

A konceptuális művészet ikonológiája

Beke László az *Elképzelés* „kiállításával”¹ gyakorlatilag megteremtette a magyar konceptuális művészetet, és nem sokkal korábban, a Magyar Népköztársaság keretei között – úttörő módon – foglalkozott az ikonológia elméleti kérdéseivel is. A konceptuális művészet ikonológiai elemzésére azonban nem tett kísérletet. Tanulmányom központi kérdése így az lesz, hogy vajon miért nem. És ha már ezt sem kérdeztem meg tőle heti rendszerességű beszélgetéseink során az Intézetben, akkor most már csak a szövegeit faggathatom. Egy biztos, Beke már egyetemi hallgatóként is vonzódott az interpretáció problémáihoz, és egy nagy ívű tanulmányában Hans Sedlmayr struktúraanalízisét és Erwin Panofsky ikonológiáját hasonlította össze a „polgári művészet-történet-írás” terepén.² Sedlmayr módszerét az 1932-es programadó szöveg és a későbbi munkák, különösen a *Kunst und Wahrheit* alapján ismertette, Panofsky esetében viszont elsősorban az 1932-es „Inhaltsdeutung”-tanulmányra támaszkodott.³ A két módszer összevetése tulajdonképpen nagyon is kézenfekvő, hiszen mindkettő a szellemtörténetből indul ki, és mindkettő több réteget különít el a műalkotások jelentésében. Mindazonáltal az sem elhanyagolható szempont, hogy Sedlmayr és Panofsky lényegében egymástól függetlenül alakította ki metódusát Bécsben, majd Münchenben, illetve Hamburgban, majd Princetonban, és lényegében nem hivatkozták egymás munkásságát, részben politikai, részben személyes okokból.⁴ Beke merész témaválasztásának aktualitását, illetve Sedlmayr és Panofsky korabeli jelen-

tőségét kiválóan szemlélteti, hogy Lorenz Dittmann – a később Beke által is többször hivatkozott – 1967-es kis módszertani kézikönyvében teoretikusként Alois Riegl, Heinrich Wölfflin, Panofsky és Sedlmayr emelkedik ki a művészettörténészek közül. Riegl és Wölfflin a stílus problémái kapcsán kerül tárgyalásra, Panofsky viszont a szimbólum, Sedlmayr pedig a struktúra „művészet-történésze” lesz egy-egy önálló fejezetben.⁵

A *Helikon* folyóirat hazánkban úttörő 1968-as *Strukturalizmus* számának bevezetőjében Miklós Pál is ismerteti Sedlmayr és Panofsky „strukturalista” művészettörténeti módszereit, a „struktúraelemzést” és az ikonológiát. Sedlmayrben a stíluskritika, az alaklélektan és a szellemtörténet szintetizálóját tiszteli, aki azonban szerinte túlságosan is vallásos és teológiai dimenziókba helyezte a művek végső jelentését. Panofsky ehhez képest sokkal objektívebb Miklós szerint, hiszen a végső szint nála a szimbolikus formákhoz, azaz a gondolkodás struktúráihoz vezet el, melyeket Panofsky korabeli intellektuális forrásokra támaszkodva igyekszik feltárni, míg Sedlmayr elemzéseit állandóan kísérti a szubjektív idealizmus árnya.⁶ Bekénél viszont 1967-ben a két módszer genealógiája (még) nem strukturalista, hanem inkább hermeneutikai jellegű, hiszen mindkét nézőpont története Martin Heideggeren át Wilhelm Diltheyig és Friedrich Schleiermacherig ível. Ennek köszönhetően a szubjektív idealizmus is feloldódhat a hermeneutikai körben, amely – Dilthey híres megfogalmazása szerint⁷ – arra irányul, hogy a hermeneuta többet értsen

1 BEKE 2008.

2 BEKE 1967a.

3 SEDLMAYR 1931–1932; SEDLMAYR 1958; PANOFSKY 1932.

4 Sedlmayr 1932-ben belépett az osztrák nemzeti szocialista pártba, és antiszemita jellegű kritikákat is írt, többek között Panofsky barátjáról, Rudolf Wittkowerrel, Panofsky pedig zsidó származású

művészettörténészként 1933-ban elhagyta Németországot, és a Harmadik Birodalom léte miatt soha többet nem publikált német nyelven.

5 DITTMANN 1967.

6 MIKLÓS 1968. 12–14.

7 DILTHEY 1974. 492.

meg a műből, mint maga az alkotó művész. Ez a többlet és jobban tudás azonban markánsan újraélesíti az értelmezés szubjektivitásának problémáját, amelyet Sedlmayr kapcsán a legkörültekintőbben Kurt Badt vett fel a struktúraanalízis kritikája során Jan Vermeer leghíresebb festményének (*A festészet allegóriája*, 1668) apropóján. Badt ugyanis források híján kétségbe vonta azt, hogy Vermeer valóban a holland fényfestészet apoteózisát szerette volna képbe önteni, és rámutatott arra is, hogy Sedlmayr retorikája és frazeológiája nagyon erősen motiválja a végső és teljes jelentést, a mű intellektuális alakzatát (*Gestalt*), illetve összképét.⁸

Sedlmayr értelmezésének tulajdonképpen vakfoltja éppen ez a bizonyos összkép, avagy a „kritikai forma”, az értelmező által érzékelt nagy szerkezet, amit a bécsi művészettörténész a *Gestalt* mintájára képzelt el.⁹ Beke kiválóan érzékeli ennek jelentőségét és intellektuális csapdáját is, hiszen hiába bontja Sedlmayr három episztemológiai lépcsőre – szó szerinti, allegorikus és spirituális – a műalkotás értelmezését, mert a *Gestalt*, az összbnyomás már azt is befolyásolja, hogy első lépésként hogyan írjuk le magát a képi struktúrát. Amíg az első két értelmi (*Sinn*) szint meghatározása viszonylag egyszerű, addig a harmadik, legmélyebb szint már Sedlmayr számára is nehezen formalizálható, ezért is használja a „drittes Bildsinn” kifejezést.¹⁰ Sedlmayr leghíresebb és legplauzibilisebb értelmezése id. Pieter Bruegelhez (*Vakok*, 1568) kapcsolódik, de Beke inkább építészeti munkáit (Johann Bernhard Fischer von Erlach bécsi Karlskirchéje, illetve Francesco Borromini munkássága) és Vermeer-értelmezését ismerteti, melyek összegző művében, a *Kunst und Wahrheit*-ban is szerepelnek. Sedlmayr módszere azért válhatott népszerűvé a laikusok körében, mert az egyszerű, hétköznapi tartalmi leírástól lépésenként jut el a titokzatos mély értelemig. Bruegel és Vermeer esetében első lépésben egy-egy zsánerképet (életkép, illetve műterem-ábrázolás) látunk, a második, allegorikus szinten morális (vak vezet világtalant) és esztétikai (a festészet célja a történelem ábrázolása) allegóriákat kapunk, és csak a harmadik szinten tárul fel a mély értelem, a teológiai (*Ecclesia* vs. *Synagoga*) parabola, illetve a holland festészet apoteózisa.

Panofsky módszere is hasonlóan egyszerű és egyúttal népszerű is, hiszen olyan remekművekhez társít frappáns és komplex, gondolkodás- és szellemtörténeti értelmezést, mint Matthias Grünewald *Isenheimi oltára* (1512–1516) vagy Albrecht Dürer *Melankóliája* (1514) – előbbi a katolikus teológiára, utóbbit pedig a tudományos geometriára (mint a hét szabad művészet egyikére) kifuttatva.¹¹ Sedlmayrhez hasonlóan Panofsky is Riegl *Kunstwollen*-éből indul ki, és a művészettörténeti jelentés tematizálása során Ernst Cassirer és a neokantiánus tudományos korszellem okán hivatkozza Heidegger hermeneutikáját, vagyis a Kant-könyvet használja, nem pedig a később több szempontból is kultikussá vált *Lét és időt*.¹² Az ikonológia hermeneutikai genealógiája így erősen megkérdőjelezhető már csak azért is, mert az 1932-es Heidegger-hivatkozás 1933 után eltűnt az ikonológia elméletéből.¹³ Sőt Panofsky a Mannheim Károlytól kölcsönzött *Dokumentsinn*¹⁴ fogalmat is lecserélte, illetve visszacserélte Cassirer „szimbolikus formájára”, ami Amerikában otthonosabban és filozofikusabban csengett.¹⁵ De ami még fontosabb, kihangsúlyozta az ikonográfia és az ikonológia különbségét, ami a Beke által használt 1932-es német verzióban még megbújt a jelenség, a jelentés és a dokumentum értelme mögött. Az egyetemes (német) szellemtörténeti korszakpedig felváltotta az univerzális „szintetikus intuíció” fogalmisága – a váltás személyes és ideológiatörténeti dimenziója azonban csak a nyolcvanas évek amerikai „új művészettörténetében” tematizálódott Michael Anne Holly és Keith Moxey munkásságának köszönhetően.¹⁶

Érdekes módon a nyolcvanas évek elején Beke is vizsgatért az amerikanizált Panofskyhoz, és a recepcióját és interdiszciplináris sikereit is széleskörűen bemutató tanulmányt közölt róla az általa válogatott magyar Panofsky-kötet utószavaként.¹⁷ Michael Anne Hollyhoz hasonlóan ő is felfigyelt arra, hogy Giulio Carlo Argan a művészettörténet Saussure-jének nevezte Panofskyt,¹⁸ és ő is a francia recepció hatását emelte ki az ikonológia sikertörténetéből. Pierre Bourdieu ugyanis saját, habitusra épülő kultúraszociológiájának előzményét fedezte fel Panofsky munkásságában, amikor szociológiai és eszmetörténeti jelentőséget tulajdonított az

8 BADT 1961. Beke ismerteti is a kötetet: BEKE 1967b. 71–72.

9 SEDLMAYR 1925.

10 SEDLMAYR 1958, 167–169.

11 BEKE 1967a; PANOFSKY 1932.

12 HEIDEGGER 2000; HEIDEGGER 2007.

13 PANOFSKY 1984c.

14 MANNHEIM 2000.

15 CASSIRER szimbolikus formáit PANOFSKY már korábban is alkalmazta a művészettörténetben: PANOFSKY 1984; CASSIRER 1923–1929.

16 HOLLY 1984; MOXEY 1986.

17 BEKE 1984.

18 ARGAN 1975.

által fordított *Gótikus építészeti és skolasztikus gondolkodásnak*.¹⁹ Beke azt is kiemeli, hogy a jóval korábbi *Perspektíva* tanulmány gondolkodástörténeti fókuszja meg olyan művészettörténészeket inspirált, mint Hubert Damisch és Louis Marin. Marin és Damisch ráadásul Bekéhez hasonló alapokon, a lingvisztika, a szemiotika és a fenomenológia felől bíralták is az ikonológia ismeretelméleti kategorikusságát, elsősorban az első és a második, vagyis a jelenség- és a jelentésszint merev elhatárolását.²⁰ Mindazonáltal Marin egy kései tanulmányában azért arra is utalt, hogy tulajdonképpen – a formális táblázatokon túl – maga Panofsky sem határolta el egymástól mereven a szinteket.²¹

Az 1984-es *Utószó* zárásaként Beke az ikonológia jelentőségét meglepő módon – különleges konceptuális művész(ettörténész)ként – a termékeny félreértés elméletére futtatja ki. Egyrészt azért, mert a leírás (jelenség) és az értelmezés (jelentés) elválaszthatatlanul összefonódik, másrészt pedig azért, mert az értelmezés mindig a jelen szempontjából vizsgálja a művet, és a „kimondatlant”, a nem nyilvánvalót szeretné feltárni, vagyis nem azonosítja a mű értelmét és tartalmát a művész szándékával. Mindez pedig Beke szerint törvényszerűen a mű és a művész másként értéséhez, avagy „félreértéséhez” vezet.²² Beke azonban 1967 és 1984 között valamiért „elhagyta” az ikonológiai módszert. Vélhetően azért, mert a modern és a kortárs művészet értelmezéséhez nem tartotta megfelelő megközelítésnek. 1971-ben például már úgy gondolta, hogy a *ready made* és a konkrét művészet miatt összeomlik az ikonológiai módszer tetszetős komplexitása és rétegzettség.²³ Az egyik ugyanis egy hétköznapi tárgy, amely nem ábrázol semmit, és nem is használ semmilyen ikonográfiai típust, a másik pedig szintén nem akar ábrázolni, sőt jelenteni sem szeretne semmit saját anyagi valóságán túl. A *ready made* paradigmája természetesen Marcel Duchamp, a konkrét művészet példája viszont érdekes módon Kassák Lajos képarchitektúrája. Beke kritikája a jelenség és a jelentés, a leírás és az értelmezés, a preikonográfiai és az ikonográfiai szintek kapcsán akár még működhet is, ám valamiért nem reflektál az ikonológiai szintre, a

szimbolikus jelentésre, avagy a dokumentumértelem szintjére az 1932-es frazeológia szerint, ami már akkor is a legmélyebb értelem, azaz a korszellem és a világnézet megértésére irányult. De vajon miért tűnik el az ikonológia kritikája során éppen a lényeg és a valódi intellektuális izgalom?

Talán arról lehet szó, hogy a praktikus értelem és a mélyebb (intrinzikus) jelentés, illetve a dokumentumértelem túlságosan is összemosódik, és szemantikai képlékenysége miatt nagyon nehezen ragadható meg egy kortárs horizonton? Vagy esetleg arról van szó, hogy a kortárs művészet esetében (művészet) történetien lenne „rekonstruálni” az adott, aktuális korszak szellemét? Netalántán arról, hogy egy kritikai, vagyis a fennálló (szovjetizált) magyar művészeti világot kritizáló világnézet rekonstruálása a művészt és a művészettörténészt egyaránt kellemetlen egzisztenciális helyzetbe hozná? A kor szelleméhez ráadásul az is hozzátartozott, hogy Beke „hivatalosan”, a Magyar Tudományos Akadémia művészettörténészeként nem is foglalkozhatott kortárs művészettel, maximum csak hobbiszinten, műkritikusként.²⁴ A Panofsky-féle szellemtörténet helyett Bekénél így – a kor szellemének megfelelően – egy mediális és szemiotikai fókusz érvényesült, ami szinkronban volt az akkori magyar és kelet-európai tudománypolitikával és tudásszociológiával is, amely a strukturalizmust és a szemiotikát is olyan objektív tudománynak tekintette, amellyel kiválóan elemezhető a társadalom – mindenekelőtt a modern kapitalista társadalom logikája és ideológiája. Ráadásul egy olyan tudományterületről volt szó, ahol a „keleti” tudósok az élen jártak többek között Vlagyimir Propp, Roman Jakobson, Roman Ingarden, Jan Mukarovsky és Jurij Lotman munkásságának köszönhetően.

Ez a szemiotikai horizont érhető tetten akkor is, amikor Beke a művészettörténeti interpretációnak szentelt 1971-es tanulmányában mimetikus, absztrakt és konkrét képekről beszél.²⁵ A mimetikus ábrázol, a konkrét nem ábrázol, az absztrakt pedig a két szélsőség közötti spektrumon helyezkedik el, vagyis nem ábrázol, de „hasonlít” a valóságra. A mimetikus ugyanis ábrázolja a valóságot, a konkrét viszont nem akar ábrázolni, hanem csak ön-

19 PANOFSKY 1967.

20 DAMISCH 1976; MARIN 1980.

21 MARIN 1991.

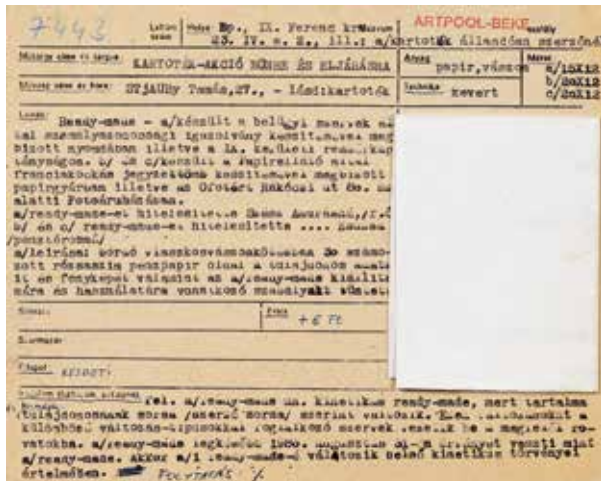
22 BEKE 1984. 395–396.

23 BEKE 1994b.

24 BEKE 1968-tól a Művészettörténeti Dokumentációs Központban dolgozott, majd 1969-től annak jogutódja, az MTA Művészettörténeti

Kutatócsoport alkalmazásában állt. Állását részben akkori mentorának, Németh Lajosnak köszönhetette, de 1969-től Aradi Nóra volt a főnöke, aki a Régi Magyar Művészet Osztályára osztotta be, ahol gótikus sodronyománcos ötvösművekkel kellett foglalkoznia. Vö. BEKE 1980. BEKE életéről bővebben lásd Aknai Tamás nagy beszélgetős könyvét: AKNAI 2018.

25 BEKE 1994b. 15–17.



1-3. Szentjóbgy Tamás: Kartoték-akció bűnre és eljárásra, 1971
 Fotó, múzeumi leírókarton, 12 × 20 cm
 Bécs, Kontakt Collection
 Fotó © Adam Sakovy



4-6. Szentjóbgy Tamás: Kartoték-akció bűnre és eljárásra, 1971
 Fotó, múzeumi leírókarton, 12 × 20 cm
 Bécs, Kontakt Collection
 Fotó © Adam Sakovy

maga akar lenni: a szín csupán szín, a forma pedig csak forma. A legtöbb interpretációs probléma így természetesen a szocialista realista esztétikában öncélúsággal (nem reflektál a társadalmi valóságra) és elvontsággal (nem közérthető) vádolt absztrakt képek birodalmában adódik, hiszen azoknak nemcsak az esztétikája problematikus, hanem már a pusztán leírásuk is nehézségek elé állít. E komplex problémacsomag tudományos és tudománypolitikai aktualizálásához Jan Mukařovský, Jan Białostocki és Louis Marin vezet el a fiatal magyar művészettörténészt a lingvisztika és az ikonográfia összeolvasásán keresztül.²⁶ Beke nagy újítása hozzájuk képest az, hogy ő a modern művészetet a lingvisztika és a szemiotika felől lényegében metanyelvként legitimálja, és metanyelvként jelenik meg az akkoriban nagyon modern, csupán néhány éve felbukkanó konceptuális művészet is. „Amint az új interpretációs elméletek »nyitottnak« tekintik a művet – egyes művészeti irányzatok tudatosan nyitott műveket hoznak létre; legkövetkeztesebben a conceptual art egyes képviselői, akik csak a kiindulópontot jelölik meg – írásban vagy tárgyakkal – a néző gondolkodása számára.”²⁷

A konceptuális művészet így nem az öncélúság kapitalista csimborasszója lesz, hanem filozófiai kontösben jelenik meg egy ismeretelméleti és lingvisztikai horizont előtt. Beke ebben a szellemben választja ki példáit is: egyrészt az Art and Language munkássága, másrészt Joseph Kosuth, akitől egészen konkrétan az *Art after Philosophy* szövegét hivatkozza a *Studio International*-ből.²⁸ Kosuth felől nézve a művészet lényegében filozófia lesz, Beke pedig azt a konzekvenciát vonja le, hogy akkor viszont már nincs is szükség művészetfilozófiára, sőt interpretációra se, hiszen az már benne foglaltatik magában a műben, az értelmező pedig a mű leírásával tulajdonképpen elmeséli annak értelmét és jelentőségét is – így válik az 1971-es tanulmány címébe foglalt „műleírás” műértelmezéssé. Beke tulajdonképpen ennek az új művész(et) filozófiai horizontnak az ismertetésével párhuzamosan fogalmazza meg az *Elképzelés-felhívást*, amelynek „tézise” szerint a „MŰ = az ELKÉPZELÉS DOKUMENTÁCIÓJA”²⁹ Az ötlet tulajdonképpen Lawrence Weinertől érkezik, amit a felhívás mottója is mutat: a műtárgyat nem szükséges elkészíteni, létehez, létrejöttéhez elég a koncepció is.³⁰ Az 1971-es felhívásra harmincegy kortárs magyar művész

26 Vö. MUKAŘOVSKÝ 1968; BIAŁOSTOCKI 1966. Az utóbbi kötetet részletesen ismerteti is BEKE 1968. Lásd továbbá MARIN 1970.
 27 BEKE 1994b. 26.
 28 KOSUTH 1969.
 29 Az *Elképzelésről* újabban lásd LÁSZLÓ 2019.

30 Lawrence WEINER *statementje* a legendás *January Show* kiállítás katalógusában: „1. The artist may construct the piece / 2. The piece may be fabricated / 3. The piece need not be built.” In: *January* 1969. o. n.



válaszolt, Beke pedig *Az „Elképzelés”-ről* című tanulmányában frappánsan elemezte is a beküldött munkákat.³¹ Közülük azokat értékelte a legtöbbször, amelyeket konceptuális művészetként tudott értelmezni, illetve leírni a „nyugati” (amerikai, francia és nyugatnémet) értelemben is. A magyar konceptuális művészet csúcsa, avagy legmagasabb rendű alkotása Pauer Gyula leírókarton projektje lett, amelyben azt kérte művészkollégáitól, hogy készítsék el legfontosabb munkáik múzeumi leírókartonját, mivel az a leghitelesebb dokumentuma egy műtárgynak. Pauer projektjén belül a legkonceptuálisabb munka Szentjóbey Tamás személyi igazolványának leírókartonja (1–3. kép), hiszen Szentjóbey a személyi igazolványt, egy konkrét személy dokumentumát, egészen konkrétan saját maga hivatalos politikai reprezentációját, átvitt értelemben pedig saját magát tekintette műalkotásnak. Beke azonban ennek kapcsán sem tért ki a kor szellemére, a valóság és az identitás hamis, illetve konstruált, látszólag objektív, de valójában illuzórikus voltára, ami nemcsak Pauer és Szentjóbey, de Türk Péter korabeli munkásságában is kiemelt szerepet játszott. A korszakra vagy a kor szellemtörténetére, illetve a korszak sajátos gondolkodásmódjának dokumentálására Beke tehát nem tért ki, hangsúlyosan csak a művészek-

nek a feladathoz, a felkéréshez való viszonyáról beszélt, ami a megfigyelés és a jelentés, a besúgás és a zsarolás korszakában talán nem is olyan meglepő.

Az 1972-es *Miért használ fotókat az A. P. L. C.?* című tanulmányában Beke konceptuális művészeti alkotásokat is értelmez, de nem ikonológiai, illetőleg strukturalista módszerekkel, mivel ismét csak a művek leírásában sűrűsödnek és keverednek össze a rétegek.³² Beke így látszólag csak leír és értelmez, de azért finoman, indirekt módon mégiscsak érinti a tágabb, világnézeti kontextust. A konceptuális művészet célja ugyanis a művészet önvizsgálata, ami egyúttal a művészet helyének vizsgálata a világban, ami a kapitalista valóságban a művészeti világot és a műtárgypiacot is jelenti. Nálunk viszont lényegében egy államkapitalista rendszer és egy tulajdonképpen konzervatív esztétika működött, amelyben az innováció nem feltétlenül jelentett anyagi és intellektuális sikert. Az önreflexió és az innováció így itthon a hivatalos művészeti világtól való függetlenséget is jelentett, ami a morálisan felértékeltebb esztétikai autonómia fogalmával is párosult. A *concept art* így és ezért kerül egy lapra az akció, a projekt és a *land art* művészetével, amelyek egyaránt innovatívak és piacellenesek. Beke arra is felfigyelt, hogy részben eltérő szándékaik

31 BEKE 1972.

32 BEKE 1997.



4. Michael Snow: Autorizáció, 1969
Polaroid fényképek, ragasztószalag, tükör fémkeretben, 54,6 × 44,4 × 1,4 cm
(kerettel együtt)
Ottawa, National Gallery of Canada
Fotó © Michael Snow Studio



5. Jean Le Gac: A festő, 1974
Fényképek, gépirat, egyenként 21 x 29 cm, magántulajdon

és módszereik ellenére mind a négy új művészetben kitüntetett szerepet játszik a fotográfia, hiszen különféle időbeli és térbeli folyamatokat és tevékenységeket képeznek le, melyeket fotografikusan dokumentálnak. Beke azonban a fotográfiai leképezés komplex jellegének is fontos, jelentésalkotó szerepet tulajdonított. Ezért is különbözteti meg tanulmányában a fotográfia különféle „funkcióit”: dokumentatív, mágikus, reprodukív, metaforikus, melyek – a struktúraanalízis felől nézve – egyaránt rendelkeznek szó szerinti, allegorikus és spirituális jelentéstartományokkal.

Beke számára Michael Snow *Autorizáció* című munkája (1969) (4. kép) mintaszerűen tematizálja a fotó és a valóság viszonyának dimenzionalitását az önmagát és fényképezőgépét egy tükörben újra és újra lefotózó

művésszel, aki a polaroid képekkel négy lépésben be is borítja a tükört és azon keresztül a képet és önmagát is. Az autorizáció, azaz a kép identitásának és hitelességének megteremtése így ironikus módon végül a klasszikus reprezentáló funkció elvesztésével jár, hiszen a negyedik lépés után a négy kép már teljesen beborítja a tükört, a környező valóság és benne a művészet visszatükrözését is. Konkrétan, nominálisan is konceptuális művészeti munkaként jelenik meg a szövegben Joseph Kosuth *Egy és három széke* (1965), mely szintén a valóság leképezését és leképezhetőségét relativizálja igen frappánsan, a mű ugyanis egy szék, illetve annak fotója és szöveges (szótári) leírása. Kosuth esetében is a nyelv és a valóság, pontosabban a képi nyelv, a verbális nyelv és a valóság viszonya problematizáló-



6. Gellér B. István: Happening in memoriam Mantegna, 1972
 Sztanyomat, papír, 61 × 87 cm
 Paks, Paksi Képtár

dik, avagy nagyon egyszerűen az, hogy mit is jelent reprezentálni valamit. Hasonló szelleműek a további fotografikus konceptuális példák is Martin Barre-től, Jan Dibbets-től és Jochen Gerztől, amelyek minden esetben a kép és a valóság viszonyát, illetve a reprezentáció folyamatát vizsgálják. Ezt a problémahorizontot akkoriban leginkább a szemiotikával kapcsolták össze, Beke is részt vett a híres 1974-es tihanyi nemzetközi szemiotikai konferencián,³³ ahol a szemiotika és az avantgárd művészet kapcsolatáról adott elő.³⁴ Elsődleges példája Jean Le Gac anekdotikus fotografiai praxisa volt (5. kép), a fotografikus képekkel kommentált *story art*, de beszélt Gellér Brúnó, Szentjóby Tamás és Erdély

Miklós munkáiról is. Gellér Che Guevara-parafrízisa Andrea Mantegna *Halott Krisztusát* (1480) és Che Guevara holttestének híres fotóját (1967) kombinálja össze és személyesíti is meg egy akció (*Happening in memoriam Mantegna*, 1972) keretein belül (6. kép). Szentjóby Tamás egy hasonló, de nem annyira újbaloldali, mint inkább hidegháborús kontextusban készíti el egy amerikai légifelvétel budapesti „légifelvételét” az újonnan épült Budapest Szálló tetejéről (7. kép), ám Beke az aktuális politikai és ismeretelméleti körülményeket – a megfigyelés és a kontroll társadalmi valóságát – itt sem kommentálja.³⁵ Hasonlóan csak a szigorú műleírással értelmez akkor is, amikor bemutatja Erdély munkáját,

33 A tihanyi szemiotikai konferencia kiadványa csak jóval később jelent meg. *Kultúra és szemiotika* 1981.

34 BEKE 1994C.

35 A modern kontrolltársadalom korabeli, „nyugati”, egyszerre politikai és ismeretelméleti leírásához lásd FOUCAULT 1990.



7. Szentjóby Tamás: Budapesti légifelvétel egy New York-i légifelvételről, 1973
Fotó, 18,3 × 23,9 cm. A művész tulajdona

aki egy „Fényképezni tilos!” tábla fotóját (1974) készíti el, és tekinti műalkotásnak (8. kép).³⁶ A leírás azonban ezekben a konceptuális művészeti esetekben lényegében már esztétikai értelmezés, a közlés, azaz a publikálás pedig pozitív etikai állásfoglalás Szentjóby és Erdély demokratikus és antitotalitárius politikai „filozófiája” mellett.

Ezt a konceptuális művészetfilozófiát önti formába 1975-ös *Az alkotó interpretációtól az interpretáció tagadásáig* című tanulmánya.³⁷ Ebben jut el a hermeneuták, illetve az őket radikalizáló Marcel Duchamp alkotó interpretációjától a klasszikus értelemben vett – Sedlmayr

és Panofsky által is művelt – interpretáció létjogosultságának megkérdőjelezéséig, ami a konceptuális művészet nemzetközi önértelmezésével párhuzamosan alakul ki. Beke sajátos félreértés-elmélete ugyanis nem az interpretáció pluralizmusát hozza el, ami egy antidemokratikus társadalomban furcsán is hatna, hanem a kritikus, illetve az értelmező legitimitásának paradox felszámolására irányul. A radikális hermeneutikai értelmezés ugyanis már eleve mindig másként érti, és így az alkotó szemszögéből félre is érti a műalkotást. A tökéletes konceptuális művészeti munka viszont önmagát precízen értelmezi, így nemcsak a félreértésnek, de az

36 A fényképért köszönet az Erdély Miklós Alapítványnak (EMA).

37 BEKE 1994a.



8. Erdély Miklós: Fényképezni tilos! 1974
Erdély Miklós hagyatéka, Fom 33/b
Fotó © Erdély Miklós és Rákóczy Gizella / Erdély Miklós örökösei

ettől eltérő (legyen az akár hivatalos, akár ellenkulturális) interpretációnak sem hagy teret. A félreérthetetlen, tökéletesen precíz értelmezés paradox fikciója is egy művészfilozófustól, Erdély Miklóstól ered, aki a szemiotika égisze alatt a spirituális telepátiát modernizálta az állapotkommunikáció³⁸ fogalmával. Az általa definiált állapotkommunikáció folyamata során a művész politikai és ismeretelméleti értelemben is „forradalmi” tudata a műalkotás közvetítésével, a művészet csatornáján keresztül érinti meg és alakítja át a befogadó, a néző és a hallgató elméjét.

Beke az értelmezés (az ikonológia és a struktúra-analízis) megtagadásával egy radikális hermeneuta, Popper Leó félreértés-elméletét³⁹ aktualizálja a modern művészetre Marcel Duchamp munkásságán keresztül, amelyben – ironikus módon – a valódi alkotó a befogadó.⁴⁰ Duchamp a konceptuális művészet ősatya is egyúttal, aki szakítani akart a szemet gyönyörködtető retinális művészettel, illetve a naiv szemiotikával és a klasszikus reprezentációelmélettel. Sőt magával a hagyományos értelemben vett romantikus és hierarchikus művészettel is, amikor provokatívan bevezette a befogadó szerepét kiemelő, alkotó interpretáció fogalmát. A konceptuális művészet így lényegében Duchamp, illetve John Cage, Allen Kaprow, Ad Reinhardt és a minimalisták nyomdokain vált önmaga ikonológiájává, amikor is a művészetet, illetve a képet immáron a kép értelmezése és önnön filozófiája helyettesíti, így ha valaki – hagyományos módon – értelmez, már akkor is tulajdonképpen alkot. Talán ezért és így lett Beke Lászlóból konceptuális művész(ettörténész).

38 ERDÉLY 1995.

39 POPPER 1993. 176.

40 Marcel Duchamp 1957-es előadását idézi LEBEL 1972. 166–167.

RÖVIDÍTÉSEK

AKNAI 2018

AKNAI Tamás: *BEKE*. Pécs, Pro Pannonia Kiadó, 2018.

ARGAN 1975

Giulio Carlo ARGAN: *Ideology and Iconology* [1969]. Trans. by Rebecca WEST. *Critical Inquiry*, 2. 1975. no. 2. 297–305.

BADT 1961

Kurt BADT: *Model und Maler von Vermeer*. Köln, DuMont, 1961.

BEKE 1967a

BEKE László: A képzőművészeti alkotások interpretációjának kérdése a 20. századi polgári művészettörténetírásban. A struktúranalízis és az ikonológiai iskola. *Acta Iuvenum*, 1967. 1. sz. 119–146.

BEKE 1967b

BEKE László: Kurt Badt: Modell und Maler von Jan Vermeer. Köln, 1961. Verlag M. DuMont Schauberg. Raumphantasien und Raumillusionen – Wesen der Plastik. Köln, 1963. Verlag DuMont Scahuberg. [Recenzió.] *Művészettörténeti Értesítő*, 16. 1967. 71–74.

BEKE 1968

BEKE László: Merre tart a művészettörténetírás? Egy tanulmánykötet kapcsán. *Valóság*, 11. 1968. 6. sz. 92–96.

BEKE 1972

BEKE László: *Az „Elképzelés”-ről* [1972]. Kézirat. URL: <https://artpool.hu/lehetetlen/real-kiall/elkepezes/beke.html> (le-töltve 2024. 02. 16.).

BEKE 1980

BEKE László: *Sodronyománcos ötvösművek*. Budapest, MTA Művészettörténeti Kutató Csoport, 1980.

BEKE 1984

BEKE László: Panofsky és az ikonológia. In: Panofsky 1984. 382–399.

BEKE 1994a

BEKE László: Az alkotó interpretációtól az interpretáció tagadásáig [1975]. In: Uő: *Művészet/elmélet*. Budapest, Balassi Kiadó, 1994. 85–92.

BEKE 1994b

BEKE László: Műleírás és műelemzés [1971]. In: Uő: *Művészet/elmélet*. Budapest, Balassi Kiadó, 1994. 11–30.

BEKE 1994c

BEKE László: Szemiotika és avantgarde művészet [1975]. In: Uő: *Művészet/elmélet*. Budapest, Balassi Kiadó, 1994. 77–84.

BEKE 1997

BEKE László: Miért használ fotókat az A. P. L. C.? [1972] In: Uő: *Médium/elmélet*. Budapest, Balassi Kiadó, 1997. 7–16.

BEKE 2008

BEKE László: *Elképzelés. A magyar konceptművészet kezdetei. Beke László gyűjteménye, 1971*. Budapest, OSAS-tranzit.hu, 2008.

BIAŁOSTOCKI 1966

Jan BIAŁOSTOCKI: *Stil und Ikonographie*. Dresden, VEB, 1966.

CASSIRER 1923–1929

Ernst CASSIRER: *Philosophie der symbolischen Formen*, I–III. Berlin, Bruno Cassirer Verlag, 1923–1929.

DAMISCH 1976

Hubert DAMISCH: Sémiologie et Iconographie. In: *La Sociologie de l'art et sa vocation interdisciplinaire. L'œuvre et l'influence de Pierre Francastel*. Paris, Denoël, 1976. 29–39.

DILTHEY 1974

Wilhelm DILTHEY: A hermeneutika keletkezése [1900]. In: Uő: *A történelmi világ felépítése a szellemtudományokban*. Budapest, Gondolat Kiadó, 1974.

DITTMANN 1967

Lorenz DITTMANN: *Stil – Symbol – Struktur. Studien zu Kategorien der Kunstgeschichte*. München, Wilhelm Fink, 1967.

ERDÉLY 1995

ERDÉLY Miklós: Montázsesztus és effektus [1975]. In: *A filmről*. Szerk. PETERNÁK Miklós. Budapest, Balassi Kiadó, 1995. 142–160.

FOUCAULT 1990

Michel FOUCAULT: *Felügyelet és büntetés. A börtön története* [1975]. Budapest, Gondolat Kiadó, 1990.

HEIDEGGER 2000

Martin HEIDEGGER: *Kant és a metafizika problémája* [1929]. Budapest, Osiris Kiadó, 2000.

HEIDEGGER 2007

Martin HEIDEGGER: *Lét és idő* [1927]. Budapest, Osiris Kiadó, 2007.

HOLLY 1984

Michael Anne HOLLY: *Panofsky and the Foundations of Art History*. Ithaca, Cornell University Press, 1984.

January 1969

January 5–31, 1969. Curated by Seth SIEGELAUB. New York, Seth Siegelau, 1969.

KOSUTH 1969

Joseph KOSUTH: Art After Philosophy. *Studio International*, 178. 1969. No. 915. 134–137.

Kultúra és szemiotika 1981

Kultúra és szemiotika. Szerk. GRÁFIK Imre–VOIGT Vilmos. Budapest, Akadémiai Kiadó, 1981.

LÁSZLÓ 2019

LÁSZLÓ Zsuzsa: A jövő realizmusa – viták és konfliktusok Beke László Elképzelés-projektje körül. In: 1971 – *Párhuzamos különidők*. Kiállítási katalógus. Szerk. HEGVI Dóra–László Zsuzsa–LEPOSA Zsóka–RÓKA Enikő. Budapest, BTM–Kiscelli Múzeum, 2019. 22–37.

LEBEL 1972

Robert LEBEL: *Marcel Duchamp*. Köln, DuMont, 1972.

Mannheim 2000

Mannheim Károly: Adalékok a világnézet-értelmezés elméletéhez [1923]. In: *Tudásszociológiai tanulmányok*. Szerk. SZÁNTÓ Zoltán–WESSELY Anna. Budapest, Osiris Kiadó, 2000. 7–65.

MARIN 1970

Louis MARIN: La description de l'image, à propos d'un paysage de Poussin. *Communications*, 15. 1970. 186–209.

MARIN 1980

Louis MARIN: Towards a Theory of Reading in the Visual Arts. Poussin's „The Arcadian Shepherds”. In: *The Reader in the Text. Essays on Audience and Interpretation*. Ed. by Susan Rubin SULEIMAN–Inge CROSMAN. Princeton, Princeton University Press, 1980. 293–324.

MARIN 1991

Louis MARIN: Opacity and Transparence in Pictorial Representations. *Est: Grunnlagsproblemer I estetik forskning*, 2. 1991. no. 2. 55–66.

MIKLÓS 1968

MIKLÓS Pál: Bevezetés. *Helikon*, 14. 1968. 1. sz. 3–24.

MOXEY 1986

Keith MOXEY: Panofsky's Concept of Iconology and the Problem of Interpretation in the History of Art. *New Literary History*, 17. 1986. no. 2. 265–274.

MUKAŘOVSKÝ 1968

Jan MUKAŘOVSKÝ: A csehszlovák művészetelmélet fogalmai [1947]. *Helikon*, 14. 1968. 1. sz. 51–60.

PANOFSKY 1932

Erwin PANOFSKY: Zur Problem der Beschreibung und Inhaltsdeutung von Werken der Bildenden Kunst. *Logos*, 21. 1932. 103–119.

PANOFSKY 1967

Erwin PANOFSKY: *Architecture gothique et pensée scholastique* [1957]. Trad. et postfacé par Pierre BOURDIEU. Paris, Minuit, 1967.

PANOFSKY 1984a

Erwin PANOFSKY: *A jelentés a vizuális művészetekben*. Vál., szerk., utószó BEKE László, ford. Tellér Gyula. Budapest, Gondolat Kiadó, 1984.

PANOFSKY 1984b

Erwin PANOFSKY: A perspektíva mint szimbolikus forma [1925]. In: PANOFSKY 1984a. 170–248.

PANOFSKY 1984c

Erwin PANOFSKY: Ikonográfia és ikonológia [1939]. In: PANOFSKY 1984a. 284–307.

POPPER 1993

POPPER Leó: [Félreértéleméleti jegyzetek] [1911]. In: *Diálogo a művészetről. Popper Leó írásai. Popper Leó és Lukács György levelezése*. Szerk. HÉVIZI Ottó–TÍMÁR Árpád. Budapest, MTA Lukács Archívum, 1993. 176–180.

SEDLMAYR 1925

Hans SEDLMAYR: Gestaltetes Sehen. *Belvedere*, 6. 1925. 65–73.

SEDLMAYR 1931–1932

Hans SEDLMAYR: Zum Begriff der Strukturanalyse. *Kritische Berichte*, 3–4. 1931–1932. 1. 157–160.

SEDLMAYR 1958

Hans SEDLMAYR: *Kunst und Wahrheit. Zur Theorie und Methode der Kunstgeschichte*. Hamburg, Rowohlt, 1958.

The Iconology of Conceptual Art

With *Imagination/Idea*, László Beke founded Hungarian conceptual art and also dealt with theoretical questions of iconology. He did not, however, attempt to analyse the iconology of conceptual art. The central question of my study, therefore, is why not. One thing for sure is that even as a university student Beke was drawn to problems of interpretation, and in a wide-reaching study he compared the structural analysis of Hans Sedlmayr and the iconology of Erwin Panofsky in the field of “bourgeois art history writing”. The blind spot in Sedlmayr’s method is precisely its essence, the total picture, that is, the concept of “critical form”, the large structure perceived by the interpreter, which the Viennese art historian imagined on the model of *Gestalt*. Beke outstandingly perceives the significance of this as well as its intellectual trap, for irrespectively of the fact that Sedlmayr breaks down interpretation of the artwork into three epistemological steps – literal, allegorical and spiritual – it is the *Gestalt*, the overall impression that influences how, in the first step, we describe the visual structure itself. A similar problem pervades the three steps of iconology, as synthetic intuition can even influence how we describe the phenomenon perceived in the picture.

In 1984, in the afterword of the first Hungarian volume on Panofsky, Beke surprisingly ascribes the importance of iconology to the theory of fertile misunderstanding. For two reasons: firstly, because description (phenomenon) and interpretation (meaning) are inseparably intertwined, and secondly because interpretation always examines the work from the perspective of the present and is intended to reveal the “unspoken”, the unobvious, that is, it does not equate the sense and content of the work with the intent of the artist. In Beke’s view, this inevitably leads to a different understanding – or “misunderstanding” – of the work and the artist. Between 1967 and 1984, however, Beke did not deal with the

iconological method, because he did not consider it a suitable approach for interpreting modern and contemporary art. In 1971, for example, he thought that because of the readymade and concrete art, the appealing complexity and stratification of the iconological method had collapsed. After all, the former is an everyday object which depicts nothing and utilises no iconographic type of any kind, while the latter likewise is not meant to depict anything or even mean anything beyond its own material reality. In connection with the application of iconology in contemporary art, however, it was by no means a negligible factor that reconstructing a critical worldview, that is, one that criticised the prevailing (Sovietised) Hungarian artworld, could have placed the artist and the art historian alike in an unpleasant existential situation. Instead of Panofsky’s *Geistesgeschichte*, Beke, in line with the spirit of the age, proceeded with a semiotic focus, which was in harmony with the politics of science and the sociology of knowledge in Hungary and Eastern Europe at the time.

In 1975, in a text entitled *Az alkotó interpretációtól az interpretáció tagadásáig* [From Creative Interpretation to the Denial of Interpretation], Beke applied Leó Popper’s theory of misunderstanding to modern art through the work of Marcel Duchamp, in which – ironically – the true creator became the observer. Duchamp is also the forefather of conceptual art, who sought to break with eye-pleasing retinal art as well as naïve semiotics and the classical theory of representation. Conceptual art, in the wake of Duchamp and then John Cage, Allen Kaprow, Ad Reinhardt and the minimalists, thus became, in essence, its own iconology, when art and the picture were replaced by the interpretation of the picture and its own philosophy, so that if somebody interprets – in a conventional way – then that person is in fact acting as creator. Perhaps this is why and how László Beke became a conceptual artist/art historian.

TÁRGYSZAVAK

ikonológia, struktúraanalízis, szemiotika, konceptuális művészet, félreértés-elmélet, Popper Leó, Marcel Duchamp, Erwin Panofsky, Hans Sedlmayr

KEYWORDS

iconology, structural analysis, semiotics, conceptual art, theory of misunderstanding, Leó Popper, Marcel Duchamp, Erwin Panofsky, Hans Sedlmayr

