

Hornyik Sándor

A MŰVÉSZETTÖRTÉNET-TUDOMÁNY APÓRIÁI

Németh Lajos emlékére

„Igaz az a megállapítás, hogy az elmélet, ha az empirikus tudomány nem engedi be az ajtón, beszökik a kéményen át, mint valami kísértet, és fölforgatja a bútorokat. De nem kevésbé igaz az is, hogy a történelem, ha az ugyanazokkal a jelenségekkel foglalkozó elméleti tudomány nem engedi be az ajtón, befészkel magát a pincébe, mint egy egérsereg, és megrendíti a ház alapjait.”¹

Erwin Panofsky

Sokan és sokféleképpen megfogalmazták már azt a tapasztalati tényt, hogy a teoretizálás Magyarországon nem a legüdvözítőbb tevékenység egy művészettörténész számára.² Vajon miként olvasható ebben a kulturális és diszciplínaris kontextusban a *Művészettörténet mint humanista tudomány*ból vett idézet, amely a *Törvény és kétely* felütését is meghatározza? Vajon egyenrangú partnere-e egymásnak a teória és a praxis a művészettörténetben? E téren a példázatba foglalt implicit hierarchia kifejtése szolgálhat támpontokkal, illetve a példázat visszavetítése Panofsky praxisára. A *Művészettörténet mint humanista tudomány* 1940-ben jelent meg először nyomtatásban,³ és az emigráns ikonológus utolsó „teoretikus” tanulmányának tekinthető. Az „amerikai” Panofsky munkásságát már nem a Kunstwollennel és a stíluskritikával való számvetés fémjelzi, s nem is a művészettörténeti értelmezés szisztematikus vizsgálata, hanem inkább a nagy Dürer-monográfia, az *Early Netherlandish Painting* és a Tiziano-stúdiók.⁴ Röviden nem a teória maga, hanem annak nagyvonalú és szellemes alkalmazása.

Panofsky példázatának hierarchiája talán már jelzi is eme útirányt. Ha az empirikus tudomány nem engedi be házába a teóriát, akkor az beszökik a kéményen át és felforgatja a bútorokat, de maga a ház, annak léte és fennmaradása ettől még nem kerül veszélybe. Viszont ha az elmélet nem engedi be a történelmet, a történelem tényeit és rekvizitumait, akkor azok egérseregként megrendítik a ház alapjait, s ez a ház összedőléséhez vezethet. A példázat hierarchiáján túl azonban az alkalmazott megszemélyesítések is figyelmet érdemelnek. A teória szélesebb kísértetként jelenik meg, míg a történelem alattomosan rágcsáló egérseregként. Ha az egereket és a kísérteteket hűmán, esztétikai perspektívából szemléljük, akkor úgy tűnik, fordított hierarchiát kapunk. A konklúzió talán ez lehetne: foglalkozzunk elsősorban a matériával, de közben azért engedjünk az elmélet kísértéseinek is. Egy kissé

árnyaltabban: témánk elsősorban a művészet története és tárgyi anyaga legyen, de ne feledkezzünk meg a szövegünket meghatározó elméleti előfeltételeseinkről sem.

A *Törvény és kétely* tankönyvnek íródott és tankönyv is lett. Ráadásul elméleti tankönyv, mely magára vállalta a művészettörténet önvizsgálatának nehéz feladatát. Beengedte házába az akkori világ összes ismert és elérhető kísértetét, aztán birokra kelt velük, hogy jó lakberendezőként – pardon – szisztematikus gondolkodóként megőrizze házának, világának, diszciplínájának integritását. Talán nem túlzás azt állítani, hogy a *Törvény és kétely* ennek ellenére (vagy talán éppen ezért) jó tankönyv. Kérdései és problémái mindmáig aktuálisak. Különösen akkor és úgy tanulságos olvasni, ha nem megoldásait váltjuk aprópénzre, hanem kérdéseit gondoljuk tovább. Valószínűleg Németh Lajos is ilyen szándékkal írta, az előszó alábbi passzusa legalábbis erre utal: „Véleményünk szerint ugyanis nem elsősorban a teória hiányzik a magyar művészettörténet-írásból, hanem az arisztotelészi értelemben vett aporetikus gondolkodás, amelyet a filozófiában a görög aporeion szóval jelölnek, azaz a 'pozitív zavar', a 'kétségben lenni', 'kérdést feltenni', hiszen az aporetika a teoretikus értelmezést és a lehetséges megoldás keresését megelőző, annak előfeltételét alkotó problematika megfogalmazásának módszere.”⁵

A *Törvény és kétely* tehát úgy és annyiban jó tankönyv, hogy vállalva annak minden ódiomát mer aporetikus lenni. A kételyre helyezi a hangsúlyt akkor is, ha manapság inkább megoldásokat várnak el egy diplomás értelmiségitől. Egyúttal mintha arra is emlékeztetne, hogy a zavart zsidbadtság Szókratész idejében még a tanítás és a tanulás szükséges momentumra volt. Idézzük csak fel, hogy szól Szókratész konklúziója a *Menón*-ban a szolga logikai zsákutcába vezetése után: „Szókratész: – Nemde most jobb a hozzáállása a dologhoz, amit nem tud? Menón: – Én is így vélekedem. Szókratész: – Amikor tehát nincstelenné tettük és megnémítottuk, mint a zsidbasztó rája, vajon ártottunk-e neki? Menón: – Véleményem szerint nem.”⁶ Szókratész ezután még azt a szívességet is megtette az illusztrációvá nemesített szolgának (vagy inkább Menónnak), hogy megmutatta a geometriai probléma helyes megoldását.

A filozófia és a metafizika története azonban gazdag tárháza az ennél jóval súlyosabb, megoldatlan apóriáknak is. Gondoljunk csak az idő kérdésére, amely tapasztalati, történeti és művészettörténeti időként Németh Lajost is élénken foglalkoztatta.⁷ Az idő problematikájának kategorikus megközelítése Arisztotelésztől Kanton és Hegelen át Martin Heideggerig foglalkoztatta a filozófiatörténet legszisztematikusabb és egyben legnehezebben olvasható gondolkodóit. Jacques Derrida szerint a linearitás foglyaként Kant és Hegel dialektikája éppúgy megkerülte a kérdést, mint Heidegger ontológiája.⁸ Szerinte nincs olyan ellentmondásmentes metafizikai (filozófiai) kategóriarendszer, amely magába tudná illeszteni az idő mint nem létező entitás fogalmát.

De ebben a helyzetben legalább szembenézhetünk azzal a feladattal, amivel Németh Lajos is szembe nézett: megvizsgálhatjuk a diszciplína kategória-rendszerének érvényességét. Ez az aporetikus helyzet azonban már igényli az apória etimológiájának és retorikájának bővebb ismertetését is.

Az apória a görög „aporos” szóból ered, ami szó szerint az út hiányát jelenti. Az apória tehát olyan területet jelöl, ahonnan nincs kiút. A zsidóság vagy a zavarodottság forrása, tehát nem a döntés kényszere, hanem a választás lehetőségének hiánya. Herkules ebben az esetben nem pusztán választút előtt áll, hanem teljesen eltévedt. Nemcsak arról van szó, hogy nem tudunk dönteni két út között, hanem arról, hogy egyáltalán semmiféle kitaposott utat nem látunk magunk előtt. Figyelemre méltó e tekintetben, hogy Németh Lajos a zavar pozitivitását hangsúlyozta, ez a pozitivitás azonban nem a dekonstrukció pozitivitása, nem annak felismerése, hogy léteznek eldönthetetlen állítások,⁹ megoldhatatlan problémák, revideálhatatlan kategóriarendszerek.¹⁰ Németh Lajos megtorpanása inkább egy mély és a maga örökkévalóságában megrekedő lélegzetvétel „a tudomány feladatainak és lehetőségeinek újrafogalmazása előtt”. Németh Lajos bizakodó „pozitivizmusa” talán onnan eredeztethető, hogy Sarah Kofmantól eltérően nem vetett számot azzal, hogy a görögök megkülönböztették a „poros” és az „odos” útjait.¹¹ Az utóbbi jelölte a járt, az előbbi pedig a járatlan, gyakran feltérképezetlen, példának okáért tengeri utakat, amelyek akár a semmibe, vagy a halálba is vezethettek. A városokat „odos” kötötte össze, és „poros”-on jártak a felfedezők. Ez viszont Kofman szerint azt vonja magával, hogy ismert útjainkat, ismert módszereinket követve nem jutunk ki az apóriából.

A *Törvény és kétely* szerzője viszont úgy gondolta, hogy egy új Szókratész, vagy Panofsky megmutathatná a kivezető utat, azt az odos-t, illetve methodos-t, melyet követve megoldhatjuk a problémákat. Addig is – jobb híján – nem tehetünk mást, mint hogy tartjuk magunkat a művészettörténet-tudomány régi paradigmájához, Alois Riegl, Heinrich Wölfflin és Aby Warburg elméleti alapvetéseihez. A *Törvény és kétely* „törvény”-ének egyik lehetséges értelmezése így az autonóm művészettörténet-írás szigora és kategorikussága lehetne.¹² A kortárs művészet zavarba ejtő tapasztalata felől nézve ráadásul már nem is annyira meglepő, hogy a szerző egységes paradigmaként definiálta a 20. század első harmadának, sőt első felének művészettörténetét. Alois Riegl és Max Dvořák, Heinrich Wölfflin és Erwin Panofsky, Hans Sedlmayr és Kurt Badt, Dagobert Frey és Ernst H. Gombrich Fülep Lajossal és Németh Lajossal együtt egyaránt a barikád innenső oldalán állnak, ha a túloldalon a piac és az „antiművészet” fenyegető erői gyülekeznek. Az viszont már igencsak elgondolkodtató, hogy Németh Lajos megkísérelte egyetlen rendszerbe foglalni a művészetről való beszédet Leonardótól Goethén, Hegelen, Marxon és Heideggeren át Pierre Francastelig és Max Imdahlig. Könyvében már szinte békésen megférnek egymás mellett olyan történészek és gondolkodók, mint Riegl és Heidegger, vagy éppen Pierre Bourdieu és Fülep Lajos.

Egy ilyen, rendszeralkotó küzdelem heroizmusát a tanítás intenciója minden további nélkül legitimálhatja. Így találhat egymásra Bourdieu „intézményesített önkénye” és Sedlmayr „epifániája” egy interdiszciplináris curriculum keretében. Életműveikből, módszereikből, könyveikből a művészettörténet professzora azokat a gondolatokat szűrte ki, amelyek segítségére lehettek, hogy a diszciplínát és önmagát modern Münchhausen báróként kirántsa szorult helyzetéből. A siker reményében azonban vállalnia kellett annak kockázatát, hogy könyvének szereplői (példának okáért Theodor Wiesengrund Adorno, Claude Lévi-Strauss vagy éppen Ludwig Wittgenstein) aztán kísértéként fognak bolyongani a művészettörténet-tudomány grandiózus építményében. Még mielőtt azonban az általam felhalmozott név- és képzavar-rengeteg végképp útját állná aporetikus apológiámnak, visszatérek a *Törvény és kétely* szövegéhez.

Németh Lajos könyvének egyik alapvető apóriája abból fakad, hogy összelálkozik benne Fülep Lajos értékre vonatkoztatása az akadémiai társtudományok módszertani kihívásaival. Röviden ezt ekképpen formulázhatnánk: esszencializmus vs. pluralizmus. Idézek „a művészetfogalom újraértelmezése” alfejezetből, onnan, ahol a diszciplína már szembesült az etnológia, a szociológia és a kulturális antropológia kihívásaival: „a művészettörténet-tudomány, kimondva, ki nem mondva, a művészi értéket a mindenkori társadalmi kontextustól függetlennek, valamiként a tárgy immanens tulajdonságának tekintette, ez pedig magában rejti azt a hipotézist, hogy a művészet minden történeti, társadalmi relativitása, változása ellenére – legalábbis a nagyobb kultúrköröket és a történeti periódusokat illetően – ’állandó’, szubsztanciáját illetően azonos, modifikációi ellenére is megmarad önmagának.”¹³ Gyakorlatilag ugyanide jutunk, ha a kérdést nem a metodika, hanem az intézményesség felől közelítjük meg. Ekkor így fogalmazhatjuk meg zsibbasztó ellentétpárunkat: autonómia vs. interdiszciplinaritás. Vagyis miként őrizheti meg integritását az autonóm művészettörténet, ha tárgyának vizsgálatához más diszciplínák módszereit és szempontjait is alkalmazni óhajtja. Tovább idézem az előbbi fejezetrészt: „A művészettudomány tehát, mikor a korábban elfogadott művészet-konszenzus [a művészet autonómiája – HS.] bizonytalanná vált, válaszút elé került: vagy ragaszkodik a művészet mint szubsztancia-elvhez – lett légyen szó akár annak neoplatonikus változatáról, illetve az előbb vázolt dialektikus koncepcióról –, vagy pedig elfogadja a szociológia és a kulturális antropológia relativizmusát.”¹⁴ Egy fokkal talán még nehezebb helyzetbe kerülünk akkor, ha a diszciplínát maga teremtette kontextusában vizsgáljuk, és Németh Lajossal együtt reflektálunk a művészet történetére és mibenlétére is. Ezt így sommázhathatnánk: esztétikai érték vs. társadalmi funkció. A vizuális antropológia érdemeit méltatva írta: „Hasonló megfontolások vezérelték a társadalmak ’vizuális szükségletét’, ’képhasználatát’ kutató ún. ’vizuális antropológiát’ is, amely elsősorban azt kutatja, hogy a társadalom mentális felszereltségében milyen helyet foglal el a ’vizuális gondolkodás’,

mi jellemzi a 'képalkotó tudat' társadalmilag és egyénileg is determinált működését, milyen 'csatornákon' jutnak el a társadalom különféle rétegeihez a társadalmat szabályozó érték- és szimbólumrendszer vizuális összetevői, az adott társadalom hogyan és mire 'használja' a képet."¹⁵ A használat és a funkció azonban Németh Lajos szerint nem nyújt elégséges szempontrendszert a művészettörténet számára, mivel zárójelbe teszi a diszciplína „autonóm” problémáját, az esztétikai érték kérdését.

E „külső” megközelítésmódok egyúttal felszínre hozzák a *Törvény és kétség* egyik fő mozgatóját, az idő illetve a történetiség kategóriáját. Nyilvánvalóan a művészet és a művészettörténet időbeli változása sarkallta arra a szerzőt, hogy szembenézzon a történeti relativitás problémájával. Azzal, hogy nem minden lehetséges minden korban – akár művészetről, akár művészettörténetről legyen szó. A művészettörténet történetiségének apóriája Németh Lajos megfogalmazásában a következő lehetne: „A klasszikus művészettörténet-tudomány dilemmája abban rejlett, hogy jóllehet a jelenségeket konkrétan, azaz történeti meghatározottságukban kívánták vizsgálni, ugyanakkor az operatív fogalmi apparátust, az alapfogalmakat megfosztották történeti konkrétságuktól, és örök fogalomként, pszichikai vagy teoretikus állandóként, metafizikusan értelmezték.”¹⁶

Tanulmányai, kritikái alapján nagyjából tudható, hogy mi az a pont, ameddig Németh Lajos értékét tudott tulajdonítani a műveknek.¹⁷ Ez persze nem egy pontosan körülhatárolható pont a téridő kontinuumban, de az alábbi névsor informatív lehet e tekintetben: Bálint Endre, Csernus Tibor, Kondor Béla, Ország Lili, Schaár Erzsébet, Vilt Tibor. A hetvenes évektől kezdve azonban olyan – nomen est omen – antiművészettel került szembe, amelynek tapasztalata a nyolcvanas évek nagy Csernus-tanulmányának rezignált kérdéséhez vezetett: Lehetséges-e egyáltalán ma még képet alkotni?¹⁸ A válasz is figyelemre méltó: igen, ... de! Egy humanista még alkothat képeket, s egy másik humanista még beszélhet ezekről. Ha Csernus toposzokat és pátozformulákat alkalmaz, Velázquez és Caravaggio világába vezet, akkor jó öreg paradigmáit segítségül hívva a művészettörténésznek is van mit tennie. Szembe kell nézni azonban azzal a történeti ténnyel is, hogy Csernus képei olyan kivételek, amelyek nem erősítik a szabályt. Festményein még egy rövid időre megpihenhet Németh Lajos egyik kedves figurája, a kunstwollen fogalma. Az a kunstwollen, aki a régi művészettörténeti paradigma egyik főhőseként egyre nagyobb zavarba került a kortárs művészeti szcena szereplőjeként.¹⁹

„A modern művészet számos iránya, új jelensége tehát zavarba hozta, vagy legalábbis irritálta a művészettudományt, nézetei felülvizsgálatára készítette, mert bizonytalanná váltak az eddig szilárdnak vélt alapok. E bizonytalanság érzését csak fokozta, hogy egyre kevésbé támaszkodhatott a korábban oly sok segítséget nyújtó kunstwollen-koncepcióra, pedig a kunstwollen volt az a vezérfonal, amelyet meglelve a művészettörténet-írás közelebb juthatott egy kor művészetének, sőt magának a műalkotás belső meghatározójának megérté-

séhez.”²⁰ Arra nézvést, hogy milyen, a maga nemében egészen különleges, Rieglre²¹ nem feltétlenül visszavezethető fontosságot tulajdonított Németh Lajos a *kunstwollen*nek, álljon itt az általa adott definíció. Meghatározása szinte már *super terminus technicus*ként tünteti fel a Riegl által meglehetősen homályosan definiált, sőt inkább használt fogalmat, melynek későbbi karrierjéhez születésének körülményei nagy mértékben hozzájárultak: „Mindenfajta stílusban is munkálkodik valamiféle szellemi energia, a stílus nem az adott kor vizuális-plasztikai gondolkodásmódjának tipikus megjelenési formája, hanem szellemi energiaként generalizálója, tömörítője, iránytűje is a kor művészetének. E homogenizáló és belülről célirányos erőt nevezhetjük *kunstwollen*nek.”²²

Vajon a műtárgy immanens és egyúttal szubsztanciális lényegeként jellemzett *kunstwollen* felől hogyan kell visszatekintenünk a teória (a mindent együtt látás) és a praxis (a műtárgyra fókuszálás) apóriájára. Létezik-e, megfogható-e az ellentmondás retorika és logika között, aközött, amit mond Németh Lajos, és aközött, ahogy mondja.²³ Tényleg a teoretizálás lenne az elsődleges feladat, a mindent egyszerre és egységben! látás gyötrő kínja jelentené a kiutat a művészettörténet válságából? Az összefoglalás az ellenkező irányba mutat. Az érték, az immanens poétika felülírja az interdiszciplináris elméletet, csak olyan elméleti tézis fogadható be a művészettörténetbe, ami nem taszíthatja le az esztétikai értéket az autonóm művészettörténet-tudomány trónjáról: „A verstehen, azaz az interpretáció [azaz a művészettörténet-tudomány – ahogy ezt korábban írta Németh Lajos – HS.] célja azonban nem érhető el az értékre vonatkoztatás nélkül, hiszen a mű értelmezése épp azért nincs kiszolgáltatva a mindenkori receptornak, mert az interpretációt lehatárolják a műben revelálódó értékek.”²⁴ Bár történetietlen a kérdés, azért mégis felteszem, vajon ha ma még köztünk lenne, akkor egy újabb teoretikus művön dolgozna, vagy inkább a maga „Early Netherlandish Painting”-jét írná Németh Lajos?

JEGYZETEK

¹ Erwin PANOFKY: A művészettörténet mint humanista tudomány. (1940.) In: Jelentés a vizuális művészetekben. Szerk.: BEKE László, Gondolat, Budapest, 1984. 276.

² „Gyakran fel is merült a vád – vagy önvád? –, hogy az eredendően romantikus alkatú magyar kultúra, ’szellem’ nem alkalmas a filozófiai mélységű gondolkodásra, jóllehet e nézettel szemben lehet – igaz, hogy szórványos – ellenérvet is felsorakoztatni, így például Zalai Béla, Lukács György, Fülep Lajos vagy Bibó István életművét, gondolati

teljesítményét. Ennek ellenére tény, hogy a filozófiai kultúra viszonylagos elmaradottsága is hozzájárult ahhoz, hogy művészettörténet-írásunk máig is húzódozik a teoretikus kérdések vizsgálatától.” – NÉMETH Lajos: Törvény és kétely, Gondolat, Budapest, 1992. 9. „Tagadhatatlan, hogy a művészettörténetesek között élnek bizonyos fenntartások e megnyilatkozások [a magyar művészettörténet számára írott programok – HS.] iránt. A legenyhébb ellenzők szerint afféle szükséges rossznak tekinten-

- dők, szerzőik pedig szánandó aszkétáknak, akik ahelyett, hogy élvezetesebb és hajlamaiknak, képzettségüknek jobban megfelelő kutatásokban mélyülnének el, idejüket ilyesmikre pazarolják. A radikálisabb ellenvélemény szerint mindez rossz, de nem szükséges, hiszen egyetlen tény, bármely gyenge mesterkéz vagy tétova jelentésárnyalat felismerése többet ér!” – MAROSI Ernő: Utószó. Programok a magyar művészettörténet-írás számára. In: MAROSI Ernő (szerk.): A magyar művészettörténet-írás programjai. Válogatás két évszázad írásai-ból. Corvina, Budapest, 1999. 324–325.
- ³ Erwin PANOFKY: Art History as a Humanistic Discipline. In: T. M. Greene (ed.): The Meaning in the Humanities. Princeton University Press, Princeton, 1940. 89–118.
- ⁴ Erwin PANOFKY: Albrecht Dürer. Princeton University Press, Princeton, 1943.; Early Netherlandish Painting. Its Origins and Character. Cambridge University Press, Cambridge, 1953.; Problems in Tizian. Mostly iconographic. New York University Press, New York, 1969.
- ⁵ NÉMETH Lajos: Törvény és kétely. Gondolat, Budapest, 1992, 10. (A további lábjegyzetekben NÉMETH 1992)
- ⁶ PLATÓN: Menón. In: Platón összes művei. I. kötet. Európa, Budapest, 1984. 682–683.
- ⁷ Németh Lajos Panofskytól indulva Henri Bergsonen, Sedlmayren és Heideggeren keresztül jut el Nicolai Hartmannig, de a megélt (vulgáris) és a történeti (filozófiai) idő különbségének tételezésében Arisztotelész és Hegel problémái köszönnek vissza.
- ⁸ Jacques DERRIDA: Ousia et grammé. In: Marges de la philosophie. Minuit, Paris, 1972. 31–78. Magyarul: Uszia és grammé. Vulgo, 1999/1. 99–127. Derrida a metafizika lineáris időfelfogásának apóriájából a nyom (trace) fogalmának bevezetésén keresztül próbálja kitapintani a kivezető utat: „Egy ilyen differencia [az időbeliségtől megfosztott nyom, nyomhagyás, egymásra és egymásba nyomódás elkülönöződései – HS.] még, már lehetővé tenné számunkra, hogy egy jelenlét és távollét, történelem, ok, arkhé, telosz nélküli írást gondoljunk, abszolúte kimozdítva minden dialektikát, minden teológiát, minden teleológiát, minden ontológiát. Egy írást, amely túllép mindenben, amit a metafizika története tartalmazott az arisztotelészi grammé formájában, annak pontjában, annak vonalában, annak körében, annak idejében és annak terében.” – DERRIDA, 1972. 77–78. Idézi: ORBÁN Jolán: Derrida írás-fordulata. Jelenkor, Pécs, 1994. 145.
- ⁹ Derridát a hetvenes évek elejétől kezdve foglalkoztatják a filozófiai rendszerek és az irodalmi szövegek ellentmondásai, illetve eme ellentmondások „pozitivitása”, „teoretizálása”. Az 1972-es Disszeminációból idézek: „Az 'eldönthetetlenség itt [Mallarménál – HS.] nem valami talányos kétértelműségnek tulajdonítható, valami 'történeti' ambiguitásnak, a hümen szó költői titokzatoságának, a 'természetes' nyelv egyik szava kimeríthetetlen kétértékűségének, még kevésbé valamiféle 'Gegensinn der Urworte'-nak. ... Ami a 'hümenre' érvényes, az mutatis mutandis érvényes azokra a jelekre, amelyek, mint a pharmakon, a pótlék, a differencia és néhány további, kettős, ellentmondó, eldönthetetlen értékűek, és ez az érték mindig szintaxisuktól függ...” – Jacques DERRIDA: Disszemináció. (1972.) Jelenkor, Pécs, 1998. 214–216.
- ¹⁰ Vö.: Jacques DERRIDA: Aporias. Stanford University Press, Stanford, 1993.
- ¹¹ Sarah KOFMAN: Beyond Aporia. In: Andrew BENJAMIN (ed.): Post-Structuralist Classics. Routledge, New York, 1988. 7–44.
- ¹² A művészettörténet kategóriáiról: Lorenz DITTMANN: Stil – Symbol – Struktur. Studien zu Kategorien der Kunstgeschichte. Fink, München, 1967. A kategóriák dekonstruktív kritikájához: Donald PREZIOSI: Rethinking Art History. Meditations on a Coy Science. Yale University Press, New Haven and London, 1989.
- ¹³ NÉMETH 1992 181–182.
- ¹⁴ NÉMETH 1992 183.
- ¹⁵ NÉMETH 1992 159.
- ¹⁶ NÉMETH 1992 197.
- ¹⁷ NÉMETH Lajos: Gesztus vagy alkotás. Szerk.: HORNYIK Sándor és TÍMÁR Árpád. MTA MKI, Budapest, 2001. Lásd különösen KOVALOVSKY Márta utószavát: Konzervativizmus és avantgárd között. 373–380.
- ¹⁸ NÉMETH Lajos: Csernus Tibor és a kép. Literatura, 1987–88/1–2. 162–178.
- ¹⁹ NÉMETH Lajos: A kunstwollen zavarja. Tartóshullám. Szerk.: BEKE László, CSANÁDI

Dániel, SZÓKE Annamária. ELTE, Budapest, 1985. 107–110.

²⁰ NÉMETH 1992 102.

²¹ Vö.: RADNÓTI Sándor: Az esztétikai redukció. (Riegl és a következmények.) In: „Tisztelt közönség, kulcsot te találj...” Gondolat, Budapest, 1990. 19–80., illetve Wolfgang KEMP: Alois Riegl (1858–1905). In: Heinrich DILLY (Hg.): Altmeister moderner Kunstgeschichte. Reimer, Berlin, 1990. 37–60. Ennek oka talán az lehetett, hogy Németh Lajos Riegl Panofsky felől olvasta. Lásd: Erwin PANOFKY: A „Kunstwollen” fogalma. (1920.) In: Jelentés a vizuális művészetekben. Szerk.: BEKE László, Gondolat, Budapest, 1984. 17–32.

²² NÉMETH 1992 103.

²³ A szegedi De-Kon csoport terminustára a következő definíciót adja az apóriára: „Földhatatlan logikai ellentmondás. Egy kérdés vagy probléma eldönthetlensége. Rendszerint a logikai és retorikai dimenzió földhatatlan ellentmondásaként jelentkezik a dekonstrukciós olvasatokban. Az eredmény a jelentés teljes elbizonytalanodása; votaképpen ez a dekonstrukció célja: eldönthetlenségeket létrehozni, kimutatni például a redukálhatatlan feszültséget aközött, amit a szöveg (látszólag) mondani szándékozik és aközött, amit mondani kényszerül. Az eldönthetlenség a jelentés kimozdulásának, egyben a játék szabadságának helye.” – http://testes.hung.u-szeged.hu/hu_faq_terminustar.htm

²⁴ NÉMETH 1992 239.