

Művelődés, műveltség, minőség

Szerkesztette
Pelesz Nelli

Radnóti Szegedi Öröksége Alapítvány
Szeged
2020

A kötet megjelenését a
Nemzeti Együttműködési Alap
támogatta



Nemzeti
Együttműködési
Alap



MINISZTERELNÖKSÉG



BETHLEN GÁBOR
Alapkezelő Zrt.

A kötet anyagát lektorálta:

Dr. habil. Nóbik Attila,

a Szegedi Tudományegyetem Juhász Gyula Pedagógusképző Kar
Gyógypedagógus-képző Intézetének adjunktusa

Dr. Fizel Natasa PhD,

a Szegedi Tudományegyetem Juhász Gyula Pedagógusképző Kar
Alkalmazott Pedagógiai Intézet Szociálpedagógus-képző Tanszékének
vezetője, főiskolai docens

© A szerkesztő és a szerzők, 2020

© Radnóti Szegedi Öröksége Alapítvány, 2020

A borítón
egy domaszéki tanyai Klebelsberg-iskola
felvétele látható az 1920-as évekből
(Móra Ferenc Múzeum, Szeged)

Tartalom

| | |
|-------------------------------|---|
| Előszó (Pukánszky Béla) | 7 |
|-------------------------------|---|

MŰVELŐDÉS

| | |
|---|----|
| Somogyvári Lajos | |
| <i>Hidegháború, kultúra és ideológia: fővárosi mozik 1951 és 1953 között</i> | 9 |
| Pusztai Virág | |
| <i>A látásról és a képekről való gondolkodás változásai a XX. század folyamán</i> | 23 |
| Olasz Lajos | |
| <i>Thália – golyózáporban. A Tábori Színház a II. világháborúban</i> | 35 |
| Szóró Ilona | |
| <i>Szabadművelődési Tudományos Intézet</i> | 51 |

MŰVELTSÉG

| | |
|---|----|
| Szabóné Kozma Katalin | |
| <i>A gyermekek számára készült moralizáló történetek a 18. század elején mint a felnőttkori társadalmi szerepek előkészítői</i> | 67 |
| Csató Anita | |
| <i>A 20. századi latin-amerikai regények hatása a magyar olvasói ízlés alakulására</i> | 81 |
| Herédi Rebeka | |
| <i>Irodalomóra és konstruktivizmus az interpretáció szemszögéből</i> | 91 |
| Kispál Dániel | |
| <i>Magyartanár szakos hallgatók irodalomtanításra vonatkozó nézeteinek vizsgálata</i> | 99 |

MINŐSÉG

| | |
|--|-----|
| Hegedűs Renáta Ildikó | |
| <i>A testi fogyatékoság megjelenése Bárczi Gusztáv Általános gyógypedagógia című művében</i> | 111 |

| | |
|--|-----|
| Malatyinszki Szilárd | |
| <i>Az edukáció szerepe a családi vállalkozások generációváltásában</i> | 125 |
| Pelesz Nelli | |
| <i>Oktatáspolitikai és alapműveltség - Trefort Ágoston és Klebelsberg</i> | |
| <i>Kuno koncepciói az elemi iskoláról</i> | 139 |
| Mohr Szilárd | |
| <i>A hómani oktatáspolitikai legfőbb törekvése - Hazafias és keresztény</i> | |
| <i>nevelés a baranyai fiúgimnáziumokban 1939 és 1945 között</i> | 149 |
| Szűts-Novák Rita | |
| <i>Imre Sándor és az egyetemi antiszemitizmus</i> | 165 |
| A kötet szerzői | 182 |

A látásról és a képekről való gondolkodás változásai a XX. század folyamán

A XX. század jelentős változásokat hozott a látás és a képek tudományos megközelítésében. A nyugati gondolkodásra Platónról kezdve jellemző volt az az alapállás, miszerint a szem csal, az igazságot nem a látható dolgok változékony világában kell keresni, és az érzéki tapasztalás még messze van a lényegi megismerésétől. Ez az attitűd meghatározta a képekről való gondolkodást is. A XX. században azonban ez a felfogás megváltozott, a látás és a képek szerepe új megvilágításba került, egyfajta rehabilitációs folyamatnak lehettünk tanúi. Az olyan teoretikusok, mint Aby Warburg, Erwin Panofsky, Ernst Gombrich, Rudolf Arnheim, vagy Kepes György a hagyományos művészettörténeti megközelítéseken túllépve elkezdtek másképp gondolkodni a képekről, számos új szempontot beemelve az elemzésükbe. A képekre történeti konstrukcióval bíró társadalmi produktumokként tekintettek, amelyek formálják a közgondolkodást. A látást pedig egy szelektív, alkotó, értelmező folyamatként definiálták. Ténykedésük nyomán – illetve a vizualitásban végbemenő, aktuális jelenségekre reflektálva – a '90-es években több, egymástól független gondolkodó (mindegyik előtt Gottfried Boehm és W.J.T. Mitchell) meghirdette a képi fordulatot. Ezzel egyértelművé vált, hogy a képeket jóval nagyobb merítésben, a művészet kategóriáján túllépve is szükséges vizsgálni, a korábbiaknál sokrétűbb szempontrendszereket kidolgozva.

A látásról való gondolkodás alakulása

A szem tapasztalatszerzésben betöltött, a többi érzékszervet felülmúló szerepe akkor is nyilvánvaló volt, mikor még pontos neurológiai ismeretek nem álltak rendelkezésre a látás folyamatával kapcsolatban. A látás során szerzett tapasztalatok értékének kétségbe vonása azonban hamar megkezdődött. A filozófia egyik alapvető problémájává nőtte ki magát az

a kérdés, hogy vajon az érzéki vagy az értelmi megismerés vezet-e el az igazsághoz, és az összehasonlításból többnyire az előbbi került ki vesztesen. E leértékelést sokan Platónról eredeztetik, noha kissé egysíkú értelmezések alapján, általában kizárólagosan a barlang hasonlatból kiindulva. Ralf Konersmann azonban rámutat: a látás eredeti, platóni értelmezése árnyaltabb, mint ahogy az utólagos értelmezésekből kitűnik, hiszen a Kharmidész-dialógus és a Timaiosz sorai közül kiolvasható, hogy Platón a látást többnek gondolja a külső benyomások pusztá rögzítésénél! Egy magasabb szintű, felismerő látást is feltételez (Konersmann, 2003. 125.o.). Már nála is megjelenik az a minőség, amit ma úgy neveznénk: alkotó látás.

A nyugati gondolkodás azonban mégis az igazság látás általi megismerhetősége ellenében foglal állást a továbbiakban. Szent Ágoston például megállapítja, hogy „a szem megismerés dolgában valóságos király a többi érzékszerv közt” (Augustinus, 1995.159.o.), ugyanakkor óv attól, hogy a lelkünk a szem által látni kívánt dolgok rabja legyen, vagy azok alapján építse fel tudását (Augustinus, 1995.142.o.).

Természetesen akadtak olyanok is, akik megengedőbb álláspontot vallottak a tapasztalati megismeréssel szerzett tudással kapcsolatban – köztük a skolasztikusok, főképp Roger Bacon – és olyanok is, akik a szem tudást feltáró tevékenységét kifejezetten sokra tartották: Leonardo da Vinci, vagy korábban Hunajn ibn Iszhák al-Idbádi, latin nevén Johannitius, nesztoriánus keresztény, arab származású orvos, aki több művében igyekezett feltárni a látás mögötti folyamatokat (*Tíz értekezés a szemről; A szem kérdései*) és arisztotelészi alapokon írt a fény fizikájáról (*A fényről és igazságáról*). A meghatározó álláspont azonban az maradt, hogy nem az érzéki szem, csakis az afölött álló hit, illetve később: az ész, a gondolkodás vezet el a dolgok megismeréséhez, melyre nem a vizualitás és a képek, hanem csakis a fogalmak birodalmában kerülhet sor.

A veszélyes, bűnös, tévútra terelő szem ideológiájára a kopernikuszi fordulat csak ráerősít: az igazság nem mutatkozik meg a szem számára látható módon, hisz érzéki benyomásaink alapján azt gondolhatnánk, hogy a Föld lapos, s az égitestek keringenek körülötte, de lám: a szemnek nem szabad hinni, az igazság a látszattal szemben áll. Descartes 1637-es értekezésében ugyancsak megerősíti, hogy a kétely lehet az az eszköz, amely lerombolja az érzékek csalfa világát (Descartes, 1637/1980. 184-189.o.). A francia enciklopédiában Louis de Jaucourt pedig így ír: „az emberi értelem valóban az érzékszervek foglya, s míg szemünket a természet színjátékán legeltetjük, a képzeletünkben ezernyi előítélet alakul ki, melyek olykor (...) rabszolgáinkká teszik az észet” (Jaucourt, 1772).

A kora újkori filozófusok egyik kedvelt kutatási területe volt az optika: Kepler, Descartes, Hobbes, és Berkeley kiterjedt műveket szenteltek a látáselméleteknek. George Berkeley már egy új igényt öntött szavakba: a filozófiai látásmódot meg kell különböztetni a természettudományostól. Úgy vélte, az optikában megfigyelhető paradoxonok a filozófiai és a természettudományos kérdések összekeveréséből adódtak (*Berkeley, 1709/1985*). Az általa hiányolt szétválasztás azonban ezután maradéktalanul végbemegy, és a látás mint fiziológiai folyamat a természettudományos módszerek bevetésével térképeztetik fel. Közben a vizualitás bizonyos formái felértékelődnek: az egy tárgyra fókuszáló *megfigyelés* mint tudományos módszer a felvilágosodással népszerűvé válik, és a szemléltető ábrák is komoly kultusznak örvendenek. A *szemléltető látást* azonban továbbra is egyfajta – Konersmann kifejezésével élve – „gyanú” övezi (Konersmann, 2003, 123.o.). A XVIII. századtól a látás fogalmának értelmezéséből, és a látással mint jelenséggel való foglalatosságból a filozófia és a társadalomtudományok egy időre kiszorulnak – párhuzamosan azzal, ahogy a természettudományos ismereteskény és az ahhoz kapcsolódó módszerek fényében a szellemtudományok társadalmi elismertsége csökken. A látás szubjektív megismerő- és alkotó folyamatként való azonosítása csak a XX. század elején kap újra nagyobb figyelmet, a művészettörténészek egy új generációjának köszönhetően.

Az ikonológia ígérete és a látás új megközelítése

A művészettörténet-írás a XIX. században összegződött tudománnyá. Kezdetben a történelemfilozófia terminusait és módszereit használta, illetve hatott rá a fejlődéselmélet is, amely hozzájárult a stílustörténeti és stíluselméleti alapú művészettörténeti megközelítés kialakulásához (*Riegl, 1893; Wölfflin, 1921*). A századfordulón azonban új szemlélet kezdte bontogatni a szárnyait, amely szembefordult ezzel, körvonalazva az ikonológiai módszert.

A művészettörténet a képek elemzésének feladatát korábban leíró- és rendszerező segédtudománya, az ikonográfia révén igyekezett ellátni. Az ikonográfia tárgya elsősorban a képzőművészeti alkotások formai szempontból való leírása, a képelemek egymáshoz való viszonyának vizsgálata. Beazonosítja a képek szereplőit, elemeit, motívumait, illetve az ábrázolásokat szöveges forrásokhoz kapcsolja. Az ikonográfia mellett a századforduló környékén megkezdődik az ikonológia céljainak és módszereinek a kiforrása is, amely a formai elemzés mellett és azt kiegészítve a műalkotás

szimbolizmusát, viszonyrendszereit értelmezi. Az ikonológia céljává az válik, hogy a műalkotást egy világnézet vagy ideológia megtestesüléseként, kordokumentumként, társadalmi produktumként és kommunikátumként is értelmezze, figyelembe vegye azokat a mechanizmusokat, amelyek kiváltották a létrejöttét, és egyúttal vizsgálja az általa keltett hatásokat – így mélyebb hozzáférést adjon a jelentéshez, mint az ikonográfia.

Ahhoz, hogy az ikonológiai módszerek működjenek, fel kell tételeznünk, hogy a látás több, mint biológiai folyamat. Konrad Fiedler német esztéta – akit az impresszionizmus egyik teoretikusaként is számon tartanak – az autonóm látványszerűség esztétikai követelményeivel foglalkozva a látás folyamatát tekintette a művészi kifejezőtevékenység alapjának, a műalkotásokat pedig általánosan kibontakoztatott láthatóságoknak nevezte (*Fiedler, 1896*).

Ekkortájt kezdi alkalmazni az ikonológiai módszert Aby Warburg, a nyilvánosság előtt elsőként Botticelli két képére vonatkoztatva, 1892-ben (nyomtatásban ld. *Warburg, 1893*). A módszert eleinte a Warburg-iskola módszerének nevezték, amelyet tanítványai és munkatársai hasznosítottak, mint például Gertrud Bing, Fritz Saxl, Walter Solmitz vagy Edgar Wind.

Erwin Panofsky 1939-től háromlépcsős elemzéssémává fejlesztette tovább Warburg módszerét. A preikonografikus leírás szintjén a kép színeit és vonalait figurákként, dolgokként ismerjük fel. Az ikonográfiai elemzés az ábrázolások, történetek és allegóriák szintje, mely a képet inspiráló szövegek ismeretét feltételezi. Az ikonológiai értelmezés pedig azokat a szellemi tartalmakat fejezi ki, amelyek a kép keletkezésének idején hatottak (*Panofsky, 1984*). Ezt egészíti ki később Max Imdahl egy negyedik szinttel, a képi szemléletességre vonatkozó ikonikával: „ez egy olyan szemlélet, amely magában foglalja a képen láttatott reflexióját, valamint a csak képileg szemléltethető reflexióját egyaránt” (*Imdahl, 1997. 260.o.*).

Az alkotó látás teóriája

Az ikonológiai megközelítések a XX. század művészettörténezeit és művészetteoretikusait eljuttatták ahhoz a felismeréshez, hogy a látás nem csupán fiziológiai folyamat, amely a szempár tulajdonosának szubjektumától függetlenül megy végbe, hanem egy olyan megismerő tevékenység, amelyben a szubjektum aktívan részt vesz. Egyre többen jutottak arra, hogy létezik „alkotó” látás, vagyis a látást egyfajta valóságformálásként is felfoghatjuk.

Kepes György festő- és fotóművész, művészetteoretikus 1944-es, *A látás nyelve* című művében élteti a természettudományok fejlődését, amely lehetővé tette a „modern és korszerű” emberi létet. Figyelmeztet azonban arra is, hogy az új tudás csak akkor lehet hatékony, ha lényünk teljességével éljük át. „Ahhoz, hogy az ember ismét teljesen használhassa képességeit, helyre kell állítania tapasztalatainak egységét.” Ehhez segíthet bennünket hozzá a látás nyelve. Amellett érvel, hogy egy kép befogadásakor a szemlélő szintetizálási folyamatban vesz részt. „Az érzékelt kép tapasztalása egyúttal alkotó integrációs tevékenység” – írja, hozzátéve, hogy a képzőművészet a látás nyelvének legmagasabb foka, s mint ilyen, felbecsülhetetlen értékű eszköze a nevelésnek (Kepes, 1979. 6-7.o.).

Rudolf Arnheim a gestalt-elméletek¹ irányából közelítve megfogalmazza, hogy a látás távolról sem az érzékszervi észleletek gépies felvétele, hanem „a valóság igazán alkotó megragadása, tele fantáziával, invencióval, értelemmel és szépséggel.” Az elme mindig egészként működik, a részletek keltette benyomások összege sosem lesz egyenlő a teljes kép nyújtotta benyomással. „Minden észlelés egyszersmind gondolkodás, minden ítéletalkotás egyszersmind intuíció, minden megfigyelés egyszersmind invenció” – írja az alak és tartalom oszthatatlanságát hirdető művészetpszichológus (Arnheim, 1979. 14.o.).

Hans-Georg Gadamer német filozófus bevezette a *hermeneutikai tapasztalás* fogalmát, amely a művészet, a filozófia és a történelem tapasztalatát foglalja magában, és az értelmezési mozzanatot állítja középpontba. *Igazság és módszer* című művében kifejti, hogy az objektivitásra törekvő, egzakt, bizonyításon alapuló tudományos tapasztalás mellett más lehetőség is nyílik a megismerésre. A hermeneutikai módszerről azt állítja, „ezekben a tapasztalásmódokban olyan igazság nyilvánul meg, amely a tudomány módszeres eszközeivel nem verifikálható” (Gadamer, 1984. 21.o.).

A gadameri gondolatokkal sok tekintetben rokonságot mutatnak az osztrák származású brit művészettörténész, Ernst H. Gombrich megfigyelései, amelyeket ugyanabban az évben (1960-ban) publikál,² amikor az *Igazság és módszer* is megjelenik. Gombrich a *Művészet és illúzió*ban rámutat a képi ábrázolás konvencióinak változékonyságára, megállapítva, hogy az ember szeme nem magában álló, önálló eszközként funkcionál, hanem egy

1 A gestaltpszichológia (alaklélektan) a német pszichológiában a XX. század elején létrejövő irányzat, melynek alap gondolata, hogy az egész alak észlelete több a részek egyszerű összegénél, és az egész a részekhez képest elsődleges. Főbb képviselői közé tartozik Max Wertheimer, Wolfgang Köhler, Kurt Koffka és Kurt Lewin.

2 Felvetéseinek csírái már egy korábbi könyvében, a *The Story of Art*ban (1950) is felfedezhetők, ahogy erre ő maga is felhívja a figyelmet a *Művészet és illúzió* előszavában.

szeszélyes organizmus része, és mint ilyen, szelektál, elemmez, elutasít, szervez, osztályoz, szerkeszt. Úgy véli, hogy már az érzéki benyomás is sokféle. Ugyanaz a látvány vagy ábrázolás végtelenül sokféle interpretációt tesz lehetővé, és a szemlélő feladata, hogy olyan értelmezést találjon, amely összhangban áll korábbi várakozásaival (Gombrich, 1960).

A kontextualizált látás teóriája

Szemünk előfeltevésektől mentesen lát, és tiszta lapra tükrözi az objektív információkat, vagy már eleve valamilyen kontextusba ágyazottan fogadjuk be a látványt? Ha a kiinduló helyzet már eleve befolyás alatt áll, akkor a kontextus egyedi, egyénre szabott, vagy akár kollektíven is vonatkozhat egy korra, generációra, történelmi időszakra? – a XX. század e kérdéseket is magával hozta.

John Ruskin angol esztéta honfitársának, William Turnernek a romantika jegyében fogant művészetéről írva felveti, hogy a festészet erejének felismerése attól függ, tudunk-e gyermeki módon látni: „nagyon nehéz mindnyájunk számára kibogozni és elkülöníteni azt, amit valóban látunk, attól, amit csak tudunk; pedig csak így nyerhetjük vissza elfogulatlan látásunkat” (Ruskin, 1843/1972. 23.o.). Gombrich cáfolja Ruskin meglátásait, szerinte a festők célja nem lehet az, hogy visszatérjenek a természetes optika hamisítatlan igazságához, mert ilyesmi nem létezik. Mindenki a saját tapasztalataiból kitekintve szemléli a képet. Szerinte *romlatlan, elfogulatlan, érintetlen szem* nincs: „*The innocent eye is a myth*”³.

Nelson Goodman erre reflektálva jelenti ki, hogy „az *érintetlen szem* és az *abszolút adottság* mítoszai gonosz cinkosok”. Mindkettő azon gondolatra épül, hogy a megismerés az érzékekből származó nyersanyag feldolgozása, és e nyersanyagot vagy tisztítási szertartásokon, vagy módszeres értelmezésmentesítésekén keresztül találjuk meg. „Ámde a befogadás és az értelmezés egymástól el nem választható műveletek” – írja Goodman, hozzátéve: „Kant szava visszhangzik: az érintetlen szem vak, a szűz szellem üres” (Goodman, 2003. 44-45.o.).

Ha azonban a látás aktív és a szubjektumtól függő folyamat, akkor azt is feltételezhetjük, hogy be van ágyazva a tér és az idő, a környezet és a korszak hatóterébe: történeti, földrajzi, kulturális meghatározottsága van?

3 Horányi Özséb (*A sokarcú kép* című tanulmánykötet bevezetőjében) figyelmeztet, hogy az „*innocent*” szó többféleképpen fordítható, szerinte az *érintetlen* adja vissza leginkább a jelentését. Szabó Árpád a *romlatlan* és az *elfogulatlan* szót használja (Gombrich, 1972. 270.o.).

A látás társadalmiságának fogalma az '50-es évek végétől a szociálpszichológiában is megjelent. A szociális appercepciók feltérképezése során kísérletek igazolták például azt, hogy egyforma dolgokat különböző méretűnek, faktúrájúnak látunk, ha tudni véljük, miből vannak, hogyan készültek. Többek között Leon Festinger amerikai szociálpszichológus is rámutat, hogy szimpátiáink, elvárásaink, előítéleteink, társadalmi szemléleti formáink befolyásolják az érzékelést. Almási Miklós 1975-ös cikkében szintén felhívja rá a figyelmet, hogy nem azt látjuk, ami előttünk van, hanem „a látnivalók lehetséges köréből az kerül be a tudatunkba, amit a »mások szemével« is láthatunk, amire a társadalom figyelme, látásérzékenysége és szemléleti formái vezérlik a figyelmünket” (Almási, 1982. 18.o.). (Ugyanakkor felhívja rá a figyelmet, hogy a XX. században a társadalmi meghatározottságon túl egy „modern betegség” is befolyásolja a látást: a mai ember csak látványklisékben, szereotípekben képes látni.)

A hermeneutika és a fenomenológia irányából érkező német filozófus-művészettörténész, Gottfried Boehm viszont arra jut, hogy a szem világa nem feltétlenül egy logoszt alapoz meg, hanem talán különböző logoszokat. Hiszen másképp feloldhatatlan az ellentmondás a két állítás között: a szem mindig másfajta képet ad a világról, így jogos a látást történeti kontextusban vizsgálni, valamint: a szem mint érzékszerv a túlélést szolgálja, így szükséges a dolgok objektív, vizuális egyértelműsége. Felteszi a kérdést: képes-e a szem organikus berendezkedése másfajta képet szolgáltatni a világról, mint a mindig ugyanolyan „neutrális”? Úgy véli, az emlékezés, a tudás, az alakító akarat, a képzelőerő stb. részvétele a látást nyitott és sokrétűen befolyásolható folyamattá teszi. „S éppen emiatt képes a szem arra, hogy visszaszerezze a tőle olyannyira vitatott megismerőképességet” – írja, ugyanakkor felhívja a figyelmet arra, hogy a természet-tudományos oldal is egyre inkább *tevékenységnek* tekinti az észlelést, így lassan talán feloldódhat az az ellentét, amely ugyanannak a folyamatnak a természettudományos és történeti magyarázata között feszül (Boehm, 1992/2000. 223.o.).

Boehm hajlik arra, hogy a látás determinált, és a szem nem csupán érzékel, hanem maga is létrehoz. Egyfajta programot is megfogalmaz a látás hermeneutikai kritikája számára, amely a szem különleges luciditásának jellemzésére vállalkozva megpróbálhatja leírni a determinációkat és láthatóvá tenni „magát a látható határainak az eltolását”. Boehm ugyanakkor figyelmeztet: „A szemtörténetek viszonya a történeti folyamathoz oly artikulációt kíván meg, amely a különbségeket és a rokon vonásokat egyaránt pontosítja. Különben a szem régi szolgálai szerepét csempésznénk vissza az

érzéki tevékenység történetének hátsó ajtaján, s mielőtt még érvényre jutna, ismét elveszne a csak rá jellemző megismerésbeli potenciál” (Boehm, 1992/2000. 231.o.).

A látás társadalmi és történelmi kontextusainak figyelembevételével új értelmezési útvonalak nyílnak meg a képekhez: a művészettörténeti-esztétikai megközelítésen túl kordokumentumként is tekinthetünk rájuk, segítik egy közösségről vagy egy korszakról származó tudásunk árnyalását, megvilágítanak egy gondolkodásmódot, szemléleti formát, bonyolult kölcsönhatások hálózatát fedhetik fel.

Ezredvég a képi fordulat jegyében

Panofsky, Kepes, Arnheim, Gombrich és a XX. század más, jeles művészettörténészeinek munkája – a látás megismerésben betöltött szerepének hangsúlyozásával, a képek ikonológiai elemzési szempontjainak kiemelésével, a látás és képalkotás társadalmi kontextusának felismerésével – előkészítették azt a gondolati modellt, amit *képi fordulat*ként azonosíthatunk.

A fent említett, művészettörténeti módszer- és szemléletváltások mellett e fordulat-modell megjelenéséhez természetesen hozzájárult a vizuális tömegmédiátérhódítása is, és az a tény, hogy az egyre nagyobb mennyiségben megszülető, szórakoztatni, dokumentálni, informálni, propagálni kívánó technikai képek aránya elkezdte jócskán felülmúlni a művészi alkotás jegyében keletkező képeket – így megkerülhetetlenné vált a kérdés, hogy mit kezdjünk az előbbi csoporttal, mely tudományterületnek a „dolga” foglalkozni velük? A művészettörténet válságba kerül, szembe kell néznie azzal a kérdéssel, kíván-e, és ha igen, hogyan kíván foglalkozni azokkal a képekkel, amelyek nem illeszkednek be addigi módszertanaiba. E problémakör igen plasztikusan jelenik meg Hans Belting *Das Ende der Kunstgeschichte?* című 1983-as, és Arthur C. Danto *The End of Art* című, 1984-es esszéjében, melyeket más-más megközelítéssel, de közel azonos időben írnak, s amely gondolatokat a képi fordulat fogalmának felmerülésekor mindketten újrafogalmaznak, bővítenek. (Belting, 1995; Danto, 1997) Belting felhívja a figyelmet az ellentmondásra: a művészettudomány a kőkortól napjainkig mindent művészetté nyilvánított, amivel foglalkozni kívánt, noha nem volt minden művészet – ma viszont elzárkózik a médiumoktól, mondván, hogy azok nagyrészt kilógnak a művészet kategóriájából. Felve-ti a lehetőségét, hogy ezen ellentmondások belátásának a következménye talán egy új, átfogó képtörténet lesz, amely integrálná, de nem szüntetné meg az eddigi művészettörténetet. „A képtörténet saját jogán kezelné a

képi médiumokat, bárhol bukkannak is fel, amiként a művészetet is akként azonosíthatná, ahol és amikor az művészetként, a maga elvárásaival és történelmi szempontból fontos keretei között szólal meg” (Belting, 1995/2007, 238.o.).

Azt, hogy mennyien szükségét érezték annak, hogy a képekkel és a vizualitással új megközelítésben foglalkozzon a tudomány, mi sem jelzi jobban, hogy több gondolkodó egymástól függetlenül, szinte azonos időben állt elő valamiféle fordulat modellel: a '90-es évek elején alkotja meg William John Thomas Mitchell, a chicagói egyetem professzora a maga *pictorial turn*-jét (Mitchell, 1992), és a már említett Gottfried Boehm az *iconic turn/ikonische Wende* (Boehm, 1994) fogalmát, de a teoretikusok között ott van Ferdinand Fellmann (*imagic turn*), Klaus Sachs-Hombach (*visuelle wende*), Martin Jay és Horst Bredekamp is. Gondolataik reflektálnak Richard Rorty *nyelvi fordulat* (Rorty, 1967) terminológiájára, ugyanakkor bizonyos tekintetben elhatárolódnak tőle és szembe helyezkednek vele. Egyfelől regisztrálják a változásokat: a képek soha nem látott módon határozzák meg az életünket, tapasztalatainkat, gondolkodásunkat, másfelől sürgetik a képekkel és a látással való tudományos foglalatosság kereteinek kidolgozását – és sokan egy új, egységes képtudomány létrejöttét is. Mitchell például így érvel: „bár a képi reprezentáció problémája mindig is velünk volt, most már elkerülhetetlenül sürget, mégpedig példátlan erővel a kultúra minden szintjén, a legkifinomultabb filozófiai spekulációktól kezdve a tömegmédiá legközönségesebb alkotásaiig” (Mitchell, 2012. 136.o.).

A képi fordulat mindenekelőtt abban hozott változást, hogy a képekre nagyobb merítésben, és sokrétűbb értelmezési szempontrendszerrel tekintett. Míg a XX. század folyamán a különféle látáselméletek középpontjában többnyire a műalkotás állt, és a művészi kép befogadásának útjait, hatótereit tanulmányozták, addig a '90-es évektől egyre nyilvánvalóbbá vált, hogy az ikonológia sokkal több, mint a művészettörténet segédtudománya, feladatai szerteágazóbbak annál, mint, hogy csupán a művészet jegyében keletkezett vizuális alkotásokkal foglalkozzon. Nagyobb hangsúly került a dokumentációs vagy reprezentációs céllal, az információátadás vagy épp a reklám és a propaganda céljainak érdekében megszülető képek tanulmányozására. Mitchell bevezette a *képek politikája* terminust, teret nyitva azoknak a megközelítéseknek, amelyek a képek mögötti érzelmi-ideológiai, politikai és (tömeg)kommunikációs aktusokat, társadalmi jelenségeket is vizsgálják (Mitchell, 2012). Új lendületet kapott a kép-szó, a kép-fogalom, illetve a látás-gondolkodás viszonyok kutatása is. Az ezredfordulóra a képek tanulmányozásában jellemzővé váltak az inter- és mult-

idiszciplináris megközelítések, a képiséggel kapcsolatos problémakörök élénk művészettörténeti, médiaelméleti és kultúraelméleti diskurzusokat váltottak ki, melyek az ezredforduló óta méginkább kiteljesedni látszanak.

Irodalom:

- Descartes, René (1637): *Discours de la méthode pour bien conduire sa raison, et chercher la vérité dans les sciences*. Magyarul: Descartes, René (1980): Értekezés az ész helyes vezetésének és a tudományos igazság kutatásának módszeréről. Negyedik rész. In: Descartes: *Válogatott filozófiai művek*. (Ford.: Szemere Samu) Akadémiai kiadó, Budapest.
- Berkeley, George (1709): *An Essay Towards a New Theory of Vision*. Dublin. Magyarul: Berkeley, George (1985): Értekezés a látás új elméletéről. In: Berkeley, George: *Tanulmány az emberi megismerés alapelveiről és más írások*. Gondolat Kiadó, Budapest.
- Jaucourt, Louis de (1772): Préjugé (előítélet) szócikk. In: *Encyclopédie, ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*. Idézi: Konersmann, Ralf (2003): *A szellem színháza*. Kijárat Kiadó, Budapest.
- Ruskin, John (1843): *Modern painters*. Vol. I: Of General Principles and of Truth. 1843. Idézi: Gombrich, Ernst (1972): *Művészet és illúzió*. Gondolat Kiadó, Budapest.
- Riegl, Alois (1893): *Stilfragen: Grundlegungen zu einer Geschichte der Ornamentik*. George Siemens, Berlin.
- Warburg, Aby (1893): *Sandro Botticellis „Geburt der Venus“ und „Frühling“: eine Untersuchung über die Vorstellungen von der Antike in der italienischen Frührenaissance*. L. Voss, Hamburg.
- Fiedler, Konrad (1896): *Schriften über Kunst*. Herausgegeben von Hans Marbach, Leipzig.
- Wölfflin, Heinrich (1921): *Das Erklären von Kunstwerken*. E. A. Seemann, Leipzig.
- Gombrich, Ernst (1960): *Art and Illusion. A Study in the Psychology of Pictorial Representation*. Princeton University Press, Princeton. Magyarul: Gombrich, Erns H. (1972): *Művészet és illúzió*. Gondolat Kiadó, Budapest.
- Rorty, Richard (szerk., 1967): *The Linguistic Turn: Recent Essays in Philosophical Method*. The University of Chicago Press, Chicago – London.
- Arnheim, Rudolf (1979): *A vizuális élmény. Az alkotó látás pszichológiája*. Gondolat Kiadó, Budapest.
- Kepes György (1979): *A látás nyelve*. Gondolat Kiadó, Budapest.

- Almási Miklós (1982): A fáradt szem, avagy a festőiség halála a nézőben. In: S. Nagy Katalin (szerk.): *A vizuális kultúráról*. Kossuth Kiadó, Budapest.
- Belting, Hans (1983): *Das Ende der Kunstgeschichte?* Deutscher Kunstverlag, München.
- Danto, Arthur (1984): The End of Art. In: Lang, Berel (szerk.): *The death of art*. Haven Publications, New York.
- Gadamer, Hans-Georg (1984): *Igazság és módszer*. Gondolat Kiadó, Budapest.
- Panofsky, Erwin (1984): Ikonográfia és ikonológia: bevezetés a reneszánsz művészet tanulmányozásába. In Panofsky, Erwin: *A jelentés a vizuális művészetekben*. Gondolat Kiadó, Budapest. 284–308.
- Boehm, Gottfried (1992): Sehen. Hermeneutische Reflexionen. *Internationale Zeitschrift für Philosophie*, 1. 50. sz. Magyarul: Boehm, Gottfried (2000): Látás. Hermeneutikai reflexiók. *Vulgo*, 2. 1-2. sz., 218–231.
- Mitchell, W.J.T. (1992): Pictorial turn. *Artforum*, 3. 89–94.
- Boehm, Gottfried (1994): Die Wiederkehr der Bilder. In: Boehm, Gottfried: *Was ist ein Bild?* Wilhelm Fink Verlag, München.
- Augustinus, Aurelius (1995): *Vallomások*. Szent István Társulat, Budapest. XXXV. fejezet: A kíváncsiság kísértései.
- Belting, Hans (1995): *Das Ende der Kunstgeschichte. Eine Revision nach zehn Jahren*. C.H. Beck, München. Magyarul: Belting, Hans (2007): *A művészettörténet vége. Az első kiadás újragondolt változata – tíz év után*. Atlantisz könyvkiadó, Budapest.
- Danto, Arthur (1997): *After the End of Art*. Princeton University Press, Princeton.
- Imdahl, Max (1997): Ikonika. Képek és szemlélésük. In Bacsó Béla (szerk.): *Kép, fenomén, valóság*. Kijarat Kiadó, Budapest.
- Goodman, Nelson (2003): Az újraalkotott valóságról és a képek hangjairól. In Horányi Özséb (szerk.): *A sokarcú kép*. Typotex, Budapest.
- Konersmann, Ralf (2003): *A szellem színjátéka*. Kijarat Kiadó, Budapest.
- Mitchell, W. J. T. (2012): *A képek politikája. W. J. T. Mitchell válogatott írásai*. (Szerk.: Szőnyi György Endre, Szauter Dóra) Jate Press, Szeged.