robbanásszerű kibontakozása [és] a holland kulturális élet hasonlóan meglepő és gyors kivirágzása” közti kapcsolatot, amelyben a festészet is helyet kapott.<sup>22</sup>

## AZ EMLÉKMŰVEK POLITIKÁJA

A művészet és a politika kölcsönhatása még nagyobb érdeklődésre tart számot, mint a művészet és a gazdaság kölcsönhatása. Három történész – Rubinstein, Skinner és Boucheron – is mint politikaelméleti állásfoglalást elemezte Ambrogio Lorenzettinek a sienai városháza épületében (Palazzo Pubblico) látható freskóit. Reklámokkal telített korunkban nem meglepő, hogy nagyszámú és egyre kiterjedtebb irodalom szól az uralkodók nyilvános képmásainak „megkonstruálásáról”, „marketingjéről”, avagy „eladásáról”, Augustus római császártól Miksa császáron, a Tudorokon és XIV. Lajos királyon át Benito Mussoliniig. Más történészek inkább a propaganda fogalmával élnek, amelynek használata voltaképp anakronizmus a francia forradalom előtti korokban, de kétségkívül hasznos anakronizmus.<sup>23</sup>

A XVII–XVIII. században előfordult, hogy köztéren felállították az uralkodó szobrát: Cosimo de' Medici nagyherceget a firenzei Piazza della Signorián, XIV. Lajosét a párizsi Place des Victoireson, Nagy Péterét, a Puskin versében megénekelte „bronzlovast” a szentpétervári Szenátus terén. Am igazából a XIX. század volt az „emlékszobor-mánia” nagy korszaka. Ez a minősítés Agulhontól származik, aki – miután megállapította, hogy szobrok sokasága emeltetett az 1789-es, az 1830-as és az 1870-es forradalom után – úgy vélte, hogy a sem nem királyi, sem nem szent alakok túlsúlyát a szekuláris, liberális értékek kifejeződéseként kell értelmezni. Agulhonnak a hetvenes évekbeli munkái óta egyre szaporodnak az elemzések erről a jelenségről – köszönhetően a nacionalizmus és az emlékezet felkapott történeti kutatásának.<sup>24</sup>

Ugyanúgy, mint a szakrális művészet esetében, a profán képek készítése és elpusztítása is figyelmet érdemel. Az érdeklődést kétségtelenül fokozta a közép- és kelet-európai kommunista rezsimek bukását követő politikai képromboló hullám 1989 után, amely eltakarította Jozsif Sztálin, Vlagyimir Lenin és Feliks Dzerzsinszkij (a szovjet titkosszolgálat feje) szobrait. A rombolásnak ezt a formáját McBride, egy ír történész (akinek nyilván eszébe jutott, hogy 1966-ban Horatio Nelson admirális dublini emlékoszlopát hogyan robbantotta fel az IRA) „a robbantó elfeledtetés hagyományához” kapcsolta, mely tovább él az emlékművek békés lebontása és újrafelállítása mellett – akkor, ha valamilyen szabadtéri múzeumban vagy szoborparkban kapnak helyet. Viktória királynő szobrai például

még mindig állnak Delhiben, ahogy Sztálin szobrai is a budapesti szoborparkban. Ez ugyan kevésbé drámai tény, de szintén tanulmányozni való mint a politikatörténet és a művelődéstörténet közti kapcsolódások egyik aspektusa.<sup>25</sup>

A XIX. és XX. századi, köztéren álló emlékművek kutatása két fő téma köré szerveződött. Az egyik téma politikai, nevezetesen a nacionalizmus. Latin-Amerikában feltűnően jelen vannak a bronzlovakosok, rendszerint mint a nemzet felszabadítói: José San Martín és Manuel Belgrano Buenos Airesben, San Martín és Bernardo O'Higgins Santiagóban, José Gervasio Artigs Montevideóban és Simon Bolívar Caracasban, Bogotában, Limában és Medellinben. Sok olasz városban Giuseppe Garibaldi szobrába ütközünk (van belőlük közel 400), valamivel ritkább, de nem kevésbé hangsúlyos Cavour grófjának, Camillo Bensónak a nem lovas, inkább csak álló szobra a köztereken, sokat már nyomban Itália 1871-es egyesítése után emeltek. Mindenütt vannak Dante-szobrok is, melyek egyaránt tisztelegnek a nemzet és a költészet előtt. A frissen egyesített Németországban Cavour és Dante helyett Otto von Bismarck és Johann Wolfgang Goethe szobra áll. Az Egyesült Államoknak is megvannak a maga „nemzeti ikonjai” (Boime kifejezése) a Szabadság-szobortól a vietnámi veteránok emlékművéig. Délen a konföderáció tábornokainak – mint Robert E. Lee vagy Thomas Jonathan („Stonewall”) Jackson – számos szobra az elbukott függetlenségi küzdelem emlékműve, amely az elfeledtetésben sorára vár.<sup>26</sup>

A köztéri emlékművekkel foglalkozó tanulmányok másik témája viszont társadalmi: a felállításukat sürgető magánszemélyek vagy csoportok vizsgálata. Mint Savage is megjegyzi: „Emlékművek nem természeti törvényeknek engedelmessé válnak ki a földből, hogy az arra méltó egyéneket ünnepejjék,

22 ■ Annalisa Guarducci (ed.): *Investimenti e civiltà urbana, secoli XIII–XVIII*. Firenze, 1989.; Richard Goldthwaite: *Wealth and the Demand for Art in Italy, 1300–1600*. Baltimore, 1993.; Jan de Vries: *Art History*. In: Freedberg – De Vries: *Art in History*, 255. old. 23 ■ Quentin Skinner: Ambrogio Lorenzetti: The Artist as Political Philosopher. *Proceedings of the British Academy*, LXXII (1987), 1–58. old. (Skinner válasza Rubinstein Political Ideas in Sienese Art c. tanulmányára); Patrick Boucheron: *The Power of Images*. New York, 2018. Egy művészettörténész hozzászólása a vitához: Enrico Castelnuovo: *Ambrogio Lorenzetti: Il buon governo*. Milano, 1995.; Dino Biondi: *La fabbrica del duce*. Firenze, 1967.; Paul Zanker: *The Power of Images in the Age of Augustus*. Ann Arbor, 1990. (orig. pub. 1987); Edmund Burke: *The Fabrication of Louis XIV*. New Haven, 1992.; Larry Silver: *Marketing Maximilian: The Visual Ideology of a Holy Roman Emperor*. Princeton, 2008.; Kevin Sharpe: *Selling the Tudor Monarchy: Authority and Image in Sixteenth-Century England*. New Haven, 2009.; Henk van Veen: Art and Propaganda in Late Renaissance and Baroque Florence. *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, XLVII (1984), 106–118. old.; Levy: *Propaganda and the Jesuit Baroque*.

24 ■ Maurice Agulhon: La „statuomanie” et l'histoire. *Ethnologie française*, VIII (1978), 145–172. old. ; Albert Boime: *Hollow Icons: the Politics of Sculpture in 19th-Century France*. Kent, Ohio, 1987.; Lars Berggren – Lennart Sjöstedt: *L'ombra dei grandi: monumenti e politica monumentale a Roma, 1870–1895*. Roma, 1996.; Sergiusz Michalski: *Public Monuments:*



hanem olyanok emelik őket, akiknek elég hatalmuk van ahhoz, hogy e tervükhöz megnyerjék a közvéleményt, vagy kieroszakolják jóváhagyását.” Sok újabb kutatás próbálja kideríteni, miféle emberek voltak ők. Boime szerint tekintve, hogy szobrok előállításuk sokkal költségesebb, mint a festményeké, a szobrászok állami támogatásra szorultak, és a francia kormány – de a városok is – „egy bizonyos kép” felmutatásához használta a szobrászatot. Párizs városa 1871 után több jelentős szobrot is állíttatott: a *Köztársaság* emlékművét a Place de la République-re (1883) és *A köztársaság diadalát* a Place de la Nationra. A forradalom hőseinek, köztük Jean-Paul Marat-nak és Georges Dantonnak az emlékműve nyomatékositotta ezt az üzenetet, Étienne Dolet és Diderot szobra pedig a forradalom előfutáiraiként tisztelt egyéneknek szólt.<sup>27</sup>

A szobrászat politikai felhasználása nem volt francia sajátosság. Nagy-Britanniában William Pitt miniszterelnök ösztönözte James Wolfe emlékművének felállítását a westminsteri apátságban. Ez volt „az első, állami propagandaként emelt emlékmű.” A Nelson-oszlop a Trafalgar téren az állami és a magánkezdeményezés határán egyensúlyoz: közadokozásból épült ugyan, de a gyűjtést szervező bizottság tagjai zömmel a parlament alsó- és felsőházának is tagjai voltak. A római Campo de’ Fiorin Giordano Bruno szobra mellett elhaladó turistáknak rendszerint fogalmuk sincs arról, hogy a szoborállítás ötlete Francesco Crispi miniszterelnök agyából pattant ki, hogy egy híres eretnek tiszteletével mérjen csapást az egyházra.<sup>28</sup>

Voltak egyéni kezdeményezések, a közzsférán kívül, magánemberek adományaiból emelt emlékművek is. Ami azt illeti, a Bruno-emlékmű ötlete eredetileg a Római Egyetemen fogalmazódott meg, Crispi csak azután kapcsolódott bele az előkészületekbe,

hogy a terv már elnyerte a szabaddóművesek támogatását. 1867-ben indult az adománygyűjtés Párizsban egy Voltaire-szoborra, a kampányt Léonor-Joseph Haven, egy antiklerikális republikánus politikus és újságíró vezette. Körbesétálva London belvárosában, hamar találkozunk hasonló csoportos kezdeményezések példáival, amelyekről a szobortalapzatok feliratai tanúskodnak. A Waterloo Place-en például egy tábla hirdeti, hogy John Fox Burgoyne tábornagy szobrát a „Royal Engineers hadmérnök tisztársai állíttatták”. „Az antarktisi Scottként” emlegetett Robert Scott felfedező szobrát a „flotta tisztjei emelték”, John Lawrence indiai alkirályét pedig „brit és indiai alattvaló társai” (érdekes volna megtudni, kik voltak azok az indiaiak, akik erre az ügyre áldoztak rúpiákat).<sup>29</sup>

### A CSELEKVŐSÉG PROBLÉMÁJA

Ha a művészetben kifejezésre lel a politikai eseményekről alkotott felfogás, akkor a történészeknek ki kell deríteniük, kiknek a felfogásáról van szó. Az 1969 és 2019 között eltelt fél évszázad folyamán nagy változás ment végbe a művészet társadalomtörténetében: a képeket már nem tekintik a társadalom kifejeződésének, sőt (mint a Hauser Arnold típusú marxisták mondták egykoron) „tükröződésének”, mert felismerték a képek saját jogú hatóerejét. A tájékozódás irányának ezt az eltolódását számos fontos tanulmánynak már a címe is jól jelzi.<sup>30</sup>

A hatalom iránti érdeklődés együtt jár a cselekvés hangsúlyozásával. Boime az emlékműveknek mind a felavatását, mind a lerombolását nyilvánvalóan politikai tettként tárgyalta. Nemrégiben Bredekamp adott ki egy kötetet a képi cselekedet elméletéről. A cselekvés iránti érdeklődés más diszciplínákban is jól látható. A „beszédcselekvés” fogalmát Skinner a filozófiából és a nyelvészetből vitte át az esztétikába. Az irodalomtudományban is az „irodalmi cselekedet” áll az érdeklődés középpontjában. Az antropológia egyik klasszikusának számít már Gell munkája a művészet és a cselekvőség viszonyáról (*Art and Agency: An Anthropological Theory*. Oxford, 1998.), melyben a művészet antropológiájának alternatív megközelítéseit elvetette, és az élettelen tárgyaknak tulajdonított cselekvőséget. Egyaránt foglalkozott absztrakt mintákkal és emberi vagy állati alakok ábrázolásával, a modern világgal és azokkal a hagyományos társadalmakkal, amelyeket az antropológusok szoktak tanulmányozni.<sup>31</sup>

### MI A MŰVÉSZET?

Kétségkívül tárgyak az álarcok és totemoszlopok, amelyekkel az antropológusok oly sokszor foglalkoznak, de vajon „művészeti tárgyak”-e? Ebből rögtön adódik az általánosabb kérdés: Mi a művészet? A *Kulturwissenschaft* (azaz a *Cultural Studies*, ám szélesebb értelemben, mint ahogy ma az angol nyelv-

*Art in Political Bondage, 1870–1997*. London, 1998.

25 ■ Dario Gamboni: *The Destruction of Art: Iconoclasm and Vandalism since the French Revolution*. London, 1996.; Ian McBride: *Memory and National Identity in Modern Ireland*. In: Uó (ed.): *History and Memory in Modern Ireland*. New York, 2001.

26 ■ Albert Boime: *The Unveiling of the National Icons*. New York, 1998.; Hans A. Pohlsander: *National Monuments and Nationalism in 19th Century Germany*. New York, 2008.

27 ■ Kirk Savage: *The Politics of Memory: Black Emancipation and the Civil War Monument*. In: John R. Gillis (ed.): *Commemorations: The Politics of National Identity*. Princeton, 1994. 135. old.; Boime: *Hollow Icons*, 4. old.; Michalski: *Public Monuments*, 13–55. old.

28 ■ Holger Hoock: *Empires of the Imagination: Politics, War and the Arts in the British World, 1750–1850*. London, 2010. 44. old.; Lars Berggren: *Giordano Bruno på Campo dei Fiori; Ett monument projekt i Rom, 1876–1889*. Lund, 1991.

29 ■ Jean-Marie Goulemot – Eric Walter: *Les centennaires de Voltaire et de Rousseau*. In: Pierre Nora (ed.): *Lieux de mémoire*. Paris, 1984. I. köt., 381–420. old.

30 ■ Zanker: *Power of Images in the Age of Augustus*; Freedberg: *Power of Images*; Boucheron: *Power of Images* (az eredeti francia alcím „essai sur la force politique des images” volt).

31 ■ Boime: *Hollow Icons*, 13. old.; Horst Bredekamp: *Theorie des Bildakts*. Frankfurt, 2010.; Quentin Skinner: *Conventions and the Understanding of Speech Acts*. *Philosophical Quarterly*, XX (1970), 118–138. old.

területen használják) úttörőjeként számon tartott Warburg nem művészettörténésznek, hanem képtörténésznek (*Bildhistoriker*) mondta magát. Belting, a művészettörténész – aki a kép antropológiájáról, a művészettörténet végéről és a képnek a művészet kora előtti történetéről írt könyveket – azt állítja, hogy a művészet fogalma ki sem alakult Európában a reneszánsz előtt, a XX. század elejével kezdődően, az absztrakt művészet kialakulása után pedig már nem igazán használható.<sup>32</sup>

A különböző helyeken fellelhető tárgyak kutatása hasonló problémákat vet fel, mint amelyeket Belting a különböző korszakokban észlelt. Ez jól látszik a művészet világtörténeteiben, melyek globalizációs korunkban egyre gyakoribbak. Nézzük például Honour és Fleming immár hetedik kiadásban olvasható, *World History of Art* című munkáját. 1982-ben írtam róla recenziót: csak dicsérni tudtam a világ minden részéből származó tárgyakról adott leírásokat, de elutasítottam magát a próbálkozást, hogy mindannyit beszorítsák a „művészet” kultúrafüggő kategóriájába. Máig bölcsőbbnek gondolom, ha e terminus használatát olyan helyekről szólva használják, mint az ókori Görögország és Róma, a középkor utáni Nyugat, valamint azok a másfajta kultúrák (nevezetesen Kína és Japán), amelyeket Alsop összehasonlításra és szembeállításra használt a műgyűjtésről szóló munkájában, mely mellesleg ugyanabban az évben jelent meg, mint Honour és Fleming könyve.<sup>33</sup>

A növekvő érdeklődés az olyan tárgyak iránt is – az ex votóktól a reklámokig –, amelyeket hagyományosan kizártak „művészet” kánonjából, vezetett a „vizuális kultúra” terminus megalkotásához és az egyetemi vizuáliskultúra-tanulmányok meghonosításához – részben együttműködve, részben versenyezve a hagyományos művészettörténet tanszékekkel. A kultúrtörténészeknek a vizuáliskultúra-tanulmányokon belül is van helyük – a divat, a média, a népszerű kultúra kutatói mellett –, de kapcsolatuk e csoportokkal már egy másik történet ahhoz képest, amiről ez az írás szól.

## KONSZENZUS VAGY KONFLIKTUS

A feltámadt érdeklődés olyan tárgyak iránt, amelyeket a művészettörténészek – vagy mondjuk inkább: a „korábbi művészettörténészek” – kizártak a kánonból, az elmúlt fél évszázadban közelítette egymáshoz a két szakma képviselőit. Ezt ösztönözte az is, hogy a tárgyakat – akár „művésziek”, akár nem – kulturális, avagy ideológiai konstrukciónak vagy reprezentációknak tekintik. Bár Allan Langdale 1996-ban „a művészet társadalomtörténetének felemelkedéséről és bukásáról tartott előadást a Getty Institute-ban, a művészet társadalomtörténete minden jel szerint él, jól van, és művelői nem hagytak fel az újításokkal.<sup>34</sup>

A művészet társadalomtörténészeinek kérdései sokkal hosszabb és változatosabb listát alkotnak,

mint Antal és Hauser idején. Például Honig fő kérdése Antwerpenről írott könyvében „a közgazdasági gondolkodás és a képi gondolkodás közötti kapcsolódásokra” vonatkozott. O'Malley, akit felingerelt vagy éppenséggel megihletett Goldthwaite érvelése a művészeti kereslet növekedéséről a XV. századi Itáliában, azt elemezte, hogyan válaszoltak a művészek erre a nyomásra. A gazdaságtól a politikához lépve át, azt láttuk, hogy számos tanulmány szól a királyi képmások használatáról, egyrészt mint a fejedelmek kölcsönös ajándékozása tárgyáról, másrészt mint a lojalitás falra akasztott szimbólumáról az udvaroncok és a közemberek házában.<sup>35</sup>

Ne vezessen félre bennünket a történészek és a művészettörténészek párbeszédének és együttműködésének megannyi példája az elmúlt fél évszázadból: szó sincs egyszerű konszenzusról. A nyílt összecsapások ritkák (e norma alól kivételt jelentett az 1980-as években a művészet társadalom- és politikátörténetét képviselő Clark és a hagyományos, „tisztá” művészettörténetet művelő, az itáliai reneszánsz festészet szakértőjeként fellépő Freedberg vitája a Harvard Egyetemen). Gyakoribb a „művészet és a történelem összefésülésével járó nehézségek” felelőlegesen. Davis, a Dubynek a középkori művészetről és társadalomról írott trilógiáját bíráló művészettörténész „súlyos mulasztásokat és hibákat” talált Duby igyekezetében, hogy „összehangolja a művészeti változásokat a társadalomban végbemenő változásokkal”. Más művészettörténészeket meg a kvantitatív módszerek feszélyezik: amikor Van Woude egy 1987-es konferencián bemutatta számításait arról, hogy a Holland Köztársaság idején összesen hány festmény készült, és mekkora volt az összértékük, ezt a hallga-

32 ■ Hans Belting: *An Anthropology of Images: Picture, Medium, Body* [2002]. Princeton, 2011. [Magyarul: *Kép-antropológia*. Ford. Kelemen Pál. Kijárát, Bp., 2003.]; Uő: *The End of the History of Art?* [1985]. Chicago, 1987. [Magyarul a bővített kiadása: *A művészettörténet vége*. Ford. Teller Katalin. Atlantisz, Bp., 2006.]; *Likeness and Presence: A History of the Image before the End of Art* [1990]. Chicago, 1997. [Magyarul: *Kép és kultusz*. Ford. Schulcz Katalin, Sajó Tamás. Balassi, Bp., 2000.]

33 ■ Hugh Honour – John Fleming: *A World History of Art*. London, 1982.; Edmund Burke: *A World History of What? Art History*, VI (1983), 214–217. old.; Joseph Alsop: *The Rare Art Traditions. The History of Art Collecting and Its Linked Phenomena Wherever These Have Appeared*. New York, 1982. A kelet-ázsiai művészetről lásd Craig Clunas: *Chinese Painting and Its Audiences*. Princeton, 2017.; Timon Screech: *Obtaining Images: Art, Production and Display in Edo Japan*. Honolulu, 2012.

34 ■ Moxey: *Peasants, Warriors and Wives*, 6–7. old.

35 ■ Honig: *Painting and the Market*, ix. old.; Michelle O'Malley: *Painting under Pressure: Fame, Reputation and Demand in Renaissance Florence*. New Haven, 2013. A királyi portrék felhasználásáról lásd Rouven Pons: *Die Kunst der Loyalität: Ludwig VIII von Hessen-Darmstadt (1691–1768) und der Wiener Kaiserhof*. Marburg, 2009.

36 ■ Theodore K. Rabb – Robert Rotberg *The Evidence of Art*. In: *Art and History*, 1–6. old.; Michael T. Davis re-



tóságban ülő művészettörténészek némelyike pusztá hókuszpókusznak minősítette. Ezek után nem csoda, hogy a konferencia anyagát megjelentető kötet egyik szerkesztője úgy jellemezte a két diszciplínát, mint két, „ugyanazon az úton, de egymással szemben haladó” autót.<sup>36</sup>

A két szakma kutatói továbbra is a saját jellegzetes prioritásaik szerint dolgoznak. A művészettörténészek elsődlegesen önmagukért tanulmányozzák a tárgyakat, amelyeket a történész forrásokként kezel. Immár a „normáltudományos történetírás” részévé vált – főleg az 1980-as évek óta –, hogy a műalkotásokat vagy általában a képeket ugyanúgy a múlt bizonyosságainak tekintsék, mint a hivatalos iratokat és egyéb szövegeket. A történészek ezen „vizuális fordulatának” fontosságát mi sem mutatja jobban, mint a „Picturing History” könyvsorozat (Reaktion Books), amelyet Michael Leaman alapított 1997-ben, hogy népszerűsítse „a történetírás új válfaját, amelynek szerves részét alkotják a képek”. Eddig 27 kötet látott napvilágot (például a „női eszményről”, a „trópusi természet képeiről” vagy az „ördögőről”), és a szerzők kultúra-, társadalom-, politika- vagy gazdaságtörténeti témák tárgyalásában használják fel a képeket, különös figyelmet szentelve a szívósan tovább élő sztereotípiáknak az idegenekről, a nőkről, a boszorkányokról, a zsidókról és a katolikusokról.<sup>37</sup>

Az a gondolat, hogy a művészetet bizonyíték gyanánt kezeljék, különböző mértékben, de több művészettörténészt is zavar, mintha ezzel – most zárójelbe téve a kérdéses tárgy kvalitásának kérdését – megszenteltetnénk a műalkotást. Igen árnyaltan fejezi ezt ki Michael Baxandall a *Painting and Experience: A Primer in the Social History of Pictorial Style* (New York, 1972.) című könyvében, amely maga is mérőföldkő lett a most tárgyalt konvergencia folyamatában. A marxista történészekre gondolva,

például Hauserra, akinek *Social History of Art* (New York, 1951.) című könyve a művészetet társadalmi tendenciák tükröződéseként fogta fel, vagy Antalra, aki bizonyos művészeti stílusokat bizonyos társadalmi osztályokhoz kapcsolt, Baxandall elutasította „az illusztrált társadalomtörténetnek azt az érzéketlen szintjét”, amely csak illusztrációkra vadászik, például „a vásárra lovagló reneszánsz kereskedőről”, akárcsak „a »realista«, illetve az »idealizáló« stílus túl könnyű megféleltetését a városi polgári, illetve az arisztokrata miliónek”. Ebben igaza is van, noha vannak eredetileg is illusztrációnak szánt műalkotások, mint a spanyolul *cotumbristának* nevezett festmények, amelyek egy-egy kultúra jellegzetes viselkedését és szokásait jelenítik meg.<sup>38</sup>

Közel fél évszázad múltán azt látjuk, hogy sem a történészek, sem a művészettörténészek nem mentek tovább azon az ígéretes úton, amelyet Baxandall könyve javasolt és példázott 1972-ben. Ő maga ugyanezt a megközelítést alkalmazta a XV–XVI. századi, hársfából faragott német szobrokra, kitekintve a kalligráfia és a *Meistergesang* gyakorlatára, azaz „a kor szemén” (látásmódján) túl „a kor fülére” is.\* Alpers pedig annak a „vizuális kultúrának” a kontextusába illesztette vissza a XVII. századi holland művészetet, amelybe beletartozott a térképrajzolás is, és „a leírás művészete” címszó alatt együtt tárgyalta a festészetet és a kartográfiát.\*\*

A mind a művészek, mind pedig a közönségük által jól ismert élmények és gyakorlatok hatása alatt formálódó vizuális habitus gondolatának hasznosítása nem korlátozódhat a kora újkori Európára (noha a XV. századtól kezdődően a kultúra fokozatos fragmentálódásával kell számolnunk, tehát tanácsos többes számba tenni „a kor szemét”). Érdeemes volna a XX. század eleji művészethez is így közelíteni. A kubizmust és a futurizmust például összekapcsolhatnánk a fotográfiával, a mozival és a gyors mozgás ismételt tapasztalatával vonaton vagy repülőn, amikor az egymást követő látványok a legkülönbözőbb szögekben érnek minket, még felülről is. Bár egyre nő a művészetet és a történelmet összekapcsoló kiadványok száma, az interdiszciplináris munka lehetőségeit még távolról sem merítették ki.\*\*\*

cenziója Georges Duby angolul *The Age of the Cathedrals: Art and Society, 980–1420* címmel kiadott könyvéről [magyarul: *A katedrálisok kora. Művészet és társadalom 980–1420*. Ford. Albert Sándor, Fázsy Anikó. Gondolat, Bp., 1984.]. *Journal of the Society of Architectural Historians*, XLI (1982), 156–158. old.; Van der Woude: *The volume and value*. Az ellenséges válasz példaként lásd Marten Jan Bok: *Pricing the Unpriced*. In: North–Ormrod (eds.): *Markets for Art*, 103. old. 1967-ben a Princetoni Institute for Advanced Study kutatójaként megpróbáltam felmérni a világi festmények megszorodását az itáliai reneszánszban a korszakból fennmaradt datált festmények listája alapján, és a neves művészettörténész helyeselte az ötletet. De Vries: *Introduction*. In: Freedberg – De Vries (eds.): *Art in History*, 5. old.

37 ■ Rabb–Brown: *Evidence of Art* (lásd 1. lj.).

38 ■ Baxandall: *Painting and Experience*, 152. old. [*Reneszánsz szemlélet*, 162. old.]

\* ■ Michael Baxandall: *The Limewood Sculptors of Renaissance Germany*. Yale University Press, New Haven – London, 1980.

\*\* ■ Svetlana Alpers: *The Art of Describing. Dutch Art in the Seventeenth Century*. The University of Chicago Press, 1983. [Magyarul Várady Szabolcs fordításában: *Hű képet alkotni*. Corvina, Bp., 2000.]

\*\*\* ■ A tanulmány megjelenési helye: *Journal of Interdisciplinary History* L (2020), 4. szám, 567–586. old. Ford. Wessely Anna.