

A művészettörténet-írás választása?

gal minősíthetjük a szellemtörténeti iskola egyik megalapítójának, legnagyobb hatású képviselőjének, és Panofsky is kamatosul visszaadta azt az eszmei kölcsönt a filozófiai és társadalomtudományi diszciplínáknak, amelyet Mannheimtől és Cassirertől kapott.

A művészettörténet tehát nem csupán a társadalmi gyakorlat, hanem a társadalmak által is elfogadott, tisztelt tudomány, amely filozófiai szinten is megalapozta állásait, szerencsésen ötvözte a tény- és az értéktudomány követelményeit.

Nem panaszkodhat a művészettörténet-írás társadalmi elismerését illetően sem. E tudomány szállítja a szakembereket a múzeumoknak, galériáknak, megtermeli azt a szakértőgárdát, amely nélkül nem működhetne a műkereskedelem, a tözsdénél magasabb és biztosabb hasznát hozó aukciórendszer. A műkritikusok meghatározó szerepet játszanak egy-egy új művészeti jelenség elfogadtatásában. Művészeti piac nincs művészettörténész szakemberek nélkül, márpedig é kereskedelem haszna közvetlenül a kábitószér és fegyverkereskedelem után következik.

A művészettörténet és a művészettörténész társadalmi reputációja korántsem új keletű. Winckelmann tiszte is több volt a főúri könyvtáros rangjánál, nem is csupán a gemmagyűjtemények muzeológusa, katalógizálója, hanem Alchinto, majd Albani bíboros kegyeltje, munkáját gazdag mecénások támogatták. Utódai is hasonló társadalmi státus részesei, a XIX. század végén egy művészettörténész professzor az akadémia megbecsült tagja; korunkban pedig egy amerikai múzeum igazgatója a milliós mecénás réteg tanácsadója, sőt társadalmi rangja valamivel magasabb, mint amely egy elismert szakembernek dukál, egy-egy vernisázs – ahol ő a házigazda – a társadalmi reprezentáció nagy ünnepe.

Társadalmilag legitimált, patinás tudomány, és nem vesztette el rangját napjainkban sem. Mára pedig ez önmagában is figyelemre méltó jelenség, hiszen tanúi vagyunk nagy múltú tudományok megroppanásának, talajvesztette elbizonytalanodásának. A művészettörténet azonban nem került perifériára. A társadalmi szükséglet szerte a világon új egyetemi művészettörténeti tanszékeket hoz létre, az elmúlt évtize-

A társadalomtudományok közé tartozó szakmák közül kevés dicsekedhet olyan nemes múlttal, dicséretes őssékel, mint a művészettörténet-írás. Nemrég jelent meg H. Dilly *Kunstgeschichte als Institution. Studium zur Geschichte einer Disziplin* című műve – a művészettörténet és a művészettörténet-tudomány történetének, társadalmi intézményé szerveződésének nagyszabású összefoglalása.⁴ E példamutatón tárgy-szerű, bő forrásanyagot feldolgozó munka nem áll egyedül – különösen a német szakirodalomban –, mind több az e témával foglalkozó, tudománytörténeti és módszertani kérdéseket elemző áttekintés.⁵ E művek is bizonyítják, hogy a szakmának nem lehet kisebbrendűségi érzése. A történeti tényekből kiviláglik, hogy a legelső között vívott ki rangot magának a társadalmak között, az első között alakította ki kutatási célját, módszertanát, az ennek megfelelő tudományos kategóriát, terminológiát, viszonylag gyorsan kiépítette intézményes rendszert, azaz létrehozta akadémiai és egyetemi intézményhálózatát, a művészeti múzeumok sorát. A művészettörténet a legtöbb országban a „nemzetstudományok” rangjára emelkedett, tehát szerepet vállalt a nemzeti önismertet és öntudat alakításában. Ami pedig a társadalomtudományok közötti rangját illeti, volt idő, mikor az első sorába tartozott, tudományágak utánózták módszerét, átvették kategóriáit. Burckhardt nélkül nincs művelődéstörténet, Wölfflin nélkül stílustörténet, Riegl *kunstwollen*-konceptiója számos tudományágat inspirált, Dvořákot jog-

dekben főként az Egyesült Államokban, Nyugat-Németországban és Franciaországban a modern múzeumok tucatja épült, a múzeumok nélkülözhetetlen részévé váltak az idegenforgalomnak, mondhatjuk, a turizmus szentélyei – márpedig az új intézményeknek szűkségük van a szakemberekre, a folyamatos utánpótlásra, nem is beszélve a műkeskedélem növekvő szakemberigényéről. Divatos szakma tehát, és a fejlettebb országokban a tudományos publikációs lehetőségekre sem lehet panasz. Az ötvenes évek végén megbomlott ugyan a tudományos és népszerűítő művek kívánatos aránya: a nyomdatechnika javulása és a kelendőség a pompázatos albumok javára billentette a mérleg nyelvét, a tudományos publikációk kiszorultak a bullettinekbe, az emlékkönyvekbe és a szakfolyóiratokba. Jó egy évtizede azonban helyreállt az egyensúly, egyre több a minden szempontból példaadó, tudományosan is megalapozott kiadvány, egyre-másra jelentetük meg új kiadásban a művészettörténet-írás klasszikusainak írásait. Fellendült a forráskiadás, szinte nyomon se lehet követni a tudományosan előkészített nagy kiállításokat, amelyeknek katalógusa gyakran vetekszik egy korszak-monográfiával. Világszerte annyi a kiválóan felkészült szakember, hogy jószérével csakhamar megszűnnek a szakma „fehér foltjai”.

Prosperáló szakma tehát, számos tudományág megirigyelhetné helyzetét, lehetőségeit. Nem lenne tehát meglepő, ha a szakma öndicsőítő írásai jelennének meg. Ám ezzel ellentétben, az elmúlt másfél-két évtizedben egyre több az önvizsgálatra serkentő tanulmány, úgy hat, mintha minden külső siker ellenére megroppant volna a szakma magabiztossága.

A már-már válsághúrokat pengő önkritikai hangok a hatvanas évek végén jelentkeztek először, mindenekelőtt a módszertani téren mindig élenjáró német művészettörténet-tudomány berkeiben. Pedig a német művészettörténet-írásban is minden rendben levőnek látszott, a felmerülő problémák szakproblémák voltak, azaz a szakma belső ügyei, jobbra módszertani disputák. Jellemző e vonatkozásban az 1962-es német művészettörténet-kongresszus két főelőadójának, Günther Bandmannnak és Kurt Bauchnak szakmai vitája.⁶ Mindketten a szakma tekintélyei, előadásuk nem csupán saját szemléletüket sugallta, hanem a

művészettörténet-tudomány nagy módszertani iskoláinak szemléletmódját, ellentétét is. Az első a tartalomorientációjú, ikonológiai szemlélet képviselője, a másik a formacentrikus vizsgálat teoretikusa, megismerelmélyítője tehát a művészettörténet-írás szemléleti-módszertani pólsáinak. A két előadás nagyszabású szintézis, a művészettörténet-önigazolásának és tudományos legitimációjának meggyőző kísérlete – ám némiképp záróakkord. Alig hangzottak el ugyanis e szakmailag igen jelentős előadások, bíráló hangok is hallatszottak – főként az Adorno és Marcuse tanain nevelkedett és a diákmozgalmakkal is kapcsolatban álló fiatal művészettörténész-nemzedék köréből. E fiatal tudósok egyre kritikusabban szemlélték a művészettörténet-írást, illetve az elméleti alapját alkotó művészettudományt, megkérdőjelezték operatív kategóriáinak és módszereinek érvényét. A támadás éle az ellen a művészet-értelmezés ellen irányult, amelyre végeredményben az egész művészettörténet-tudomány épült, azaz a reneszánszban kialakult művészetkonceptió ellen. Ahogy az avantgárd képviselői sutba vetették az érvényes művészetmodellt, annak intézményeit, úgy a fiatal művészettörténészek is úgy vélték, hogy a művészettörténet-tudomány elszakadt az élet és a művészet valós mozgásától, abszolutizálja a reneszánszban felvetődött és a klasszikus német idealista filozófiában legitimált autonóm művészet elvét, csupán a beavatott elit érték szempontjait veszi figyelembe, nem tud mit kezdeni a kortárs művészettel, és elfogultan szelektálja a múlt művészeti emlékeit.

Tévedés lenne e támadásokat a sok vonásában anarchikus társadalmi mozgalmak, újbóloldali elméletek kisugárzásának minősíteni. Azt, hogy a kínai kulturális forradalom európai párhuzamaként a forrongó diákok eltávolítottak néhány szaktekintélyt vagy szakbürokratát az egyetemi tanszékek éléről, még könnyen lehetne a társadalmi elégedetlenség, az anarchikus mozgalmak terhére írni. A szkeptikus megjegyzések, bírálatok azonban a forradalmi hevület lapályakor sem csillapodtak, és egyre kevésbé szorítottak csupán a fiatal művészettörténész-nemzedék körére. Egyre több olyan szaktanulmány jelent meg, amely kritikusan vizsgálta az uralkodó módszereket, még az olyan valóban nagy horderejű irányzatok is a bírálat tollára kerültek, mint az iko-

mind tudományos, mind társadalmi szempontból rendkívül fontos; a művészettörténet-írás „rossz közérzetének” szaporodó jelei azonban azt sejtetik, hogy mindez nem elegendő. Vajon a művészettörténet-írás nagyjainak széles horizontú, szintetizáló, filozófiai megalapozottsági próbálkozásainak korszaka leáldozott és a művészettörténet-írást csupán történeti dokumentumokat feltáró képessége és az experttevékenység igazolhatja, egyre kevesebb joggal sorolhatja tehát magát az érték-tudományok körébe?

Vagy az önkritikus hang is útkeresés csupán, a minden tudomány fejlődése során fellépő öntisztulási folyamat jele, s mint ilyen szükség-szerű és egészséges jelenség? Közismert ugyanis, hogy minden tudomány szüntelenül változik, alakul, már csak azért is, mert bővül kutatási anyaga, ebből következően a viszonylag egységes tudományágak differenciálódnak, ágazatokra, részdiszciplínákra bomlanak. Ahogy körünkben biológiáról is csak annyiban beszélhetünk, hogy van a természettudománynak egy ágazata, amely kutatási területét illetően mint élettudomány elkülöníthető a többi természettudományos diszciplínától, ám egyre inkább csak mint összefoglaló elnevezés használható. Biológiai tudomány mint olyan jöszerevel csupán absztrakció, a valóságban számos önálló tudományágra bomlik, mint a mikrobiológia, állattan és embertan, növénytan, ezeken belül hipatológia, biontodynamika, genetika stb. A társadalomtudományokban is nyomon követhető a differenciálódás, mindegyik új ágazat más és más segédtudományra támaszkodik, ezzel pedig némiképp módosítja az anyatudomány módszertanát, szükségleteinek megfelelően alakítja kategóriáját. Mind emögött ott rejlik a tudomány ismeretanyagának bővülése, a módszerek differenciálódása. A XIX. század utolsó évtizedében lezajló nagy művészettörténeti szemlélet- és módszerváltás mélyén is a múlt jobb, gazdagabb megismerése, a feltárt tényanyag megszorodása húzódik meg. Riegl és Wölfflin egyszerűen többet ismertek meg a művészettörténet emikanyagából, mint például Schaase vagy akár Burckhardt. A fi-nomodo stíluskritikai apparátus, az erre épülő attribúciós munka, a műemlékfeltárások, az önálló tudománygá vált forráskutatás, a leltári dokumentumok feldolgozása révén számos megalapozottnak vélt

nológia. A megválaszolando problémák halmozódására jellemző, hogy két olyan kiváló művészettörténész, mint Hans Belting és Eva Frodl-Kraft 1983-ban, illetve 1985-ben a következő címen tartottak előadást: *Das Ende der Kunstgeschicht? und Kunstwissenschaft – eine Disziplin in der Krise?* Jóllehet Belting végső konklúziója, hogy „A művészettörténet (...) mint tudomány nem ért véget. Néhány közismert formája és módszere azonban ma már nem legitimálható”⁷ – mégis tanulmányából egyértelműen kilálglik, hogy szerinte a szemléleti megújulás elengedhetetlen. Frodl-Kraft pedig mindennekelőtt az Európacentrikusság válságában, a nyugati művészettudomány érvényének kérdésessé válásában véli felfedezni a krízis okát, és a szükségsszerű specializálódás miatti szétesés veszélye ellen a homogenizálni tudó általános „problématudat” kialakítását sürgeti.⁸

Mi magyarázza az önvizsgálat-jellegű tanulmányok megokasodását? Valóban válságban van a művészettörténet-tudomány, és minden látványos társadalmi sikere, presztízs-növekedése ellenére osztozik számos társadalomtudományi szakág sorsával, azaz túlhaladt rajta az idő, és csupán a korábban kialakult tudományos intézményrendszerben elfoglalt szakmai rangja tehetetlenségi nyomatékként őrzi renoméját, illetve csupán a társadalmi gyakorlatban játszott szerepe legitimálja? Elvesztette tehát a társadalomtudományok között kívívott rangját, és nem marad más lehetősége, mint a történelem hogyan voltjának sziszifuszi rekonstrukciós kísérlete? Kénytelen-kelletlen visszahúzódik a művészettörténeti archeológiába, a múzeumi attribúciós tevékenységbe, a szakmai rutinmunkába, azaz a szaktudomány nélkülözhetetlen, de könynyen öncélúvá váló mindennapi gyakorlatába? Eszerint napjaink művészettörténésze aközött választhat csupán, hogy vállalja-e a művészeti intézményeket és a műgyűjtőket kiszolgáló szakember státusát, esetleg műkritikusként, menedzserként harcol egy új művészeti irányzat elfogadtatásáért, vagy pedig megmaradva a tudomány mezőjén, ágazati szakspecialistaként adatokat tár fel és értelmez egy sajátos kulturális jelenségcsoport – amelyet a közmegegyezés művészetnek titulál – múltjáról és jelenéről?

Természetesen a szoros értelemben vett szakfeladatok elvégzése is

megállapítás módosult, az életművek újonnan felfedezett vagy attribuált művekkel bővültek, esetleg a szigorúbb stíluskritika miatt csökkentek, átrendeződtek a művészettörténet összefüggérendszeri, finomodott a hatásvizsgálat. Ahogy a holt-tengeri tekercsek felfedezése és értelmezése révén az ókortudomány nemcsak az esszénusok mozgalmáról tud többet, hanem általában a gnóízisről, és az új felfedezések fényében módosítani kell számos korábbi nézetet, úgy a művészettörténetben is hasonló a helyzet. Nem csupán az olyan szennazációs lelet-együttesek felbukkanása készített kialakult nézetek átgondolására, mint a kínai Hsziâu melletti lintongi nekropolisz sokszernyi életnagyságú kerámiaszobra vagy a budavári gótikus szoborlelet, hanem a napi tudományos aprómunka is szüntelenül a korábbi nézetek felülvizsgálatára, a tények új viszonylatrendszerbe helyezésére készlet.

Mindehhez hozzájárul, hogy a tényanyag mennyiségi növekedése nehezebb teszi az áttekintést, a viszonylatrendbe szervezést. A homogén stíluskorszak elvéről sem csupán azért mondott le a művészettörténet-írás, mert elméleti megfontolásokból is tarthatatlanná vált, sokkal inkább a töménytelen tények kényszerítették rá, a mélyebben megismert és szélesebb körű anyag ugyanis szétfeszítette a korstílusok kereteit, a műveket nem teherelt a korábbi szempontok szerint csoportosítani.

De nem csupán a múlt jobb megismerése, az emléktanyag gazdagodása, mennyiségi növekedése kényszeríti a művészettörténetet e szüntelen revideáló munkára, hanem az újonnan született művek és új művészeti jelenségek is ezt szorgalmazzák. Egy jelentős művész jelenkezése úgyszólván visszamenőleg átrendez egy-egy művészeti viszonylatrendszert, ezért hirtelen újfogalmazódik egy lezártnak vélt művészeti problémakör, korábban mellékesnek vélt, háttérben maradt életművek hirtelen új megvilágításba kerülnek. Példaként elég csupán az európai festészet történetében oly fontos szerepet játszó atmoszfärafestésre utalni. A légkör festői ábrázolásának problémája már felmerült a hellenizmusban is, ám évszázadokon át háttérbe szorult, és csupán a reneszánszban, a levegőperspektiva kidolgozásakor került ismét előtérbe, párosulva az optikai illúziókéltés igényével. Az atmoszfärafestés problémája megoldásának előfeltétele volt a kép egységes optikai rendez-

rének kialakítása. Riegl remek elemzése szerint e követelmény először a holland tájfestészetben valósult meg, mikor is a képbeli egységet nem az egyedi dolgok tapintható határoltságából, azaz a körvonalból szerveződő kompozíció biztosítja, hanem az egységes „levegőtér”. A hollandi tájfestészetben azonban a levegőtér még önmagában való entitás, amely nem oldja fel, nem szívja magába a tárgyakat, hanem mintha a tárgyakon vagy közöttük húzódó önálló anyagi fátyol lenne. Volt tehát az egységes optikai képszervezésnek olyan szakasza, amelyben az egyedi tárgy még színes felületként, önálló elemként fogalmazódott meg, a dolgok közötti térvízszonyok is áttekinthetők voltak, a dolgok tehát még megőrizték objektív karakterüket. A fény nem külső hatás, hanem belülről fakad, nem tükröződés, hanem a dolgok immánens tulajdonsága – mint példázzák a tőkely fokán Rembrandt és Vermeer van Delft művei. A XIX. század atmoszfärafestése, a *plein air*, a reflexfestés következetes érvényesítésével felbontotta a fényteli tér. anyagi jellegét, a tárgyak anyagságát. Ezzel lényegében egy időben azonban dolgozott néhány festő – különösen a német romantikusok és az olyan romantikus-realisták, mint Karl Blechen –, aki sok vonatkozásban hű maradt a hollandok atmoszfära-értelmezéséhez, ezt fejlesztette tovább, és nem a *plein air*, illetve az impresszionizmus felé vezető utat választotta. A szakirodalom csak ügyvel-bajjal tudta besorolni őket a korai *plein air* törekvések képviselői közé. Mikor a XX. században ismét felmerült a belülről sugárzó fény ábrázolásának igénye, és a fényt újra anyagként kezelték, a levegőtérrel materiaként értelmezték – mint például a „mágikus realisták”, Magritte, a Neue Sachlichkeit –, szükségképp felfedezték az impresszionizmustól eltérő utat választó XIX. századi fényfestőket. Mindez az évtizedeken át elfogadott értékrend és viszonylatrendszer felülvizsgálatára készítette a művészettörténet-írást. E jelenség azonban a tudomány önszabályozó tevékenységének példája, korántsem tekinthető tehát önmagában válságtünetnek.

A minduntalan felbukkanó kritikus megjegyzések, a szakmai önvizsgálat megerősödése azonban azt sejteti, hogy összetettebb kérdéstől van szó. Mintha valami olyan játszódna le a művészettörténet-írásban, amelyet Thomas S. Kuhn tudományelméleti vizsgálatai során egy tuda-

mányágon belüli paradigmaváltásnak minősített.⁹ Kuhn nézetei a hatvanas években heves vitát váltottak ki, kétségbe vonták ugyanis a korábbi tudományfejlődési modellek érvényét. Megelőzően lényegében kétféle nézet dominált. Az első az úgynevezett „kumulatív modell”, amely szerint a tudomány fejlődése folyamatos, az elért eredmények szervesen ráépülnek a megelőzőkre, és egyúttal túl is haladják azokat, ennek előfeltétele pedig a mind korrektebb módszer megtalálása. A második nézet, amelynek Karl Popper adta meg elméleti igazolását, a megismerés bizonytalanságát, esendőségét hangsúlyozta. Eszerint a tudomány fejlődése a hipotézisek és a cáfolatok antagonizmusán alapul, azaz nem puszta ismeretek felhalmozódása, hanem az igazság mind jobb megközelítése, amely a téves hipotézisek kizárása révén történik. E nézettel szemben Kuhn úgy vélte, hogy a tudomány fejlődése forradalmi változások sorozata. A fejlődés „normális” menete ugyanis a felhalmozódott tudásanyag nyomására időnként megröppan, válságstapaszhoz ér. Ilyenkor az addig érvényes „paradigmák”, azaz értékművek, módszerek, amelyek érvényét a tudástársadalom valamiféle meggyezése biztosította, hirtelen megінognak, megkérdőjeleződik a magatartás vezérlő elvének judiciuma. E válsághelyzet olyankor következik be, mikor is meg sokszorozódnak az uralkodó módszer belső ellentmondásai, és az elbizonytalanodás miatt mind nagyobb térhez jutnak az addig félreszorított megközelítési módok, míg végül is hirtelen megváltozik a szemléletmód, és válaszolati tudnak számos addig elhallgatott vagy megválaszolatlan problémára. A korábban is ismert tények új megvilágításba és egyúttal új viszonylatrendszerbe kerülnek, sőt olyan kérdések, amelyek a korábbi paradigmák idején még csak fel sem merülhettek, most valós problémák megfogalmazói. Kuhn véleménye szerint a tudománytörténet egyik legizgalmasabb problémája annak a vizsgálata, hogy mikor és miért került sor a forradalmi változásokra, paradigmaváltásokra.

Ha a művészettörténet-írás múltját vizsgáljuk, megállapítható, hogy általában a kumulatív fejlődési típus a jellemző, bár van példa a forradalmi változásra is. Természetesen mindig voltak korszakos jelentőségű életművek, tudományos tettek, ám ezek nem minősíthetők egyér-

telműen paradigmaváltásnak. Utaljunk csak Vasari teljesítményére. Tagadhatatlan, hogy munkássága korszakos jelentőségű, jogosan írták le számtalanszor, hogy ő „a művészettörténet-írás atyja”. Eszerint fellépte forradalmi változást okozott? Korántsem egyértelműen, inkább a mennyiség minőségbe való átcsapásának jelenségéről van szó. Jelenlőségét leegyszerűsítően, ha csupán a quattrocento elejétől honos művészetletrajz-írás csúcának minősítjük munkásságát, hiszen emellett új fejlődéskoncepció, a történeti idő folyamataától független mederben folyó „művészettörténeti idő”, azaz a stílusfejlődés elvének egyik kiakikötője, és hatott a manierizmus esztétikai gondolkodására. Tudományosabb, módszeresebb, mint elődei, több forrást használt fel, mint azok, jobban is ismeri náluk a művészet történetét, figyel a sajátos művészeti, stílusbeli árnyalatokra, de nem választja el szakadékok elődeitől, hanem a kumulatív fejlődés szellemében szintetizálja és ezzel túl is haladja őket. Érdeme a Villanitol, Ghibertitől Albertin át a manierizmusig húzó nézetek rendszerezése, a kategóriatár finomítása, hozzáadás a manierizmus esztétikai elveivel, szépségideáljához.

Hasonló a helyzet a művészettörténet-írás „második atyjának”, Winckelmannnak az esetében is. Tevékenysége korszakos jelentőségű, s mint a klasszika-archeológia egyik kezdeményezője, új kutatási területeket kapcsolt a művészettörténet-írás áramába. Stílustörténeti koncepciója árnyaltabb, mint Vasarié. A tudományosan szabatos igényű műleírás első képviselője és ezzel megalapozója mindenfajta műintertpretációnak – nem véletlen, hogy Lessing és Goethe is szellemi mestereinek tekintette. Elsőként értelmezte a művészet történetét nem csupán a művek történeti egymásutánjának, hanem valóban koherens történe- nek. A tudományosan megalapozott régészeti ásatások a források szélesebb körű feltárása révén többet ismer a művészetből, mint elődei, a gemmagyűjtemények feldolgozásakor ugyanis alapos stíluskritikai ismeretekre tett szert. A művészetet azonban ő is lényegében a neoplatonizmus szellemében az Idea tükrözésének értelmezte, és osztott elődei ambivalens fejlődéskoncepciójában is: elfogadta a stílusok fejlődésének elvét, ugyanakkor a klasszikus antikort utolérhetetlen példaképnek minősítette, azaz mint az időfolyamból kilépő, fölmúlhatatlan tőkelyt,

eszerint a későbbi korok művészetének feladata nem is lehet más, mint annak utánzása.

Winckelmann után sokat fejlődött a művészettörténet-írás, valóban önálló diszciplínává vált, paradigmái azonban – egészen a XIX. század utolsó évtizedéig, a valóságos forradalmi váltásig – nemigen változtak, inkább a művészettörténet-írás intézményé válásának folyamata zajlott. Kialakult ugyanis a művészettörténeti diszciplínák hálózata, nagyobb mérvű a szakosodás, elkülönült az ún. *expert*, a *commissaire*, az az művészeti szakértő, a muzeológus, a történész és a művészettudomány felé orientálódó szakember típusa. Az önálló tudományá váló művészettörténet-írásnak feladata azonban épp a paradigmák tudományos megalapozása, rendszerbe foglalása, intézményesítése volt. Ma már nehéz meghatározás nélkül olvasni a XIX. század első felében dolgozó nagy művészettörténész-nemzedék tagjainak írásait, hogyan küzdöttek egy-egy szak kifejezés, stílus kategória szabatos meghatározásáért, hogyan töprengtek például az „önémet” vagy a „götikus” meghatározás használatán, mily szakmai bátorság és éles szem kellett ahhoz, hogy a romantikát önálló stíluskorzakként értelmezzék, és Winckelmann elveiből kiindulva, az újabb kutatások eredményeit felhasználva megteremtsek a klasszikus és a középkor korszakfogalma után a reneszánsz korstílus fogalmát. E nemzedék vállalkozott a művészet nagy történeti folyamának rendszerezésére, szakaszolására. Szempontjaik egyre több-
rétűek, módszerük tudományosabb – de radikális szemléletváltásról, azaz paradigmaváltásról nem beszélhetünk. Ilyenre csak a XIX. század végén, a modern művészettörténet-írás alapjait lerakó nemzedék fel-
léptekor került sor, amelyet Wölfflin, Riegl, Wickhoff és Warburg munkássága fejelezt. E szemléletváltásnak nemzedéki okai is voltak, hiszen a nagy alapítók, akik a tudományos intézményhálózatban önálló helyet vívtak ki a művészettörténet-írásnak, fő műveiket még a XIX. század derekán alkották, szellemi képüket, világszemléletüket még a nagy német idealista filozófia, különösen Goethe és Hegel hatása határozta meg. A klasszicizmus és a romantika korának neveltjei ők, és kortársai a pozitivizmus uralomra jutásának. Az új nemzedék azonban épp a pozitivizmus válságakor indult, felvértezve mindazzal a tudással,

amelyet Burckhardt, Grimm, Justi nemzedékétől örökölték. Szemléletük azonban eltért az elődökétől. E radikális váltás érzékeltesére elég csupán Raffaello első monográfiájának, Grimmnek és az új generáció eminensének, Wölfflinnek Raffaello *Csodálatos halálát* című kartonjáról irt elemzését összevetni.¹⁰ Mintha nem ugyanazt a művet néznék! Grimm leírása irodalmi remeklés, láttató metaforák, termé-
zeti hasonlatok, a természeti látvány ihletett tolmácsolása – Wölfflinnél a táj strukturális egység, mértanilag meghatározott erővonalak rendszere, kompozíciós összetevők logikus szerveződése. Ugyanaz a kép, de nem ugyanazt látják, illetve keresik benne. Más a szemléletmód, és mások az értelmező kategóriák. Az elérő leírás mögött a képértelmezés megváltozása húzódik meg, márpedig ez perdöntő valami: a művészetről és művészettörténet-írás feladatáról való nézet radikálisan átalakult. Grimm nézete szerint a kép érzelmi töltésű szűzsé, amelynek interpretálása a beléérzés függvénye – Wölfflin számára kompozíció, képstruktúra, vizuális és plasztikai minőségek szervezett egysége. A két megközelítési módot egy világ választja el egymástól.

Enek ellenére Wölfflin még sok vonatkozásban kötődik a megelőző kategóriákhoz, hiszen épp a stílusról van új mondanivalója. Wickhoff, Riegl és Warburg azonban már tudatosan opponálnak a művészettudalom addig érvényben lévő értelmezésével, nem fogadják el kritikátlanul a művészettörténet-írás/művészettudomány addig érvényes kutatási tárgyát – e problémára a későbbiekben még vissza is kell térni. A jelen összefüggésben azonban elég csupán a kérdést megfogalmazni: vajon a jelenlegi „válsághangok” mélyén is valami hasonló paradigmaváltás rejlik-e, mint amilyen e nemzedék felléptekor figyelhető meg, és miben mutatkozik meg radikális szemléletváltás – épp a Wölfflinéssel induló modern művészettörténet-írás vetületében?

E kérdésre választ keresve azonban mindenekelőtt azt kell szemügyre venni, hogy tulajdonképpen milyen valóságanyagra támaszkodott a művészettörténet-írás, illetve az eszmei alapját alkotó művészettörténet-tudomány, miből vonatkoztatta el alapfogalmait, operatív kategóriáit. A művészettörténet-írás, mint minden társadalomtudomány, szükségképp szembekeült ugyanis saját kutatási területé, annak

idő- és térbeli határai meghatározásának és ezzel önmaga konstituálásának paradox követelményével. Mindenfajta tevékenység ugyanis egy fajta döntés, a számtalan lehetőség közti választás, és ezzel bizonyos jelenségek tagadása vagy legalábbis figyelmen kívül hagyása.

A paradoxon benne rejlik már magában a tudomány kialakulásában. Mi teszi szükségessé egy tudomány létrejöttét? Az, ha a valóság jelenségei között van olyan összefüggérendszer, amely kohéziójából következően lehetővé teszi a tudományos megközelítést, illetve a társadalmi szükséglet megköveteli e valószegmentum, jelentéscsoport tudományos értelmezését. Valóság alap nélkül nincs tudomány, legfeljebb kitalálmány, képzelődés, ahogy Fülöp Lajos mondaná: *Gedankending*. A valóság involválja tehát egy tudomány potenciális lehetőségét és tartalmazza, ugyanakkor minden tudomány – és ebben rejlik a paradoxon – maga választja meg a valóság jelenségei között, hogy mit fogad el kutatása tárgyának. Pregnánsan mutatkozik ez meg a művészetszociológia tárgya esetében. Ahogy Józsa Péter rámutatott, a művészetszociológia tárgyanak meghatározásakor már kettős paradoxonnal találkozunk: „1. a jelenség, amelynek társadalmi jelentését szociológiai eszközökkel vizsgálni kellene, magában véve szociológián kívüli, ugyanakkor mégis a szociológiai vizsgálat konstituálja a maga számára; 2. a jelenség hagyományos nem szociológiai megközelítési módjai egyfelől maguk is szükségképpen a szociológia tárgyává válnak, másfelől mindig is tartalmaznak (kvázi-) szociológiai szempontokat és emiatt a tudatos szociológiának nagyon nehéz fogalmilag »megszabadulnia« tőlük.”¹¹ Hasonló a dilemma a művészettörténet esetében is. E vonatkozásban a művészettörténet-írás, mint *par excellence* társadalomtudományi szakma, alapjában különbözik a természettudományoktól, hiszen azok valóban „készen találják” kutatási tárgyukat, a „tény” tehát önmagában adott, míg itt maga a „tény” is konstituálandó, az interpretálótól függ a milyenség kritériumainak meghatározása. A művészettörténet-írás egyszerre meghatározza és meghatározottja kutatási területének, tárgyának. Panofsky „A művészettörténet mint humanista tudomány” című, a modern művészettörténet-írás „ars poeticájának” tekinthető előadásában körvonalazta ezt az alapvető paradoxont.¹² Szerinte „a művé-

szettörténész olyan humanista, akinek »elsődleges anyagát« a műalkotások formájában ránk maradt emlékek képezik” – de azonnal meg is kéri: „mi az a műalkotás?”

Panofsky a fenomenológia szellemében dönt, felhasználva az intencionalitás elvét, mégpedig kettős vonatkozásban: a művet az alkotó „intencionalis aktusa” hozza létre, ám műként való tétélezése függ a befogadó „intencionalis látásától” is. Eszerint minden művészeti tárgynak „mindig van esztétikai jelentése (amit nem szabad összetévesztetni az esztétikai értékkel): akár van gyakorlati célja, akár nincs, akár jó, akár rossz, mindig megköveteli, hogy esztétikailag fogják fel.”¹³

E kérdéskomplexum a művészettudomány alapproblémáit érinti, és lényegében átvezet a művészetfilozófia területére. Számunkra most annyiban lényeges, hogy akár egy természeti tárgynak, akár egy ember alkotott tárgynak esztétikai jelentést hordó tárgyként, műtárgyként való tétélezése, illetve akként való percepciója összefügg az intencionalis látás társadalmi és pszichikai meghatározottságával, magának az intenció mineműségének problémájával. Annak, hogy valamiféle tárgyat esztétikai éntékhordozóként appericiáljunk, előfeltétele valamiféle tudat magáról az esztétikumról, a művészet mibenlétéről. Az, hogy egy képet, azaz egy síkon megjelenő formaelemek bizonyos rendjét „képként” tétélezzünk, nemcsak a képalkotó tudat aktivitását feltételezi, hanem a „képről” mint olyanról kialakult nézetek meglétét is. Szemügyre kell tehát venni, hogy mindez hogyan zajlott le a művészettörténet-írás vetületében. Hogyan jöhetett létre egyáltalán e tudomány, milyen valóságanyagra támaszkodott, hogyan szelektálta e valóságanyagot, hogyan alakította ki e materiát elrendezni, értelmezni tudó metodikáját és miként, milyen argumentumokkal minősítette azt művészetnek, illetve hogyan vonta meg e valóságanyag tér- és időbeli határait. Miként történt ez az immár klasszikusnak minősíthető művészettörténet-írásban, és megfigyelhető-e e téren korunkban valamiféle radikális változás? Csak ezek számbavétele után juthatunk el annak vizsgálatához, hogy valóban ismét paradigmaváltás zajlik-e le a művészettörténet-tudományban vagy sem.