

Schilder-Boeckjät követő Joachim von Sandrart *Teutsche Academie der edlen Bau-, Bildhauer- und Maler-Kunstja* (1675–1679) majd épp azért íródik, hogy „legitimálja” az Itálián kívül dolgozó művészeket.

Sandrart művének címe egyébként arra is utal, hogy az autonómiát vált művészet a reneszánszban kialakította saját intézményét, az Akadémiát, amely – a korábbi műhelytradíciót követve – nem csupán arra vállalkozott, hogy a szakmai ismereteket továbbítsa, hanem teret adott a művészetről való teoretikus gondolkodásnak is.

A XVI–XVII. századi előzmények ellenére a művészettörténet-írás tudományává válása, intézményes renddé alakulása azonban hosszú folyamat volt, és mai értelemben vett tudományos intézményes rendszere csupán a XIX. században rögződött.

A művészettörténet-írás tudományává szerveződése

Amit a reneszánsz teoretikusok és Vasari megalapoztak, az akadémiák továbbépítettek, a XVIII. század során valóban realizálódott: a művészettörténet önálló tudományává vált, és a XIX. század első felében kialakult intézményhálózata is. Az új tudomány képviselőinek szemlélete, módszere ugyan eltérő volt, abban azonban hallgatólagosan meggyeztek, hogy a stílust tekintették a művészet lényegmeghatározó vonásának. E gondolat már benne rejtett Vasari írásaiban is, mikor a *maniera* kategóriájában lényegében a stílus kritériumait foglalta össze. A stílus kategóriája főként Poussin, Winckelmann és Goethe, majd Rumohr elemzéseiben vált valóban árnyalt, operatív fogalomná, és bár a kor, iskola és személyes stílus valóban tudományos elkülönítése még Wölfflinig váratott magára, a stílusfogalom központi jelentősége nem kérdőjeleződött meg.

A stílusfogalomnak e kitüntetett helye tudományosan igazolható volt, ám azzal a veszéllyel járt, hogy háttérbe szorította az egyedi műértékét. Vasari és Bellori a művészéletrajzra koncentráltak, ezért az életművön belül az egyedi mű csak láncszem a fejlődési sorban. Winckelmann volt az első, akinél maga a mű is a vizsgálat fókuszába került, ezért is minősíti őt a tudománytörténet a tudományosan szabatos műleírás, sőt némiképp a műinterpretáció megteremtőjének. Többben rámutattak, hogy Winckelmann azért is tudta túlhaladni a művészetleírás módját, hogy az egyedi műveket vizsgálni, mert a klasz-

szikus művészettel, a gyakran véletlenszerűen előkerült, szerzőhöz sem köthető szobrokkal foglalkozott, nem álltak tehát rendelkezésére a művész életére vonatkozó adatok. Ez a magyarázat azonban korántsem elegendő. Kisebbség visz benmunkát a kérdés megoldásához magának Winckelmann-nak néhány sora – bár az első pillanatban ezek is inkább csak negatív magyarázatnak hatnak. A *Belvederei Torzó* műléírása első soraiban vállalkozása indoklásaként elmondja, hogy amikor hozzáfogott Rómában a Belvedere szobrainak – a fő műveknek, az *Apollón*-nak, a *Laokoón*-nak, az úgynevezett *Antinous*-nak és a *Torző*-nak – a leírásához, még arra gondolt, hogy „magukat a műveket a legjobb művészekkel kell lerajzoltatni és részbe metszteni. Ez a vállalkozás azonban meghaladta képességeimet, továbbá bőkezű műértők támogatásától függött volna.” Ezért jobb híján szorítkozott a művek leírására. Am megfogalmazott valamit, amit később mindenfajta interpretáció igényű műléírás mottójának lehetne választani: „Tekintsük ezt annak próbájaként, amit egy ily tökéletes műalkotásról gondolkánk és mondanánk, s tekintsük híradásnak a művészetben való kutatásról. Mert nem elégséges azt mondani, hogy valami szép; tudni kell azt is, hogy milyen mértékben és miért szép.”²⁴ A műléírás tehát Winckelmann óta a tudomány egyik próbaköve.

Társadalmi okok, jellemül a művészet társadalmi szerepének megváltozása is közrejátszott abban, hogy az érdeklődés az egyedi mű felé irányult. A XVIII. század során ugyanis a műtárgy gyűjtése, egyre szélesebb körökben elterjedt, a műtárgy már nem csupán a főúri rétegek reprezentációjának kelléke, hanem a polgári és értelmiségi rétegeké is, nem pusztán a kinoszfelhalmozás eszköze, hanem az esztétikai élvezet tárgya is. Márpedig a műtárgyak iránt megnövekvő igény egy újfajta szakembertípus kialakulását szorgalmazta. A művelt laikusból, „amatőrből” tudományosan felkészült szakértő vált. Közülük verbuválódott a XIX. század során Európa-szerte megalapított múzeumok és galériák munkatársi gárdája, a muzeológus-művészettörténész, akiknek fő tevékenysége a múzeumi munka, a gyűjtés, a konzerválás, a kiállításrendezés mellett az attribúció, a műmeghatározás, azaz az egyedi művekkel való tudományos foglalkozás. E szakembertípus legnagyobb erénye

a műközelség, számukra a művészet az egyedi művekben létezett, módszerük eredendő empirikus és induktív. Úttörő szerepet vállaltak ugyan a tudományos igényű művészmonográfiák műfajának kimódolásában, teoretikus általánosításra, korszakaszintézisre azonban nemigen vállalkoztak. Ha az ilyen „kenner”-típusú muzeológus-művészettörténész első két jelentős képviselőjének, Johann David Passavantnak – aki 1840-től a frankfurti Städtische Kunstinstitut inspektora – vagy Gustav Friedrich Waagennek – a berlini Gemäldegalerie első direktora – életművét nézzük, jelentős monográfiákat találunk, mint Passavant korai fő műve, a Raffaello és apja művészetét elemző háromkötetes monográfia, vagy Waagennek a Van Eyck fivérekről írt összefoglaló műve, mégis Passavant legjelentősebb munkája a hatkötetes *Le peintre-graveur*, Waagené pedig a *Kunstwerke und Künstler*, azaz nem annyira történeti, mint inkább a szakértő-tevékenységgel összefüggő tudományos munka.

E műközpontú szakembérgárda tevékenységének volt még egy nagy érdeme: rést ütöttek a normatív esztétika merev rendszerén. A XVII. század végén és a XVIII. században tevékenykedő művészeti írók túlnyomó része ugyanis normatív esztétikai értékrend alapján ítélt. A klasszikus görög művészet és a cinquecento klasszikusai voltak a mércék, mindennekelőtt Michelangelo, majd Poussin és Rubens, Windelmann-nál pedig a klasszikus görög plasztika. E dogmatikus értékrend szer érvényét azonban megkérdőjelezte a felvilágosodás és a romantika, a sok vonásban relatív szemléletű, új történetértelmezés és nem kis mértékben a műközpontú művészetszemlélet, mely a művekben nem az idea visszfényét kereste, és nem valamiféle esztétikai szabályhoz mérte, hanem önmagukban vizsgálta őket. A művészettörténet önálló tudományá szerveződésének útján tehát a muzeológus-művészettörténészek tevékenysége szükségszerű állomás volt, de ugyanakkor módszerüknek korlátai is voltak. Ha csupán az egyedi művekre koncentrál a művészettörténet, megmarad tehát az empiriánál, fennáll annak a veszélye, hogy a művészet az egyedi művek struktúrálatlan halmozává válik, a művészettörténész legfeljebb valamiféle formális szem-

pont szerint rendezte el a műveket, lemond a szükségyszerű összefüggések vizsgálatáról.

A továbbiakban követelem volt az empiria közvetlenségének meghaladása, a művészet történetének tudományos, filozófiai megalapozása. E filozófiai támaszt a művészettörténet-írás – mint például Heinrich Gustav Hotho vagy Carl Schnaase munkássága – mindenekelőtt Hegel rendszerében, a történetfilozófiai módszerben találta meg. E szerint a művészet az abszolút eszme önrealizálási folyamatának részese, az igazság érzéki-konkrét feltárulkozása. Ebből következően a történetfilozófiai alapokon álló történeteszek szemében az egyedi mű az egyetemes történet, a stílusban realizálódó eszme hordozója, az általános különös esete. Módszerük merőben deduktív. A történetfilozófiai iskola képviselői általában a múzeumokkal ügyszólván egy időben megszerveződő egyetemi tanszékek professzorai, ők vállalkoztak a szintetizáló igényű művek, az első kézikönyvek megírására: Hotho fő műve, a *Geschichte der deutschen und niederländischen Malerei*, Schnaase pedig a nyolckötetes *Geschichte der bildenden Künste*. A szintetizáló igény mellett fogékonyak voltak a teoretikus kérdések iránt is, a művészetet a „népszellem” és a „korszellem” vetületében vizsgálták. Hotho szemében a művészettörténet-írás egyszerre történeti és filozófiai diszciplína, a művészet történetének egyedi jelenségei, és a történetfilozófia *a priori* fogalmi között kívánt szintézist teremteni, Schnaase pedig – a szellem-történet előfutáraként – a művészet történetét be akarta ágyazni a kortársak nagy szellemi áramlataiba, a művészettörténet és a kultúrtörténet jelenségei között analogikus viszonyt tételzett. A művészetet összekapcsolta az ember transzcendentális igényeivel. E premisszák alapján ismerte fel a középkor és a vallásos világkép elszakíthatatlan kapcsolatát és konstruálta a középkorból oly nagy eszme- és művészettörténeti korszakot, amely horderejében méltán állítható a klasszikus görög kultúra mellé.

A műközeppontú és a történetfilozófiai alapvetésű szemlélet közti eltérés nemcsak az induktív és a deduktív módszer polarizálódására utalt, hanem körvonalazta már a „tartalom”- és a „formacentrikus”

megközelítés antagonizmusát, azaz azt a konfliktust, amely máig is polarizálja a művészetről való gondolkodást.

A muzeológus-művészettörténet típusának kialakulása összefüggött a művészet új társadalmi szerepével, mint ahogy annak is társadalmi-történeti okai voltak, hogy a művészettörténeten belül önálló diszciplínává vált a műemlékvédelem. Ennek előfeltetele volt a XVIII. század során Európa-szerte megerősödő nemzeti érzés, amely feladatát tette a nemzeti kultúra istápolását, márpedig ennek egyik legfontosabb tényezője a nemzetnek vélt történeti, művészeti emlékek óvása. A francia forradalom eszmei hatására a nemzeti emlékek egyúttal az egyetemes emberiség kultúrkincsének magaslatára emelkedtek, védésük tehát egyetemes emberi érdeknek minősült. Az antik romokat már a reneszánszban is óvták – hiszen Albertinek és Raffaellónak is tiszte volt a „műemlékvédelem” irányítása –, most azonban előtérbe került a középkori – különösen a gótikus – emlékek számbavétele és védelme is, hiszen német földön a gótikát tekintették a nemzeti művészet hagyományának. A műemlékvédelem előfeltetele volt a tudományosan megalapozott emlékfeltárás és a restaurálás, helyreállítás elveinek kidolgozása. Jóllehet a műemlékfeltárás és restaurálás kezdetben inkább az archeológusok és építésszek feladatköre, a XIX. század során azonban „keresztény régészet” címen az ókeresztény és a kora középkor művészetének kutatásában az archeológia összefonódott a művészettörténettel, annál is inkább, mert a műemlékfeltárásoknál egyre fontosabbá vált a forráskritika segítségével és a helyreállításoknál pedig – a historizmus szellemében – a művészettörténet tényanyagának ismerete. A műemlékvédelemmel foglalkozó művészettörténészeknél magától értetődően előtérbe került a történeti megközelítés követelménye, szoros kapcsolatban álltak tehát a történeti tudományokkal és különösen a történeti segédtudományokkal, a történetfilozófiai megközelítés azonban nem érdekelte őket, történetiszemléletük inkább a XIX. század egyik uralkodó eszmei áramlatának, a historizmusnak függvénye.

A XIX. század során önelvű tudománnyá váló művészettörténet-írás tehát – felhasználva a történet tudományos módszereket, a forráskritikát, levéltári kutatást, a segédtudományok eredményeit – joggal tart-

hatta magát a történeti tudományok szerves részének, imponáló forrásfeltáró munkája, a történeti szemléletű monográfiák és szintézisek sora mind bizonyította, hogy rangos helyet foglal el a történettudományok keretében.

Az életrajza koncentráció, az akadémiai normatív esztétikai gondolkodásával összefonódó művészettörténet túlhaladásának előfeltétele volt, hogy a művészeti jelenségeket történeti összefüggésbe helyezzék, és – a XIX. századi evolucionizmus szellemében – fejlődésben vizsgálják. Mint említettük, Winckelmann volt az, aki az egyedi művek kronológiai sora helyett már az egyetemes művészettörténetben gondolkodott, a történetfilozófiai iskola pedig mindezt bekapcsolta a hegeli értelemben vett történelem, azaz az Abszolút Szellem önrealizálási mozgásába és ezzel a világtörténelem processzusába, felvillantván ezzel a „világművészet” koncepcióját.

A normatív esztétikai dogmatizmus művészetfilozófiai alapja a görög klasszikumnak mindenképp föltétele volt. Erre építette teóriáját Winckelmann – sőt még Burckhardt is azért állt oly értetlenül Rembrandt művésze előtt, mert értékhierarchiaja csúcsán mindvégig a görög klasszikus szobrászat állt, márpedig ezzel nehezen lehetett egyeztetni Rembrandt „szabálytalan” művészetét.

Mint az európai kultúra oly sok más területén, a változás első jelei a felvilágosodás és a romantika korában figyelhetők meg: ekkor integrálta végérvényesen a modern európai kultúra a középkort, nem pusztán vallástörténeti szempontból, hanem mint az európaiság egyik meghatározóját, és ekkor tárgalt az Európa-központú szemlélet horizontja az egyetemes „világművészet” irányába. Mindennek előfeltétele volt a történettudat radikális változása.

A reneszánsz történelemszemlélete ugyan a XVII–XVIII. század során igen sokban módosult – Montesquieu például már jóval a romantika gondolkodói előtt eljutott a történelmi relativizmushoz –, ennek ellenére egyértelmű, hogy Herder és a romantikusok történettudata minőségében tér el a megelőző történetiségkonceptiótól. Példaként elég csupán August Wilhelm Schlegel néhány sorára utalni: „Törekvésünk arra irányul, hogy amennyire csak lehet, történeti szempontú műkriti-

kát műveljünk, vagyis noha minden műalkotás önmagában zárt egész, mindegyiket úgy szemléljük, mint keletkezése és léte körülményeitől fogva valamely folyamat tagját, s abból magyarázzuk, ami előtte volt és utána következett vagy fog következni. Akadhatnak, akik ezt az eredetiségről alkotott elképzeléseink alapján helytelennek vélik, mert úgy gondolják, a költő mindent önmagából terem. Az igazi költészet valóban mindig a kedély mélyéről fakad; csak hogy amennyiben meg akar nyilatkozni és formát akar ölteni, szükségszerűen csatlakozik azokhoz az előzményekhez, amelyek más költeményekben, vagy legalábbis mitológiai és nyelvi téren kibontakoztak.”²⁵ A művészek felismerik, hogy tevékenységük szükségzerű láncszeme, részese a világtörténelmi folyamathoz, e felismerés pedig nem csupán a múltat tette élővé, a jelen részesevé mint annak létrehozóját és milyenségének magyarázóját, hanem a jelennek is történelmi dimenziót adott.

A romantika történettudatának azonban volt egy másik ismérve is, amely perdöntő szerepet játszott a későbbiekben: az egyénileg átélt történelem. Míg korábban, ha beszélhetünk is történettudatról, ez lényegében objektív karakterű volt, mindenfajta szubjektív motiváció nélküli. A romantikában a képzeleti szintjén átélt múlt, a múlttal való személyes dialógus nyert polgárjogot.

Az egyénileg átélt történelem azonban nemcsak a szubjektumra vonatkozott, hanem egy nemzet, társadalmi réteg, közösség, a kollektív tudat is a képzeleti szintjén, a vágyvilágban szubjektíve újraélte és átrendezte saját múltját – mindenfajta eredetmítosz, nemzeti mitológia keresése lényegében a jelen aspirációinak múltba vetítése, történelemmé stilizálása. A krónika objektív igényű múltidézését a reflektív történeti szemlélet váltotta fel, a történelem belső élményé válása a romantika egyik legnagyobb horderejű tette. Ezért tér el Chateaubriand középkort áhító katolicizmusa vagy Goethe antik pogánysága és gótika-élménye minden megelőző vallásosságtól és klasszicizmustól. Goethe, mikor a strasbourgi katedrális előtti katarikus élményében ráébred a túlélt klasszikus normák kiüresedésére, és víziószerűen átéli egy nemzetnek vélt építészeti nagyságát – zseniális szubjektivitásával és érzékenységével új korszakot nyit.

Ez az új történetelmélet kellett ahhoz, hogy a művészettörténeti gondolkodás is felfedezze a középkort – utaljunk csak ismét Schnaaséra, aki már a XIX. század jellegzetes művészettörténeti műfajában, az úti rajzot a történeti reflexiókkal elegyítő *Leveleken (Niederländische Briefe, 1834)*, majd nagy összefoglaló kézikönyvében a középkort az európai kultúra fénykorának minősítette – oly paradigmátikus modellé téve, mint korábban tette volt Winckelmann az antikvitást. Mindez azonban még nem járt együtt a művészettörténet-írás kutatási területének és időbeli határainak alapvető módosulásával, inkább csak az Európa-központúságon belüli egyoldalúság szűnt meg, tompult az antik reneszánsz normatív uralma.

A felvilágosodás eszméi által pallérozott gondolkodás ugyanakkor nyitott a Kelet és az európai érték kategóriák szerint primitívnek minősített kultúrák irányába is, márpedig ez már valójában megengatta a reneszánsz alapokon nyugvó művészetértelmezés egyeduralmát. Tanulmányos e szempontból, hogy miként foglalt állást az európai kultúra – és ezen belül a művészettörténet-tudomány – az ún. „primitív” vagy „törzsi” művészettel, azaz a nemcsak az európaiktól, hanem az annak elődeként elfogadott mezopotámiai és egyiptomi kultúráktól eltérő jelenségekkel szemben.

Európa – a szórványos előzményektől, efemer jelenségektől eltekintve – lényegében a reneszánsz korában találkozott a civilizálatlan, ún. „természeti népek” szellemi és tárgyi kultúrájának emlékeivel. Ekkor tűnnek fel grafikai lapokon, majd a XVI. század végi viseletábrázolásokon afrikai és indiai alakok – többnyire a középkori ábrázolásokon is ismeretes „vadembertípus” sztereotip attribútumaival. Dürer, Burgkmair grafikai teremteték meg azt a típust, amely hosszú időre meghatározta az ábrázolásokat. I. Miksa triumfusaiban is gyakran szerepeltek egzotikus figurák. Természetesen mindennek némiképp előzménye volt a *Három királyok*, a *Királyok imádása* témakör – a késő középkorban az egyik királyt, talán Afrika földrészének képviselőjeként, mórnak ábrázolták. A „néger” figura ábrázolása csakhamar legitimálódott, elég például a késő reneszánsz egyik legnagyobb szobrászának, Giambolognának kisbronzaira utalni. De nemcsak a képeken, szobro-

kon jelentek meg egzotikus figurák, hanem a fejedelmi és főúri udvarok „ritkaságkamráiba” is be-bekerültek az ún. primitív népek fétisei, furcsa tárgyai – a természeti ritkaságokkal, csodákkal azonos minőségben.

Ahogy mélyült az európai civilizáció és az immár gyarmati népeknek is nevezhető, nem európai civilizációk közötti kapcsolat, úgy erősödött a kulturális érdeklődés is, ennek következményeként a felvilágosodás korának antropológiai idealizmusa megszűlte a „jó vadember” mítoszát. Bármennyire jelentős is volt azonban ez az ember önmagáról való tudata szemszögéből, művészeti-esztétikai szempontból még a távolkeleti magaskultúrák vetületében sem nyomott sokat a latban. Ha felfigyeltek is az Európán kívüli kultúrákra – a megítélés negatív volt. Jellemző, hogy bár a chinoiserie egy ideig kordivatjelenség – még XIV. Lajos is magára öltött kínai kosztümöt –, a reneszánszban és a manierizmusban kialakult esztétikai normák oly erősek voltak, hogy minden más, ettől eltérő művészeti tevékenység pusztán kuriózumnak és egzotikumnak hatott, ha pedig esztétikai szempontból ítélték meg, az értékelés elutasító. Míg a kínai porcelán nagy becsben részesítették – utatnozni is próbálták –, átvették a dekort, a kertépítészetben alkalmaztak pagodamotívumokat, de például a kínai festészetet igen sokáig torznak tartották. Még inkább vonatkozott ez az ún. primitív népek tárgyaitra, „művészetére”. Filozófiai, antropológiai, sőt etikai szinten az európai kultúrában tehát jelen volt az „egzotikum”, a „primitív” – a művészet imaginárius birodalmának azonban nem vált részévé.

Fordulat e téren ismét csak a XIX. század első harmadában, főként a romantika inspirálására észlelhető – annak megfelelően, hogy lényegében ekkor roppant meg az európai kultúrában addig hegemon görög reneszánsz tradíció, és fontossá vált minden olyan művészi megnyilvánulás, amely e hagyománytól eltért, lett légyen szó az európai középkorról vagy az egzotikus művészetéről. A XIX. század első felében bonakozott ki az orientalizmus is, ez a szellemét és művészi rangját tekintve meglehetősen heterogén áramlat, amely némiképp joggal tekinthető a romantika vulgarizálódásának, ám mindenképp bizonyítéka az Európa-centrikusság gyengülésének, a látókör szélesedésének.

A radikális szemléletmódosulást a XVIII. század végén két gondolkodó készítette elő: Goethe és Herder. Goethe, akit joggal lehet az újkori európai kultúra és szellem eminensének minősíteni, és aki nem csupán a klasszikus antik értője, hanem a klasszikum megtestesítője és ugyanakkor a gótika egyik első felfedezője, az Európán kívüli művészetről meglehetősen fenntartással nyilatkozott – véleménye mégis perdöntően új. A *West-Östlicher Divan*ban az indiai szobrokat ugyan még „torz képeknek” titulálta, mindennekelőtt a „vallás fantasztikus szörnyeit” látta bennük, ugyanakkor ő volt az első, aki a „vadember” tevékenységében is felfedezte a művészetet: „A művészet előbb volt s alkotott, hogyssem szép lett volna, mégis nagy volt és igaz, sokszor nagyobb és igazabb, mint a mai szépművészetek. Mert az alkotó természet ott él az ember lelkében, s mihelyt sikerült létét biztosítania, működésbe lép. Mihelyt nem kell rettegnie a jövőtől, a félisten, ki tétlen is teremt, anyag után néz, hogy azt a lélekbe táplálja. Így s ezért alakítja-ékesíti a vadember gyékényfonadékait, tolldíszét s tulajdon testét vadarka színekkel, fura ábrákkal, iszonytató alakzatokkal. De legyenek bár mégoly önkényesek az ábrázolat formái, mégoly torzak arányai, a mű maga harmonikus, mert egységes érzület formálta jellemzetes egészé.”²⁶

Goethe felismerésénél nem volt kisebb horderejű Herderé, mikor is a Jägel-tó mellett Szent Iván éjjelén részt vett egy, még a pogány ritust megőrző napjegylenlőség-ünnepen. Többet élt át, mint a felvilágosult polgárnak bárbar szertartásként ható élmény: kitárulkozott előtte a világ mitológikus arculatának dimenziója, az ősi kultúra és a jelen szinkronitása felismerésének borzongató tudata, a világkultúra egységességének érzülete.

Goethe megteremtette a „világirodalom” fogalmát, és elvben megszületett a „világművészet” is. Az európai tudomány előtt is felcsillant az egyetemesség lehetősége, amely csakhamar Hegel nagyszabású történet- és művészetfilozófiai rendszerében filozófiai megalapozást is nyert, bár Hegel esztétikai rendszere még csupán az ókori magaskultúrákra, az antikvitásra és az európai fejlődésre alapozott, szemlélete horizontján kívül maradt még az a birodalom, amely Goethe és Herder

előtt föltárulkozott, az egyetemesség igénye azonban egyértelmű, márpedig ezzel vele járt a horizont tágulása. Az egyetemes művészet eszméje megfogant a művészettörténet-írásban is. Jellemző, hogy Kugler az egyetemes művészetet tárgyaló kézikönyvében az észak-európai őskor emlékei mellett foglalkozik már a Húsvét-szigetek, Mexikó és Peru művészetével is, túl akarván haladni az Európa-központúság korlátain, sőt, még a saját korában legitímált művészet határait is túli jelenségeket is bevont vizsgálódási körébe. Az óceániai szigetvilág bemuszólóitainak művészetétől a klasszicista-naturalista Rauch berlini Friedrich-emlékművéig egyformán feldolgozásra méltónak tartotta a művészetet, sőt foglalkozni kívánt az olajnyomatokkal is. Vállalkozása azonban elszigetelt maradt, a működése után publikált művészettörténeti kézikönyvek – így például Springeré – megmaradnak az Európa-horizonton belül. Az önálló tudománnyá vált etnológia által feltárt és esztétikai-művészeti interpretációt is megkövetelő jelenségeket inkább csak a XIX. században uralkodó vulgárevolucionizmus képviselői próbálták beilleszteni az emberiség fejlődéstörténetébe – általában az őskori művészet recens párhuzamaként elemezve. Csak a századforduló éveiben vált az ún. „primitív művészet” az egyetemes művészet részévé – mint például Woermann 1900-as összefoglalása, amelyben már kitért a „természeti és félkultúrnépek”, illetve az „óamerikai kultúrnépek” művészetére is.

Miért kellett Kugler kezdeményezése után fél századot várni, hogy a „primitív művészet” vagy pedig a századvégen egyre inkább az érdeklődés homlokterébe kerülő prekolumbián kultúrák művészetével foglalkozzék a művészettörténet-írás, ha nem is szakspecialistaként, ám elfogadván az egyetemes művészet szerves részeként? Hiszen ezekben az évtizedekben az Európán kívüli civilizációk, kultúrák, nyelvek kutatása, az etnológia már önálló szaktudománnyá vált, és Európa-szerte megalakultak a múzeumok, amelyek a kor tudományos elvei szellemében gyűjtötték, tárolták és kiállították a kultúrák tárgyi emlékeit. A tudományok esetében nemigen találhatók ilyen „melléfogások”, hacsak nem zavarja meg valamilyen előítélet az objektív szemléletet. A művé-

szettörténet-írásban a művészeti autonómia, illetve az azon alapuló művészetkonceptió volt e zavaró tényező.

Ahogy a távoli kultúrák, korok művészete csak hosszú folyamat eredményeként került be a művészettörténeti vizsgáldó körébe, ugyanilyen lassú folyamat a tárgykultúra, a később iparművészetnek nevezett tárgyformálás iránti tudományos érdeklődés is. A *Nagy Francia Enciklopédiában* ugyan külön címzők foglalkoztak a kézműves- és manufaktúratechnikákkal, a mesterségekkel, és e kis tanulmányoknak technikatörténeti forrásértéke felmérhetetlen, de szemléletük – mint az önálló mesterséggönyveké és a mintakönyveké is – elsősorban funkcionális-praktikus. A romantikának az akadémiaokban rögződött műfajhierarchiákat szétromboló szellemének diadala kellett ahhoz, hogy az iparművészeti tárgy se csupán a kincsérték, a művesség, a mesterség és esetleg szimbolikus, reprezentatív értéke szempontjából legyen fontos, hanem megkapja azt a fiktív értéket, esztétikai aurát, amely a műtárgyak sajátja. A nagy művészettörténeti összefoglalások gondolata már a XIX. század első harmadában felvetődött, de ezekben az iparművészet amolyan „kisművészetként”, úgyszólván függelékként szerepelt. Az iparművészettel foglalkozó szakirodalom vagy technikai jellegű, a felhalmozódott tudás és tapasztalat továbbadását szolgálja – folytatva ezzel Theophilus Presbyter „könyveskéjének” alázatos célját –, vagy pedig a XVIII. századtól egyre izmosodó műgyűjtés segítője, a gyűjtőknek szánt kézikönyv. Molinier nagyszabású, hatkötetes összefoglalása, az *Histoire générale des arts appliqués à l'industrie de V^e siècle à la fin du XVIII^e siècle* is csupán 1896-tól kezdve jelenik meg, és az európai művészetben évszázadokon át kiuntetett szerepet játszott tapisserie történetét feldolgozó háromkötetes alapműnkának, Guiffrey *Histoire générale de la tapisserie*-jének megjelenési ideje 1875–1885. Hogy a tárgyformálás, az iparművészeti alakítás a világhírű manufaktúrák, a reprezentációs dísztárgyak tömkelege ellenére mily kevésbé vált a művészetről való reflexiók szerves részévé, mutatja, hogy Hegel nagyszabású esztétikai rendszerezésében az iparművészet nem jutott önálló fejezethez. Az igazi áttörés a XIX. század közepétől zajlik, mikor is a nagyipari világláallításokon már kitüntetett helyet foglalnak el az iparmű-

vészeti termékek, megalakulnak a nagy iparművészeti múzeumok, és Jakob Falke majd Riegl tevékenysége révén a díszítőfunkciójú, reprezentatív tárgyak gyűjtése és tudományos feldolgozása mellett a figyelem az ún. háziipar, a népi iparművészet felé is fordul.

Vasari és Winckelmann nem tartotta a művészettörténet-írás érdeklődésére méltónak a ceremóniákat, illetve a társadalmi ritus egyéb művészi megjelenési formáit, a későbbiekben is elzárkózott ezek értelmezésétől a tudomány, pedig a reneszánsz utáni kor is bővelkedett a különféle ünnepségekben, az uralkodói, fejedelmi és egyházi reprezentáció mellett megszaporodtak a polgári nyilvánosság ritualizált és formalizált rendezvényei, a társadalmi életszínjáték át volt szöve velük. Nem figyelték fel arra sem, hogy az autonóm művészet intézményes szféráin, a reprezentatív kastélyokon, műgyűjteményeket rejtő polgári otthonokon kívül is burjánzik a művészet, a mindennapi élet és a művészet között nincs oly merev határ, mint ahogy a reneszánsz művészeti elvein alapuló művészettörténet vélte, az esztétikum a mindennapi élettevékenység része is lehet, a spontán életmegnyilvánulás, cselekvés, tárgyalakítás és a tudatos művészi formateremtés szüntelenül áthatja egymást. Ismét csak Goethe, az olyannyira érzékeny, mindent megismerni és megérteni akaró Goethe volt az, aki felfigyelt e tényre, mikor is az 1787-es nápolyi útja élményeiről Herderhez írt leveleiben lelkesen beszámol a nápolyi élet tarkaságáról, és esztétikailag is minősíti, művészetnek fogadja el a környezetet, a lovak felcicomázását, az ételek díszes körítését. A szaktudomány nem tartotta magához méltónak, hogy szemügyre vegye a sajátos folklórjelenségeket, mert ezekből a spontán életmegnyilvánulásokból, a tárgyi környezet ösztönös feldíszítéséből hiányzott az idea, a művészi aura megteremtéséhez szükséges fikció, és hiányzott az a szakmai közmegegyezés, amely e jelenségeket művészetként fogadja el. Burckhardtig kellett várni, hogy egy művészettörténetész látókörébe kerüljön az ünnep, a ceremónia, amelyet ő úgy ítélt meg, hogy valamiként középuton áll az élet és a művészet között, s mint ilyen, figyelemre méltó. Nagyszabású kultúrtörténeti panorámájában a művészettörténeti megközelítést egyeztetni is kívánta a ceremóniák, ünnepségek regisztrálásával. A valóság színjáték és a valóság fölé emel-

Művészettörténet-írás — művészettörténet-tudomány

kedő művészet merev elkülönülésének dilemmáját azonban nem a szak-tudomány, hanem egy filozófus oldotta meg, Nietzsche, aki a görög tragédiában együtt látta és értelmezte a társadalmi rítusban, a vallásos misztériumokban felforró életstílust, az agresszivitást és annak művészi szublimálását.

A történeti tudományok között rangot szerzett művészettörténet-írás tehát lényegében megőrizte a reneszánszban gyökerező alapelveket, azaz egy történetileg meghatározott funkciótipussal összefüggő művészetértelmezést, és jóllehet elfogadta a világművészet gondolatát, kutatási körét mégis az európai művészet és annak közvetlen hagyománya alkotta, az új felismerésekből fakadó elvi konzekvenciákat nem vonta le. Mint történettudomány elfogadta a XIX. század történeti gondolkodásának legfőbb elveit, kötődött a hegeli történetfilozófiához és az evolúcionizmus gondolatához – ez utóbbi szellemében követte nyomon a stílusok alakulását. Felemelkedésének záloga volt, hogy illeszkedett a történeti tudományok körébe, ugyanakkor ennek veszélyei is voltak. A történetfilozófiai koncepció elfogadása segítette ugyan abban, hogy túlhaladjon a pusztán faktológián, de egyúttal egy más tudomány fennhatósága alá helyezte magát ahelyett, hogy saját maga próbálta volna meg filozófiai szinten igazolni kategóriáit, módszereit. A pozitívista történettudománnyal való kötődése pedig azzal a veszéllyel járt, hogy beolvad az általános történettudományba mint annak speciális szakdiszciplínája. Feladattá vált tehát a specifikumok számbavétele, más-keppen megfogalmazva: a művészettörténetnek a művészettörténet-tudomány szintjére emelése. E feladat várt a XIX. század utolsó évtizedében induló művészettörténet-generációra, amelynek fellépte valóban paradigmaváltással járt.

A művészettörténet a XIX. század során elismert tudománnyá fejlődött, elfogadta a történettudományok szemléletét, módszerét, filozófiai alapként pedig a történetfilozófiai iskola elveit választotta. Váratott azonban még magára autonóm szempontjainak kidolgozása, azaz az önálló módszer, tudományos kategória-rendszer megteremtése. Nem a filozófiai alapokat kellett *ab ovo* elvetni, hanem a filozófiai elvek finomítása és konkretizálása volt a feladat. A művészettörténet-írást tehát művészettörténet-tudománnyá kellett mélyíteni. Egyre nyilvánvalóbbá vált A. W. Schlegel idézett felismerése: az empirikus történeti tudomány nem létezhet az elmélet fogalomalkotó tevékenysége nélkül, míg ez utóbbi merő absztrakció lenne, ha nem támaszkodnék a történeti kutatás által feltárt tényekre, nem azokból vonatkoztatná el kategóriáit. A század utolsó évében induló Wölfflin, Wickhoff, Warburg, Riegl, majd az őket követő Dvořák, Panofsky és Worringer nevével fémjelzett nemzedék nemcsak hogy eleget tett a követelményeknek, hanem oly magas szinten oldotta meg őket, hogy a művészettörténet-írást valóban a művészettörténet-tudomány rangjára emelte, és inspirálóivá váltak a társtudományoknak is. E generáció fellépte, mint ahogy utaltunk rá, merőben új szemléletű volt – a Wölfflin és Grimm Raffaello-elemzése közötti eltérés a megközelítési és értelmezési mód radikális megváltozásának, valóságos paradigmaváltásnak példája.

Az autonómiára törekvő művészettörténet-tudománynak tisztáznia