

5. Az említett tanulmány eredetileg a Korunk 2008 decemberi számában is megjelent „Juli-Dzsuli-Júlia” – Képzetlen bevándorló nők és a nagyvárosi szépségideál Budapesten a második világháború után címmel, online is elérhető a <http://korunk.ro/?q=node/8&ev=2008&honap=12&cikk=9393> linken.

6. A képek a Magyar Nemzeti Múzeum gyűjteményéből származnak.

7. Ezek bárki számára elérhetőek a [www.fortepan.hu](http://www.fortepan.hu) weboldalon.

8. A történelmi portálok, könyvajánlók és a napi sajtó egyaránt felkarolta ([http://multkor.hu/20101126\\_kadar\\_leanyai](http://multkor.hu/20101126_kadar_leanyai), [http://www.nol.hu/belfold/20110122-kadar\\_leanyai](http://www.nol.hu/belfold/20110122-kadar_leanyai), [http://hvg.hu/panorama/20101210\\_csipkebugyi\\_pesti\\_csaj\\_kadar\\_leanyai](http://hvg.hu/panorama/20101210_csipkebugyi_pesti_csaj_kadar_leanyai), stb.). Az idézett kritikát az origo.hu jelentette meg: <http://www.origo.hu/archivum/20110104-kadar-leanyai-konyvkritika.html>

## AMIT NEM LÁT(T)UNK

### Daniel Arasse: *Festménytalányok*

■ Daniel Arasse (1944–2003) 2000-es *On n’y voit rien* kötetének román fordításában a cím – *Nu vedeți nimic* (2008) – közvetlenebbül ránk mutat, nehezebb kitérni előle. A magyar fordító, Seláf Levente inkább a sejtetést választja, és a *Festménytalányok* összetétel így a kiadónál korábban megjelent (2007), ám az Arasse-életműben későbbi kötetéhez, a posztumusz *Festménytörténetek*hez<sup>1</sup> is kapcsolódik.

A „talányok” szerzője művészettörténész, Louis Marin tanítványa, az olasz reneszánsz elismert szakértője, aki ezúttal így fordul az olvasóhoz: „Drága Giulia, Levelem, amely kicsit hosszúra sikerült, talán meglep, vagy akár bosszantani fog.” (7.). Arasse ebben a kötetben, amely sehogy sem illeszkedik a klasszikus művészettörténeti diszkurzusokba, maga is valami nem illeszkedőről<sup>2</sup> ír: egy sajátos részletnek, egy észrevétlen összefüggésnek a felforgató, kanonikus értelmezéseket kimozdító lehetőségeire mutat rá bizonyos festményeken. Mindezt úgy, hogy nem csupán a művészettörténet eredményeivel, hanem a tudományos beszéd lehetőségeivel is kísérletezik. Így nem egy szűk szakmai közönséghez szóló, filológiai apparátussal felszerelt írásművet kapunk, és nem is annyira eredményt, mint inkább folyamatban levő, nézőpontokat ütköztető, (ön)íroniával, humorral művelt fiktív vitát, dialógust, perlekedést elképzelt ikonográfusokkal, levélfórmát, esszét, önmegszólító monológot. Ez a diszciplínák és regiszterek között alakuló beszéd távol esik a dogmatikustól, és közel megy ahhoz, ami delektál. Arasse

„szelíd révésznek” nevezi a művészettörténészt, aki a múlt alkotásai és ezek jelenkori nézői között közvetít. Őt viszont mind a *Festménytörténetek*ben, mind a *Festménytalányok*ban úgy látjuk, mint aki a tudomány viszonylag zárt világa és a laikusabb tekintetek közötti révészkedést is felvállalja.

A *Festménytalányok*ban Arasse kérdései nyomán ismerős (?) festmények történnek újra. A szerző maga mögött hagyja a formai leírásokra szorítókozó módszert, Panofskyt, Gombrich „jó” értelmezését és általában az ikonográfiai hagyományra, szövegekre, kanonikus olvasatokra erősen ráhagyatkozó művészettörténetet, ez utóbbi ugyanis éppen arra kínálhat keretet, hogy a nyugtalanító részleteket, összefüggéseket ne a maguk szubverzív, nem illeszkedő jellegében tárgyaljuk, hanem valamiféle általánosabb struktúrában tüntessük el. Arasse elmozdítja a kérdésfeltevést a talányos összefüggések ambiguitása felé, és ennek érdekében úgy felejt el az ikonográfiát, illetve a „szövegekből, idézetekből, külső utalásokból szőtt szűrőféleséget” (7.), ami „megvéd a mű ragyogásától” (7.), hogy legapróbb részleteiben tárja fel azt. Valójában az történik, hogy az egész elméleti, művészet-, mentalitás- és kultúrtörténeti anyagot, a festmények különböző változatainak genealógiáját és ezek hatástörténetét bolygatja meg egy még fel nem tett kérdés felől. Olykor vitatható, illetve vitára provokáló fricskákkal.

A *Festménytalányok*knak már a tartalomjegyzéke is jelzi, hogy a kérdésfeltevés egyik visszatérő problémája a szem, a tekintet, a lá-

tás gyakorlata: egyrészt az, ahogy magukban a festményekben reprezentálódik a látás, a nézés, másrészt az, ahogyan az értelmező tekintet a festmények felé fordul.

A *Drága Giulia* (Tintoretto: *Vulcanus rajtakapja Marsot és Vénuszt*) című, fiktív levélként megírt szövegben többek között arról vitázik Arasse a „drága Giuliával”, hogy miért komikus ez a kép, miért nem „házassági” festmény, hogy miért nevetséges nemcsak a bujkáló Mars, de a felszarvazott Vulcanus is a dramatizált jelenetben. És hogy miért lenne elképzelhető ez a vászon például egy olyan, intellektuális és testi örömeket is kínáló kurtizán-író szobájában, mint a 16. századi Velencében élő Tullia d’Aragona.

Majd az a kérdés következik, hogy mit keres egy kövér csiga Francesco della Cossa *Angyali üdvözlés* című festményén „teljes premier plánban”. (27.) A *csiga tekintete* című fejezetben Arasse nyilván nem elégszik meg a megnyugtató ikonográfiai magyarázattal, miszerint a harmattal megtermékenyített csiga a Szűz szimbóluma lehet. Cossa csigája Arasse szerint „intellektuálisabb, elméletibb”. (47.) A csiga a kép fiktív, perspektivikus terén kívülinek mutatkozik, összezavarja a perspektíva fiktív mélységét, és az ábrázolás felületiségére irányítja a tekintetet. Azt próbálja jelezni, hogy a perspektíva, amiből egy mérhető világ alkotható meg, nem képes megmutatni a mérhetetlen eljövételét a mérhetőbe, más szóval: a Teremtő eljövételét a teremtménybe, a láthatatlanét a láthatóba. (50.) És ezzel korántsem lőttük le a poént: nem ez a kijelentés a legizgalmasabb Arasse szövegében, hanem az, ahogyan idáig eljut, ahogyan a képeket éppen elfedő ismerősségre kérdez rá.

*Egy fekete szem* (ld. Pieter Brueghel: *Háromkirályok imádása*) című írásában Arasse nemcsak azt mutatja meg, hogy mi módon kezdődik el a nyugati festészetben Gáspár fekete királyként való ábrázolása, és hogy ez miként függhet össze a kereszténység korabeli geopolitikai helyzetével, hanem úgy értelmezi a festményt, mint magáról a tekintetről, a nézésről szóló képet. Gáspár különállását nemcsak a kép szélén kijelölt pozíciója és a karikatúraszerű ábrázolástól mentesülő figurája jelzi, hanem tekintetének irányultsága is. Boldizsár tekintete az újszülött nemi szerve felé ir-

nyuló, a megtestesülés látható bizonyítékát kereső tekintet (az *ostentatio genitalium* ikonográfiája egyébként számos reneszánsz festményen megjelenik). Ezzel szemben a titokzatosan szép fekete király, Gáspár tekintete félre-néző, több értelemben is el-néző tekintet, a hit befelé nézése, fekete szeme, amelynek nincs szüksége ellenőrizhető, látható bizonyítékokra. A tekinteteknek ebben a viszonyrendszerében is különbözik Gáspár Menyhért és Boldizsár alakjától, akik „hosszú, koszos, rosszul fésült hajjukkal inkább lerobbant öreg hippikhez, fogatlan vén alternatívokhoz hasonlítanak. Annak néznek ki, amik: elhülyült vénembereknek.” (56.) Brueghel, akit „vicces Péter”-nek is neveznek, és aki a bibliai jeleneteket a 16. század kontextusába festi át, valószínűleg cseppet sem kifogásolná Arasse saját jelenéhez szóló leírását.

A *Magdolna gyapja* című írást olvasva igencsak elképzelhető, hogy számos szakmabeli felkapja a fejét, miközben titokban élvezzi a minden tudományos és nyelvhasználatbeli prudériát vagy óvatosságot levetkőző szöveget. Arasse-t ezúttal nem egyetlen festmény érdekli, hanem Mária Magdolna dús hajzata. Számára ez éppen attól érdekes, hogy valami másról tereli el a figyelmet, valamit elfelejtet, valami tilosat vagy megjelenehetetlent figurál: „Magdolna hajában a szőrzete ölt alakot. [...] Magdolna haja megté-ritette a szőrét. [...] és látni engedi a vad intimitását vagy az intim vadságát.” (113–114.). S vajon milyen lenne megírni az ecsetek méretének alternatív historiográfiáját? – feszíti tovább a kérdést Arasse, és nem nehéz őt elképzelni ebben a szerepben.

*A nő a ládában* (Tiziano: *Urbinoi Vénusz*) című szövegben az egyik felvetődő kérdés az, hogy mi köze lehet Tiziano festményének a *pin-up* gyakorlatához, és hogyan válik Manet modernista *Olympiájának* előzményévé. Arasse egy olyan nyomvonalat javasol a tekintet számára, amely az erotika 16. századi felfogásai között felfejtheti, hogy Vénusz meztelen teste, amint éppen megérinti saját ágyékát, miként helyeződik el egy sajátos köztes térbe: a perspektivikusként megfestett fiktív tér (amely a két szolgáltót ábrázolja) és a valóságos, a néző által elfoglalt tér közé. Vénusz testének ez a közötte helye így maga a

vászon, a kép felszíne, Vénusz innen néz a nézőre mint a nézés és az érintés folyton megvont, elemelt, kiterő tárgya. E rögzíthetetlen köztesség folytán – bár a perspektíva is az ágyékhöz vezet a tekintetet – az érintés vágya folyton visszalép a nézés javára. És nem néhez belátnunk, hogy ez már nem egyszerűen az ábrázoltnak, hanem magának az ábrázolásnak, a reprezentációnak az erotikája.

*A mester szeme* (Velázquez: *Udvarhölgyek*) című írásban több történik, mint Foucault elhíresült értelmezésének kimozdítása vagy az értelmezés anakronisztikusságának feltárása. Ha ezt Arasse későbbi, a *Festménytörténetek*ben megjelent írásával olvassuk együtt, akkor kiderül, hogy a nagy értelmezéseket megbolygató művészettörténész számára mit jelenthet a „paradox tiszteletadás”.<sup>3</sup> Foucault-val ugyanis bevallottan ezt műveli. Rámutat a Foucault-olvasat történeti feltételeire, többek között arra, hogy Foucault nem tudhatta azt, ami a festmény utolsó restaurálása és röntgenképes feltárása után derült ki, tudniillik hogy „ma két egymásra festett festmény eredményeképpen létrejött képet látunk”.<sup>4</sup> Visszatérve a *Festménytárláshoz* – Foucault anakronizmusa Arasse szerint azzal magyarázható, hogy a múzeumban kiállított, „demokratizált” festményt nézve eltekint létrejöttének történelmi, kulturális körülményeitől, attól, hogy a király megrendelésére, a dolgozósobájába falára készült. Mindezek ellenére Foucault korántsem szorul „megmentésre” (175.), hiszen maga a festmény – a történelmi körülményektől függetlenül is – képes „anakronisztikus”, „előre nem látott, megjósolhatatlan” (174.) értelmezéseket generálni. Amit pedig nem lehet ki-

hagyni az arasse-i „paradox tiszteletadás” kapcsán, az annak az elismerése, hogy Foucault értelmezésének éppen „ez az anakronizmus adta a hatékonyságát, ez tette lehetővé, hogy új kérdéseket tegyünk fel, hogy jobban megnézzük a képet, és sokunk számára, hogy észrevegyük.” (174.) Vagyis Arasse maga is belép és beleír abba a több tudomány felől is termékeny diszkurzív térbe, amelyet Foucault szövege generál maga és a festmény köré. Hogy milyen is a *Festménytárlásokban* a művészettörténeti detektív munka az *Udvarhölgyek* és Foucault körül, azt kár lenne kivonatolni. Mindenesetre a két homályos alakot mutató tükörbe újra bele kell pillantanunk, s ezúttal máshonnan.

A fentiekből talán kiderülhet, hogy a *Festménytárlások* nem merül ki abban, hogy pikáns, sokszor éppen szexualitással is kapcsolatos részleteket, kuriózumokat árul el nagy festményekről. Olyan írások ezek, amelyek érdekeltté tesznek a nézés, a tekintet kibillentésének, felnyitásának gyakorlásában; abban például, hogy miként lehet benézni a képek *előtt* álló vászon vagy „szűrőféleség” mögé, amelyre ismerős történeteket vagy kanonikus értelmezéseket írtak. Egyik lehetőségként éppen a kibillentés sajátosan arasse-i gesztusa kínálkozik: ez a hol frivolabb, humorosabb, fricskázóbb („az ikonográfusok a művészettörténet tűzoltói”, 30.), hol elegánsabb, de mindig lefegyverző történeti erudícióval művelt „paradox tiszteletadás”. Amely közben – mondja Arasse – „nem vitás, valóban igyekszem jól szórakozni, de hogy túlintertepertálnék – itt Maga az, aki túloz.” (27.). Tessék: lehet vélekedni!

Sándor Katalin

## ■ JEGYZETEK

1. Daniel Arasse: *Festménytörténetek*. Ford. Vári Erzsébet, Vári István. Typotex, Bp., 2007. A *Festménytörténetek* című sorozat 2003. július 28. és augusztus 29. között hangzott el a France Culture adóján, az átírásban próbálták megőrizni az előadások szóbeli jellegét.
2. A felforgató részlet arasse-i felfogása kapcsán érdekes lenne megmutatni ennek a szűkebb kontextusát is, de ez mindenképp külön tanulmányt igényelne. Addig is Laura Mesina írásához fordulhatunk, aki az Observatorul cultural oldalain foglalja össze, hogy miként értelmezi a részletet, a fragmentum szerepét három Louis Marin-tanítvány: Didi-Huberman, a kép filozófusa, Calabrese, a szemiotikus és Arasse, a művészettörténész. Laura Mesina: Despre detaliu, impotriva canonului. Observatorul cultural, 2009.0 461. [http://www.observatorcultural.ro/Despre-detaliu-impotriva-canonului\\*articleID\\_21224-articles\\_details.html](http://www.observatorcultural.ro/Despre-detaliu-impotriva-canonului*articleID_21224-articles_details.html) (2011. 04. 25.)
3. Daniel Arasse: *Festménytörténetek*. 189.
4. Uo. 194–195. A korábbi képen nem szerepelt a festés közben ábrázolt művész, helyén egy kormánypalcát átnyújtó fiú volt látható, a király lánygyermeké pedig még trónörökös-ként volt megjelenítve. Később, a fiútudó születése után a festmény e dinasztikus értelme érvényét veszítette, és a király kérésére Velázquez ekkor módosította, és így festette rá saját magát.