

Kóstolni a szép-tudományba



Kóstolni a szép-tudományba

Tanulmányok
a Fialal Művészettörténészek
IV. Konferenciájának
előadásaiból

KÓSTOLNI A SZÉP-TUDOMÁNYBA

*Tanulmányok
a Fiatal Művészettörténészek
IV. Konferenciájának
előadásaiból*

Kóstolni a szép-tudományba

Tanulmányok a Fiatal Művészettörténészek IV. konferenciájának előadásából

Főszerkesztő: Székely Miklós

Szerkesztők: Dragon Zoltán, Entz Sarolta Réka, Raffay Endre, Szerdahelyi Márk, Tóth Áron

Grafikai terv, tördelés: Papp Gyula

Szöveggondozás: Asztalos Emese

A borítón a berhidai Szent László templom belső kapujának részlete látható. Konceptió: Sidó Anna, fotó: Szerdahelyi Márk.

A kötet megjelenését támogatta:

Magyar Tudományos Akadémia

Bölcsészettudományi Kutatóközpont Művészettörténeti Intézet

Nemzeti Kulturális Alap

Pázmány Péter Katolikus Egyetem Bölcsész- és Társadalomtudományi Kar



PÁZMÁNY PÉTER
KATOLIKUS EGYETEM
*Bölcsész- és
Társadalomtudományi Kar*

© Szerzők

© Szerkesztők

© Fotósok

© Grafikusok

© CentrArt Művészettörténészek Új Műhelye Közhasznú Egyesület

© Fényképek intézményi jogtulajdonosai: Artur Żmijewski; Central Booking Gallery, NYC, USA; Elek István hagyatéka; ZKM | Center for Art and Media Karlsruhe, Németország; Erdélyi Unitárius Egyház Gyűjtőlevéltára, Kolozsvár, Románia; Fajó János; Foksal Gallery Foundation, Varsó, Lengyelország és Galerie Peter Kilchman, Zurich, Svájc; Forgács Péter; Forster Gyula Nemzeti Örökségvédelmi és Vagyongazdálkodási Központ, Fotótár, Műemléki Tervtár; Hargita Megyei Állami Levéltár, Csíkszereda, Románia; Jan de Nys, Aalst, Belgium; Kiel University Library, Kiel, Németország; London, The British Museum / Trustees of the British Museum, Egyesült Királyság; Magyar Építészeti Múzeum, Budapest; Márton Áron Gimnázium gyűjteménye, Csíkszereda, Románia; MTA KIK Kézirattár, Budapest; National Gallery of Art, Washington D.C.; Országos Széchényi Könyvtár Mikrofilmtár, Budapest; Petőfi Irodalmi Múzeum, Budapest; Róma, Scuola Lante della Rovere; Római Katolikus Gyűjtőlevéltár, Kolozsvár, Románia; Soproni Múzeum, Storno-gyűjtemény; Szépművészeti Múzeum – Magyar Nemzeti Galéria, Budapest; Laczkó Dezső Múzeum, Veszprém.

A kiadványban megjelent írások tartalmaért és a képek jogtisztaságáért minden esetben a tanulmány szerzője felelős.

The authors of the essays are responsible for the contents of the texts as well as for obtaining permission to reprint the images included in their essays.

ISBN 978-963-88825-5-4

CentrArt, 2014



CentrArt

Tartalomjegyzék

<i>Előszó</i>	7
ROSTÁS TIBOR	
<i>Graeco opere – görög modorban II.</i>	
<i>A veszprémi „Gizella-kápolna” és a lékai várkápolna 13. századi falképei</i>	9
KOVÁCS GERGELY	
<i>A felvinci református templom italobizánci stílusú falképei</i>	33
KÓNYA ANNA	
<i>Ikonográfiai összefüggések az alcinai templom falképein</i>	45
MEZEI EMESE	
<i>Hétköznapi jelenetek egy késő középkori kályhán¹</i>	61
PÁL EMESE	
<i>Rubens Szamosújváron?</i>	71
PÁSZTOHY JÚLIA	
<i>Pákei Lajos villa- és lakóház-építésze</i>	85
VARGA ORSOLYA	
<i>Lang Adolf Szegeden és Pécsen</i>	97
SALAMON GÁSPÁR	
<i>Tagok és ragok</i>	
<i>Építészet és nyelv kapcsolata Schulek Frigyes terminológiai kísérletezéseiben</i>	113
IMECS-MAGDÓ ESZTER	
<i>Borszékfürdő modernizációja a 20. század elején</i>	125
GÁL ZSÓFIA	
<i>A kolozsvári Arany János utcai bérvillák</i>	143
LADÓ ÁGOTA	
<i>Az Erdélyi Római Katolikus Státus csíkszeredai főgimnáziumának tervezéséről</i>	157
BALDAVÁRI ESZTER	
<i>A német korai Jugendstil hatása Körössy Albert Kálmán építőművészetére</i>	173
ZSOLDOS EMESE	
<i>A pécsi Jókai-ünnepély képi emlékezete</i>	187

F. DÓCZI ERIKA	
<i>A Betonszemle folyóiratról</i>	199
SEBESTYÉN ÁGNES ANNA	
<i>Molnár Farkas és az építészeti szaksajtó mechanizmusai a két világháború közötti Magyarországon</i>	211
JÁSZ BORBÁLA	
<i>Funkcionalizmus és racionalizmus között Adolf Behne elemzése a modern építészet hőskorából</i>	225
DÉNES MIRJAM	
<i>Ki a naiv? A Dallos Marinka kutatás alapvető kérdései a naiv művészet jellemzőinek tükrében</i>	235
BRUNNER ATTILA	
<i>A magyar játéktervezés történetének néhány kérdése</i>	251
SIMON BETTINA	
<i>Egy festménysorozat öndefiníciója. Károlyi Zsigmond Mérték-képei</i>	265
BRADÁK SOMA	
<i>A rendszerváltás performansa. Elek István köztéri akciói 1985 és 1993 között</i>	277
DUDÁS BARBARA	
<i>Globalizálódó művészet lokális problémákkal – avagy mi történt a művészet vége óta?</i>	295
GÁRDONYI LÁSZLÓ	
<i>A képregény metamédiuma</i>	307
KOSINSKY RICHÁRD	
<i>Michael Fried befogadáselmélete</i>	321
JAN ELANTKOWSKI	
<i>Replaying Memory. Holocaust and Video Art in Péter Forgács's "Meanwhile Somewhere... 1940-1943" and Artur Żmijewski's "The Game of Tag"</i>	331
Személy- és helymutató	343

Michael Fried befogadáselmélete

Kosinsky Richárd

A képzőművészeti alkotások alapvető funkciója, hogy készítőjük a néző számára címezze azokat. A műveket kevés kivételtől eltekintve befogadásra szánják, ezek a kivételek viszont annál beszédesebbek. Lényegi különbség a befogadás módjai között van, illetve abban, hogy a művész reflektál-e a befogadás aktusára, és ha igen, milyen módon teszi ezt. Mindennek előfeltétele azonban a címzett: a befogadó. Michael Fried *Absorption and Theatricality*¹ című munkájában a nézőt – a műalkotás befogadóját – abszolút origóként kijelölve javasolja a modernitás művészettörténetének 18. századtól kezdődő, francia festészeten keresztül történő újraolvasását. Fried a francia festészeti tradíció alakulásának okát a befogadóra való reagálás kényszerében, a képeknek a néző viszonylatában kialakított retorikájában látja: vagyis abban, hogy be van-e építve a néző, a befogadó nézőpontja funkciója-e a képnek, illetve a kép reflektál erre; vagy bár számol a nézővel, de nem reflektál a jelenlétére.

Fried műalkotás és befogadó viszonyát leíró elmélete mögött egy új képteória húzódik, amelyet az amerikai művészettörténész és kritikus 1967-ben megjelent *Művészet és tárgyság*² című tanulmányának új művészetelméletére alapozott – az így konstruálódó tágabb kontextusból pedig jól kiolvashatóvá válik Michael Fried modernitásról alkotott koncepciója is.³

Fried az 1960-as években folytatott kritikai munkásságában fektette le, és kezdte el kidolgozni azon fogalmakat, melyekkel a későbbiekben művészettörténeti írásaiban operált. Clement Greenberg formalista modernizmusát követve fejtette ki saját meglátásait az absztrakt festészetről: Fried alapvetése az egyes művészeti műfajok szigorú önreflexív jellege, vagyis leegyszerűsítve, amit a művészet kínál, az a műalkotáson belül keresendő. Az egyes alkotások saját médiumukra kell, hogy rákérdessenek, ennek a médiumnak a sajátosságaira. Nem is – vagy még inkább nemcsak – annak hatásaira vagy magára a működési mechanizmusra, hanem a médium effektusainak az alaphoz (a médiumhoz) való viszonyára. Fried mindezt tehát zárt rendszerként kezeli, melynek a néző szigorúan befogadói szinten részese csupán.

Greenbergtól átvéve a stafétát Michael Fried az amerikai absztrakt művészet második generációjának apologetája: *Shape as Form*⁴ és *Three American Painters*⁵ tanulmányaiban Frank Stella, Kenneth Noland, Jules Olitski és Louis Morris festészetéből vezette le, hogy milyen a jó festmény: az, amely a modernitás tradíciójában megalapo-

zott. A festmény legfőbb kritériuma képi mivolta, *képként* való megtapasztalása, melyhez egészen egyszerűen csak képként kell meghatároznia magát.

Fried olvasatában ez úgy teljesül, ha a festmény le tudja küzdeni saját tárgyi mivoltát, tehát a nem ábrázoló festmény (csak) festői minőségeket jelenít meg, pontosan a festői eszközökön keresztül, a festmény materialitásának dichotómiájaként. Teret hoz létre a sík felületen, méghozzá úgy, hogy megtartja azt a síkban: illuzionisztikus tér helyett optikai teret képezve. Fried a festmény tárgyi és képi tulajdonságait a konkrét (*literal*) és ábrázolt (*depicted*) forma polaritásában írja le. Itt az absztrakciót nem a figuralitással állítja oppozícióba, hanem a *literálissal*, a szó szerinti, konkrét formával.⁶ Az ábrázolt formának a médium reflexiójaként kell működnie, amivel lényegében negálja is az alapot. A kompozíciós építőelemként felhasznált konkrét forma feloldódik az ábrázolásban, az így létrejövő egyensúlyban válik a festmény képpé: egységes, közvetlenül ható formává.

Ezt a közvetlenséget, azonnaliséget emeli ki Fried a modernitás tradíciójának talán legmeghatározóbb tulajdonságaként: a képi szintaxis kibontakozása jelenidejű, az alkotás retorikája azonnali. „A jelenidejűség áldás.”⁷ A képnek nincs szüksége külső referenciapontokra, maga hozza létre értelmezési kontextusát, és kérdéseink csak a képből kiindulva vonatkoztathatóak a képre. Fried ezt a jelenidejűséget a kép idejével, a képen belüli viszonyok végigkövetésének idejével azonosítja, és a tényleges forma mintájára konkrét (*literal*) időnek nevezi.

Fried kritikai munkássága során írt tanulmányaiban dolgozza ki tehát azt a fogalmi eszköztárat, amely majd az 1967-es *Művészet és tárgyság*ban konvergál. A minimalista művészet kritikájaként írt esszében Fried először fejt ki a befogadót referenciaként feltételező teatralitáselméletét, melyet a modernitás hagyományával teljesen ellentétesnek ítél meg. Nem azért, mert a minimalizmus számol a nézővel, hanem azért, mert ez kimerül az alkotással való pusztá konfrontációban. Fried negatív érvelése akkor érthető meg igazán, ha előbb megvizsgáljuk a befogadóról alkotott elképzeléseit összefogó teatralitáselméletét.

Michael Fried az 1980-ban megjelent *Absorption and Theatricality*-ben a 18. századi francia festészetet Jacques-Louis Davidig bezárólag vizsgálta. Fried kritikussai többször szemére vetették, hogy írása történetileg megalapozatlan, annak ellenére, hogy érezhetően kritikai munkássága történeti beágyazásaként (is) szánta könyvét. Teatralitáselméletét a francia festészetre vetíti ki, és esettanulmányok sorozatán keresztül vizsgálja a befogadóról alkotott sajátos elképzelését. Nem a konkrét műalkotások szolgálnak azonban elsődleges forrásként Fried számára, hanem a korabeli szemtanúk – a jelenkorú befogadók. Fried nagyban támaszkodik Denis Diderot írásainak megállapításaira; a kor több kritikusától is idéz, de Diderot szalonkritikái szolgálnak legfontosabb hivatkozási pontként. A kötet címe egyértelművé teszi ezt, illetve kijelöli Fried kutatói pozícióját, bizonyos értelemben az egész kötet a szerző és az általa idézett kritikusok, valamint festmények háromszögében született diskurzus.

Fried érvelésének ezt a mozzanatát azért érdemes kiemelni, mivel ez adja a kiindulópontot saját, a modernitás tradícióját folyamatos önreflektív diskurzusban tartó formalista kritikájának. Elméletének alapja az, hogy az általa megfigyelt és leírt tendencia a francia festészet evolúciójának természetes belső kényszere, és a korban releváns problematikaként érzékelhető volt a nézők – a kritikusok – számára is.

Fried átveszi a 18. századi kritikák fogalomtárát és lényegében összeegyezteti saját retorikájával. Jó példa erre a korban elsőként Diderot-nál felbukkanó abszorpció és a színház kapcsán kifejtett *tableau* fogalma. Ennek lényege, hogy a színészek nem lépik át a negyedik falat, megmaradnak a jeleneten és a darabon belül; nem a közönségnek játszanak, hanem egymásnak, ezzel téve hitelessé a játékukat.

Egy helyen maga Fried jegyzi meg: „Mikor a »*Művészet és tárgyság*«-on és a kapcsolódó tanulmányokon dolgoztam, tudtomon kívül Diderot szellemében írtam.”⁸

A Michael Fried által az *Absorption and Theatricality*-ben hiposztazált befogadáselmélet valójában egészen röviden leírható. Két alapvető stratégia figyelhető meg: a festményekbe vagy be van építve a néző tekintete vagy sem. Reagál-e a kép a befogadó jelenlétére, és ha igen, milyen módon teszi ezt? A kép felépítésével bevonhatja a nézőt, pozícionálhatja vagy éppen eltávolíthatja magától, különbségtételre kényszerítheti. A választól függően beszélhetünk *teátrális* vagy *abszorptív* képről.

Fried elemzésében a rokokó után – és annak ellenében – a francia festészetben általános tendenciává vált a festményeken az adott tárgyban való mély, minden mást – mindenekelőtt a befogadót – kirekesztő elmerülés, az *abszorpció* állapotának meggyőző és tudatos reprezentációja. A befogadó kirekesztését itt egy önmagába forduló, első pillantásra paradox hatásként kell értenünk: a festmény nincs tudatában vagy nem vesz tudomást a befogadóról, miközben nagyon is tisztában van a szemlélő jelenlétével. Számol vele, pozícionálja és különbségtételre kényszeríti a festmény és a befogadó nézőpontja között, mely aztán elősegíti a befogadó kirekesztését. Az abszorptív kép magába zárkózik, miközben a néző tekintete számára mégis nyitott marad. És pontosan ezzel a kettősséggel distinkciót tesz saját és a befogadó tere között, mégpedig olyan módon, hogy közben a nézőt is rávezeti erre a különbségre.

Ezzel szemben *teátrális* kép esetében a festmény mintegy produkálja magát a néző számára, beemeli a szemlélőt saját világába, aktív szereplőjévé teszi: *inszenálja* – ha máshogy nem, annak jelenlétével. Utóbbiból kitűnik, hogy a passzívnak és statikusnak ható pusztá jelenlét milyen immanens dinamikával bír.

Az abszorpció – önmagára koncentráló, intenzív – állapotának külvilágra való teljes ignoranciája jól végigkövethető Jean-Baptiste-Siméon Chardin egészen triviális cselekvéseket ábrázoló festményeinek során. A külvilág kizárása egyben a befogadó kizárását is jelenti, ami az abszorpció reprezentálása mellett a kép és a befogadó síkja közötti különbségtétellel érhető el.

Jean-Baptiste-Siméon Chardin *Un Philosophe occupé de sa lecture*⁹ című, az 1753-as Szalonon kiállított festménye Fried érvelése szempontjából különösen fontos. A festményen egy vaskos kötet lapjaiba merülő kalapos alakot látunk, akinek környezete is befelé fordulást sugall: olvasás, koncentrált figyelem és elmélyülés, a külvilág teljes kizárása a cselekményben való teljes abszorpció mindennél árulkodóbb jelei. Chardin munkájába belefeledkezett alakjáról Fried Laugier abbét idézi, aki jó érzékkel jegyzi meg: „nehéz lenne megzavarni”.¹⁰ Ez a mondat igen sokatmondó a korabeli képek befogadójának kirekesztésére tett erőfeszítések tükrében. Az *Un Philosophe* festmény címe is árulkodó: kiállítása előtt majdnem húsz évvel, 1734-ben készült, eredetileg *Un Chemiste dans son laboratoire* címmel, amelyet Chardin változtatott meg.¹¹ Az egyszerű

helyzetet jelölő cím cselekvést kifejező jelölőre való lecserélése – mivel sokkal inkább abszorptív jelleget implikál – tükrözi a kor vizuális igényeinek hangulatát. Vagyis az abszorpció jelensége az 1750-es évek közepére már a „levegőben volt” a festményeken és a kortárs kommentárban egyaránt.¹²

Chardin *A kártyavár*¹³ című festménye (1. kép) ebből a szempontból különösen tanulságos: a festményen egy felénk az oldalát mutató, asztalnál ülő fiút láthatunk, miközben kimért mozdulatokkal kártyalapokból várat épít. A kártyavár építése odafigyelést igénylő, minden mást kizáró cselekvés. Az asztal néző felé eső oldalán félig – felénk vagy még inkább a kép síkja felé – kihúzott fiókjába két kártya van beállítva: ezek közül az egyik a figurával felfelé felénk néz, míg a másiknak csak a hátlapját látjuk.

Fried a kihúzva felejtett fiókot, benne a kártyákkal az abszorpciót megteremtő szofisztikált rendszer részeként értelmezi. A felénk, a befogadó felé nyíló fiók a térnek ilyen irányú megnyitásával rákényszerít annak felismerésére, hogy a mi nézőpontunk merőben különbözik a fiú kártyákra limitált, exkluzív fókuszának perspektívájától – Chardin ezzel az egyszerű módszerrel vezeti rá a szemlélőt a különbségtételre a befogadó és a kép tere között, valamint zárja ki a nézőt abból.¹⁴ A fiók analógiájára Fried az abból kilógó két kártyában látja a festmény epitómáját: a felénk fordított kártyában a *festmény* felszínét, a vásznat, a megfordított kártyában pedig az ifjú abszorpciójának terét interpretálhatjuk. Vagyis Chardin képe úgy reflektál saját médiumára, hogy közben el is fedti azt.

Chardin játékokat vagy valamilyen szórakozást ábrázoló festményeinek másik fontos aspektusa időbeliségük: sejtetik, hogy az abszorptív cselekmény vagy állapot időben zajlik, a miénkkel közös időben – most.¹⁵ A két pillanat közötti időben való végbemenés érzékeltetése alapvető feltétele az abszorpció meggyőző erővel bíró reprezentálásának. Fried elemzésében Chardin festményeinek állóképszerűsége csupán „szünet”, amely egy pillanat múlva folytatódik.¹⁶ A kártyavár egy rossz mozdulatra összeomlik, egy másik Chardin festményen a felfújt szappanbuborék kipukkan.

Fried a tényleges, „konkrét időtartamot”¹⁷ mint tisztán „festői effektust”¹⁸ értelmezi: mintha a festmény változatlanságát a befogadó valami lényegi módon nem anyagi tulajdonságként, hanem mint az abszorpció manifesztációját tapasztalná meg. Fried ezt nem elvesztegetett, hanem *kitöltött időnek* nevezi; egy plusz tartalomnak, amelyet a hirtelen változás érzetének kiváltásával, illúziójával ér el.¹⁹ Könnyen felfedezhető a párhuzam az idő mint *festői effektus* és a *kitöltött idő* fogalmai, valamint az alkotásoknak a *Művészet és tárgysiságban* is fontos szerepet játszó időbelisége között. De erről később még bővebben is szó lesz.

A befogadó pozicionálásnak további két példáját említeném még, melyek jól szemléltetik Fried elképzeléseit. Ezek közül az első a bibliai Zsuzsanna és az őt fürdőzés közben megleső öregek témája. Fried Diderot-nak egy konkrét festményről adott leírását idézi, amely azonban nem maradt fenn. A téma már önmagában tökéletes a tekintet modellezésére: a jelenet középpontjában alapvetően a *nézés* aktusa áll, a meglesése, a voyeur tiltott pillantásáé.

A festő a leskelődő öregeket a képnek a megrémült Zsuzsannával átellenes oldalán helyezte el, aki zavarában eltakarja magát az öregek elől, kitéve ezzel testét meztelen pillantásunknak. „A különbség a meglesett és a tekintetnek kitérülő női test között van.”²⁰ Diderot-nak a képpel kapcsolatos megjegyzése tökéletesen leírja a befogadó viszonyát a festményhez: „Zsuzsannára tekintek, [és] *titkon talán szerettem volna* [az



1. kép. Jean-Baptiste-Siméon Chardin: *A kártyavár*. Fotó: National Gallery of Art

öregék között] *lenni*.²¹ Zsuzsanna jelene a két öregével közös, a néző kívül reked, pedig „többet” lát a leskelődőknél.

Fried utolsó példája Jacques-Louis David *A koldus Belizáriusz*²² című festménye.²³ A festmény jobb szélén a falnak támaszkodva, oldalról látjuk a kísérőjét bal karjával átkaroló, vak Belizáriuszt, aki jobb karját az alamizsnát adó nő felé nyújtja; a nő mögött feltűnő katona régi, kolduló parancsnokának látványától teljesen megdöbben, és

meglepetésében karjait maga elé kapja. A katona a festménynek egészen a bal szélén helyezkedik el, szinte teljesen felénk fordulva; a távolban mögötte, látszólag a feje felett egy obeliszk látható. Fried a festmény invencióját a teátrális eszközök segítségével megteremtett abszorptív jellegében látja. A nő és a fiú egymáséba kapcsolódó tekintete és a vak Belizáriusz hármasa a festményen belül egy külön képet hoz létre, mely a mi síkunkkal párhuzamosan zajlik. Az asszony és a gyermek egymásra figyelnek, másról nem vesznek tudomást, míg Belizáriusz vakságában van elzárva a környezetétől, így a nézőtől is. Ez egy külön abszorptív *tableau*.

A hangsúly mégis a katonán van, aki mintegy mediál a befogadó és a kép között. A katona baloldalon való elhelyezése, valamint az első pillantásra is érzékelhető perspektivikus problémák kimozdítják a nézőt a középtengelyből. David kompozíciós szinten kalkulált a néző perspektívájával. A befogadónak a képtér baloldalára való elmozdítását és a katona alakjával való szinkronba hozását tovább segíti a járókövek szinte vertikálisan egymásra helyezett ábrázolása. Ez utóbbi azonban egy másik célt is szolgál: a járókövek implikálta *irány* és a háttérben megjelenő obeliszk – amely funkcióját tekintve általában valamilyen helyet jelöl meg – megnyitja a képteret „hátrafelé”, a kép belseje felé. David mindezzel azt éri el, hogy egyszerre két képet, két *tableau*-t ábrázol.

Mindebből láthatjuk, hogy a befogadó pusztá léte – és a képeknek befogadásra szánt mivolta – olyannyira zavaróvá vált a korban, hogy azzal strukturális szinten kellett foglalkozni.

Michael Fried *Absorption and Theatricality*-ben kifejtett elméletének értelmében tehát a francia festészet evolúciójában, a 18. század második felében, a befogadó diszlokációjával és a kép szubjektumaként való kezelésével járó teatralitással szemben a festmény-befogadó (a *tárgy-befogadó*) újfajta, abszorpcióra építő viszonya alakult ki. Ezzel létrejött egy újfajta tárgy és befogadó; Fried szavaival élve egy újfajta „objektum és »szubjektum«.”²⁴ A de-teatralizálást szolgáló új viszony a befogadótól a szemlélésnek egy sokkal tudatosabb, magasabb szintű állapotát követeli meg, amely a teatralitást konstituáló cselekmények és effektusok felfedezését szolgálja; ehhez képest a befogadó számára minden más egyébrek másodlagosnak kell lennie.

Fried *Művészet és tárgyisága* ugyan a francia festészettel foglalkozó könyvei előtt született, gondolatmenete mégis ezek felől érthető meg a legkönnyebben. Maga a tanulmány a minimalizmussal, a minimalista tendenciákkal szemben megfogalmazott éles kritika, melyben Fried amellett érvelt, hogy az irányzat teátrális jellege miatt ellentétes a modernitás (formalista) narratívájával, annak legjobb esetben is csak mellékhajtása lehet. Fried meglátása szerint a minimal art nem követi a modernitás önreflexív kritikai dialektikáját.

Fried érvelése azért lefegyverző, mert az általa *literalista*²⁵ művészetnek nevezett minimalizmust éppen saját eszköztárának felhasználásával állította szembe a modernista koncepciókkal. A minimalizmus központi problematikáját az *alak* (*shape*) kérdése jelenti, Robert Morris és Donald Judd, a minimalizmus két fő teoretikusa azonban más-más forrásokra vezette vissza a minimalizmus alakról alkotott fogalmát. Morris David Smith szobrászatához nyúlt vissza, míg Judd festészeti példák mentén vezette le művészetének kialakulását, elsősorban Frank Stella művészetére hivatkozva, az ő képeinek egységes mivoltát, egység-szerűségét alapul véve. Fried és Judd érvelése ezen

a ponton egymás antitézisei: Fried éppen a hordozófelület fizikai határainak, alakjának negálásáért, Judd pedig ennek a konkrét alaknak a hangsúlyozásáért tekinti példaértékűnek Stella munkáit.

Fried szerint Donald Judd ezen a ponton félreértette Stella művészetét: a festő célja a modernitás (formalista olvasat szerinti) tradíciójába becsatlakozva éppen a festmény önnön tárgyiságának negálása. Alkotásain sávjainak segítségével a keret (konkrét) formájának megismétlésével állítja az alak kérdését középpontba. Stella az alakra annak médiumán keresztül, mint a festészet közegére kérdez rá. Judd azonban Frank Stella alkotásaiban a konkrét, tényleges formát emelte ki, vagyis a festményeket inkább keretük viszonylatában, tehát *tárgyként*, a tárgyak sajátos tulajdonságaként vagy sajátos, egyetlen *dologként* értelmezte.

Az alaknak ezt az egységes, *tárgyi minőségét* emelte át Judd a minimalizmusba (amit ő *specific object*-nek nevez), és ezért titulálta Fried az irányzatot literálisnak, azaz szó szerintinek, illetve a modernitás tradíciójával ellentétesnek. A minimalizmus nem „tárgyiságának legyőzésére vagy felfüggesztésére törekszik tehát, hanem éppen a tárgyiságnak mint olyannak a felfedezésére és *projektálására*”.²⁶

Ebből továbbá az következik, hogy a tárgyiságát kiemelő alkotás esztétikai minőségeit már nem önmagában, belső viszonyrendszerében hordozza, hanem a tárgy és környezetének függvényében, az így kialakult *situáción belül*. Ez a situáció pedig egyaránt magába foglalja a minimalista alkotást, a teret, amelyben kiállították és magát a nézőt is, a tárgy csak ezek viszonylataiban válik értelmezhetővé. A minimalista alkotás jelenlétét ebben a situációban a művön kívüli tényezők határozzák meg, jelenidejűsége megszűnik: a műalkotás ideje nem a mostban van, hanem a folyamatban lévő situációban bontakozik ki. Ezt nevezte Michael Fried a minimalizmus kapcsán *teátrális* jellegnek: a situációteremtő – bizonyos értelemben – színpadi jelenlétet.

Összefoglalva tehát – a modernizmus felfogásával ellentétben – a minimalista szenzibilitást a *specific object körülményei* érdeklik, amelyek között azzal a befogadó találkozik. Már nem a műben kell keresni annak tartalmát, azt, ami a „műtől várható”. A literalista munkák egy *projektált élményre* alapoznak, egy bizonyos *situáció* élményére, mégpedig olyan situációban, amelynek *per definitionem* a szemlélő is részese. A hangsúly áthelyeződik a situáció tapasztalatára, arra „ahogy [az] történik, ahogy pusztán *van*”.²⁷ A tárgyak ilyen fajta jelenléte „nemcsak fizikai, de pszichikai értelemben is” eltávolítja a befogadót, ez pedig „a szemlélőt szubjektummá, a kérdéses művet [pedig] tárggyá [teszi]”.²⁸ Vagyis a műalkotás csak a befogadó viszonylatában értelmezhető, a szemlélő által kiteljesedett situáción belül.

A jelenidejűség áldás.

Jegyzetek

- 1 FRIED, Michael: *Absorption and Theatricality. Painting and Beholder in the Age of Diderot*. London. 1980.
- 2 FRIED, Michael: *Art and Objecthood* In: *Artforum* (June 1967). Magyarul: Michael FRIED: *Művészet és tárgyiság*. In: *Enigma* 1995/2. 66–83.

- 3 1980-ban jelent meg a befogadóelméletét pontosan meghatározó *Absorption and Theatricality* című kötete, melyet jelen tanulmányban is vizsgálni fogok. Fried a modernizmus kezdeteit egészen a 18. századi francia festészetig vezette vissza, ezért az *Absorption and Theatricality*-ben megkezdett érvelését az 1990-ben *Courbet's Realism*, majd 1996-ban *Manet's Modernism* címen publikált munkáiban folytatta. Gyakorlatilag ezekhez szolgál egyszerre mintegy elő- és utószóként a már említett *Művészet és tárgysiság*.

Fried további öt könyvében foglalkozik a befogadót kiindulópontként feltételező elméletével. *On Thomas Eakins and Stephen Crane* című kötetében, mely 1987-ben jelent meg. A barokk mester munkásságát áttekintő *The Moment of Caravaggio* 2010-ben jelent meg, aki művészetének sajátosságai miatt egészen természetes módon esik bele Fried vizsgálódásainak körébe. *Menzel's Realism* könyve a német mester művészetét elemzi a befogadó felől, míg a *Why Photography as Art Matters as Never Before* című munkájában a 20. század második felének fotográfiájával foglalkozik. Legutóbb pedig a *Four Honest Outlaws* című, négy kortárs művészt tárgyaló könyvében tér vissza a befogadás problematikájához.

- 4 FRIED, Michael: *Shape as Form: Frank Stella's Irregular Polygons*. In: FRIED, 1998. 77–99. Eredetileg In: *Artforum* 5. (November 1966) 16–27.
- 5 FRIED, Michael: *Three American Painters: Kenneth Noland, Jules Olitski, Frank Stella*. In: FRIED 1998. Eredetileg In: *Three American Painters: Kenneth Noland, Jules Olitski, Frank Stella* kiállítás katalógusa. Fogg Art Museum, Cambridge, Mass., 1965. április. 21 – május. 30.
- 6 A Michael Fried által feltételezett absztrakció és konkrét forma közötti oppozícióval kapcsolatban ld. *Shape as Form, Művészet és tárgysiság* tanulmányait és két Anthony Caro-val foglalkozó rövid cikkét: *Two Sculptures by Anthony Caro* In: *Artforum* 6. (February 1968) 24–25. és *Caro's Abstractness* In: *Artforum* 9. (June 1971) 38–39.
- 7 FRIED, 1995. 83.
- 8 „When I wrote »Art and Objecthood« and related essays I was a Diderotian critic without knowing it.” In: FRIED, 1998. 2.
- 9 Jean-Baptiste-Siméon Chardin: *Un Philosophe occupé de sa lecture*. 1753-as Szalon, Párizs, Louvre.
- 10 FRIED, 1980. 69.
- 11 FRIED, 1980. 53.
- 12 FRIED, 1980. 49.
- 13 Jean-Baptiste-Siméon Chardin: *A kártyavár*, National Gallery of Art, Washington D.C., olaj, vászon, 82,2x66 cm, 1737. körül.
- 14 FRIED, 1980. 48.
- 15 FRIED, 1980. 49.
- 16 FRIED, 1980. 50.
- 17 „literal time”, kiemelés tőlem In: FRIED, 1980. 50.
- 18 FRIED, 1980. 50. Kiemelés tőlem.
- 19 FRIED, 1980. 50.
- 20 „C'est la différence d'une femme qu'on voit et d'une femme qui se montre” In: i. m. 97.

- 21 „Je regarde Suzanne; et loin de ressentir de l’horreur pour les vieillards, peut-être ai-je désiré d’être à leur place” In: i.m. 96.
- 22 Jacques-Louis David: *A koldus Belizáriusz*, Palais des Beaux-Arts, Lille, olaj, vászon, 288x312 cm, kb. 1781.
- 23 FRIED, 1980. 156–160.
- 24 „What is called for, in other words, is at one and the same time the creation of a new sort of object – the fully realized *tableau* – and the constitution of a new sort of beholder – a new »subject« – whose innermost nature will consist precisely in the conviction of his absence of the scene of representation.” In: FRIED, 1980. 104.
- 25 A *literal* szó több összefüggésben is előkerül Fried szövegeiben, minden esetben az adott forma vagy jelenség „szó szerint vett” értelmét jelölve. Az esetleges félreértések elkerülése végett a „literális” helyett a „konkrét” szót használok. Köszönet a Fiatal Művészettörténészek IV. Konferenciáján elhangzott előadásom utáni hozzászólásért Gárdonyi Lászlónak.
- 26 FRIED, 1995. 65. Kiemelés tőlem.
- 27 FRIED, 1995. 72.
- 28 FRIED, 1980. 68.

Képjegyzék

1. Jean-Baptiste-Siméon Chardin: *A kártyavár*, National Gallery of Art, Washington D.C., olaj, vászon, 82,2x66 cm, 1737. körül fotó: National Gallery of Art

Michael Fried’s Theory of Beholder

In my paper, entitled *Michael Fried’s Theory of Beholder*, I aim to give a summary of Fried’s unique theory of the relationship between the artwork and its beholder.

In order to do so I take a close reading of his much criticised 1967 essay, *Art and Objecthood* and his book *Absorption and Theatricality* in which Fried presents his theory about theatricality for the first time. To fully understand the main concept of Fried’s theory I look at his earlier art criticism from 1962–1977, in order to determine his sources and the antecedents of his concepts from which the idea of theatricality is built up.

Defining the key notions in his essays, we can see that Fried clearly divides the literal and the depicted form of a painting – or any given artwork. Michael Fried, being a formalist critic himself and a pupil of Clement Greenberg, strongly advocates the notion of a modernist tradition which reflects on itself. Each discipline must wean out the qualities that are not unique to them and focus on features that are. In case of painting this means the two dimensionality, the flatness and the optical space.

In Fried’s mind this produces a picture that radiates its own presence, which in turn provides presentness. This is the pivotal attribute of the modernist artwork, be-

cause this way everything that can be said about the artwork is in the artwork. If it depends on something exterior to it, than it can be only interpreted within a situation. This is what Fried calls theatrical. In his reading this is the biggest fault of minimal art: it only confronts with the beholder, but offers nothing substantial.

In his book *Absorption and Theatricality* he proposes the notion of absorption as the main theme of French painting in the 18th century. His main witness is Denis Diderot and his writings. According to the theory of Fried, the urge to reflect on the presence of the beholder in front of the painting was a real artistic problem for the contemporaries. The goal of depicting absorption was to force the viewer to make a distinction between his or her space and the space of the picture. If a picture failed to do this or it deliberately addressed the beholder, that meant, that it was a theatrical painting.

The intention of Michael Fried was to show that the problem of the beholder is an internal notion of the modernist tradition. To be precise, the problem of how to negate the presence of the beholder through the means of the given medium.

The purpose of my paper is to emphasize the full bearing of Fried's theory of the beholder and its relationship to the works of art, and the notability of Fried's approach to the interpretation of the individual artworks and the modernist tradition.