

Pécsi Tudományegyetem Művészeti Kar Doktori Iskola

Nyári Zsolt

Idő és szobrászat

DLA dolgozat

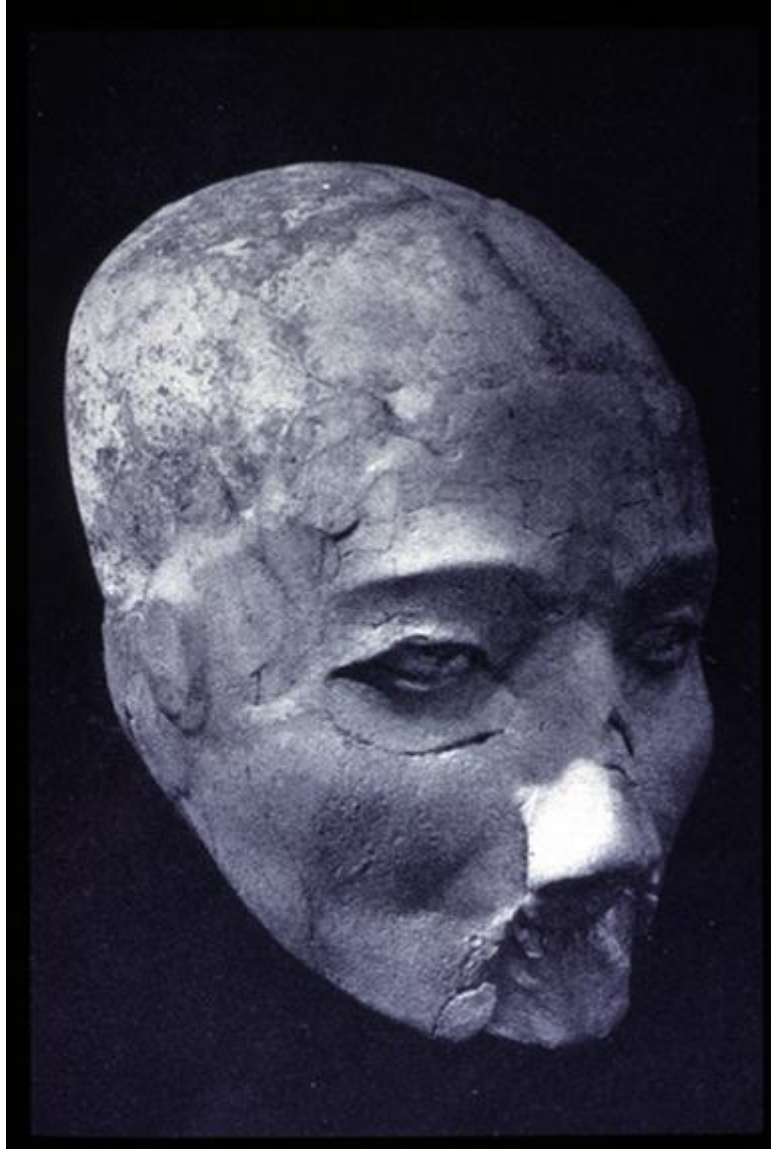
Témavezető

Bencsik István szobrászművész, professor emeritus

Teoretikus konzulens

Várkonyi György művészettörténész

2012



Jerikói koponya, ie. 7000.

Tartalomjegyzék

Előszó	3
A nagy gödör	4
<i>Analitikus és intuitív</i> gondolkodás a szobrászatban	10
<i>Az analitikus</i> alkotói módszer	11
<i>Az intuitív</i> alkotói módszer	16
Az archaikus (defenzív) és az offenzív jelen	21
Az idő mint a szobrászat lényegi eleme	30
Az új jelen	47
Bibliográfia	52

Idő és szobrászat

Előszó

„...mindenki a saját útját keresi, hogy tájékozódni tudjon a történeti kultúra labirintusában, amelyben Ariadné fonala már elszakadt.”¹ Hans Belting *A művészettörténet vége* című munkájában írja ezt, amelyben mélyrehatóan elemzi a művészetet, de legfőképpen a művészettörténet-írás jelenkori helyzetét és jövőbeni kilátásait.

Dolgozatomat is éppen ez az igény szülte: hogy valamiképpen saját szempontjaim szerint eligazodjak az engem körülvevő, enyhén kaotikusnak tűnő művészeti életben, s különösen a szobrászatban. Arra teszek tehát kísérletet, hogy egy érvényes narratívát alkossak, amely természetesen csak egy lehet a számtalan közül.

A tájékozódáshoz Ariadné elszakadt fonalát két általam önkényesen megválasztott gondolati szállal helyettesítem, egyrészt a filozófiát mint a létező struktúrájának megismerésére tett erőfeszítést állítom párhuzamba a művészettel, másrészt az időfelfogás változásainak és mikéntjének elemzésével próbálok meg közelebb férközni az általam fontosnak tartott művészeti jelenségek megértéséhez.

¹Hans Belting: *A művészettörténet vége*. Budapest, 2006, Atlantisz, 34. p.

A nagy gödör

„Az istenek régészeti hiánya nem a terep,
hanem a régészet lényegéből fakad.”²

Mielőtt belekezdenék tulajdonképpeni témám tárgyalásába, meg kell határoznom a szobrászatnak azt a körét, amelyről a továbbiakban gondolataimat kifejtem. Ehhez egy módszertanilag talán kissé aggályos, de képszerűségében mégis hatékony módszert javaslok. Képzeljünk el tehát egy megfelelően nagy gödröt, amelyben a XX. század képzőművészete által létrehozott összes mű elfér. Ebbe a virtuális gödörbe helyezzük el az összes művet, majd temessük be, és ötszáz évig hagyjuk a föld alatt, az idő elteltével egy jövő generációra, esetleg egy másik kultúrára bízva a gondos feltárás feladatát. Fontos hangsúlyozni, hogy gondolkísérlettemmel nem egyszerűen az elásott művek anyagának időtállóságát vizsgálom, mert ez túlságosan kézenfekvő lenne. Egy gránitból készült szobor nyilván több ideig fennmarad, mint ami viaszból készült, de ez a mi szempontunkból most nem lényeges különbség. Arra teszek kísérletet, hogy szemléletessé tegyem egyes művek és gondolatiságuk múltó időben való viselkedését, mintegy modellezem, ahogy az idő lassú folyamként körülfolyna, koptatja őket.

A művészet szociológiai meghatározása egyfajta konszenzus meglétét tekinti nélkülözhetetlennek, vagyis műtárgynak azt a tárgyat tekinti, amelyet egy kor, társadalmi csoport vagy kultúrkör műtárgynak ismer el.³ Ez a relativizált művészetfogalom használhatósága ellenére meglehetősen leegyszerűsítőnek tűnik számomra. Nem ad választ például olyan kérdésekre, hogy egy adott korban miért látunk meglehetősen sok példát a kortárs értékítélet tévedésére, vagyis arra, hogy a művészettörténet számos, a későbbi időkben megkérdőjelezhetetlen alakja élte az életét teljes mellőzöttségben és meg nem értettségben, míg ugyanezen kor jelentősnek tartott művészi teljesítményei nem állták ki az idő próbáját. Példaként említhetjük Pieter de Hoch – akit saját kora nagy festőnek tartott – és Vermeer van

² Tatár György: *Pompeji és a Titanic*. Budapest, 1993, Atlantisz, 87. p.

³ Lásd Marcel Mauss: *Szociológia és antropológia*. Budapest, 2000, Osiris.

Delft esetét, vajon melyikük volt jelentősebb festő; a kortársak vagy az utókor téved? Úgyszintén nyitva hagyja a törzsi művészet művészetként való elfogadottságára vonatkozó kérdést. Itt ugyanis a korunk által művészetnek tekintett tárgyak születésükkor sem a társadalmi közeg, sem pedig maga az alkotó részéről nem minősültek a mi fogalmaink szerinti művészetnek (maga a fogalom sem létezett). Legtöbbször valamilyen funkciót, legyen az hétköznapi vagy spirituális-vallási funkció, láttak el. A tárgyak egy része azonban megformáltsága révén, az erre irányuló készítői szándék vélhető hiányának ellenére is képes valamiféle művészeti potenciált sugározni, annak ellenére tehát, hogy eredeti funkcióját és jelentését is elveszítette. Annyi tapasztalatot és tudást sűrít magában, hogy bizonyos jelentésváltozáson átesve valódi művészi teljesítményként tekintünk rá. Tudom, ezekre a felvetett problémákra az a válasz, hogy teljesen mindegy, hogy az utókor vagy a kortársak nyilvánítottak valamit művészeté, a lényeg az, hogy létrejött ez a közmegegyezés. Ez a gondolat azonban, bár jól használható művészetszociológiai és antropológiai kutatások során, kiiktatja a művészet meghatározásából az értékszéméletet, nem mond sokkal többet tehát, mint hogy művészet az, ami művészet.

Pedig a kérdés éppen itt válik igazán összetetté és érdekessé, hogy mi az a szempontrendszer, aminek alapján egyes tárgyi emlékeket csupán kultúrtörténeti szempontból találunk értékesnek, míg másokat műtárgyaknak tekintünk. „Az esztétikai érzékenység univerzalitásának kérdése szempontjából az előbb említett tény a legfontosabb; valamennyi ismert társadalom tárgyain megjelennek olyan formai elemek, amelyeket nem lehet a tárgynak a környezetben betöltött szerepével magyarázni. Mivel magyarázhatjuk akkor ezt az egyetemes tényt? Jómagam nem látok jobb magyarázatot, mint azt, ha feltételezzük egy egyetemes esztétikai érzékenység meglétét.”⁴

Ahhoz tehát, hogy a gondolat kísérletem eredményes legyen, feltételeznem kell, hogy létezik ez a koroktól és kultúráktól független minőségérzék, és a leletek között hasonló szempontok szerint fog válogatni az utókor, mint amilyen szempontokat ma is érvényesítünk a minket megelőző kultúrák tárgyai közt válogatva. Németh Lajos a művészettörténet-tudomány egyes korok tárgykultúrájára vonatkozó értékítéletének elemzésekor a következőt írja: „(...) a művészi értéket a mindenkori társadalmi konszenzustól függetlennek, valamiként a tárgy immanens tulajdonságának tekintette, ez pedig magában rejti azt a hipotézist, hogy a művészet minden történeti, társadalmi relativitása, változása ellenére – legalábbis nagyobb

⁴ Jacques Maquet: *Bevezetés az esztétikai antropológiába. Vizuális antropológiai füzetek.* Bán András, Forgács Péter (szerk.), Budapest, 1984, Művelődéskutató Intézet, 87. p.

kultúrköröket és történeti periódusokat illetően – »állandó«, szubsztanciáját illetően azonos, modifikációi ellenére is megmarad önmagának.”⁵ Ugyanitt József Attilát is idézi: „Tehát a művészetnek minden változása és ellentétes megnyilvánulása dacára van egy általános és állandó mozzanata, a művészség”⁶ Bármilyen nehezen is értelmezhető a József Attila által „művészségnek” nevezett mozzanat, figyelemre méltó, hogy a különböző kultúrtörténeti korszakokban és területeken többnyire nagy becsben tartották az igazán jól sikerült tárgyakat, sőt a megelőző korok tárgyait is. S ez a választásokban és megőrzésben megnyilvánuló értékítélet jelentős, statisztikailag nehezen indokolható átfedést mutat a mai értékszempléletünkkel. Vagyis megfigyelhető egy korokon és kultúrákon átívelő tisztelet a komoly művészi teljesítmények iránt, még ha nem is működött mindig és mindenhol, hiszen számtalan érték pusztult el, nemcsak gondatlanságból, de ideológiai vagy vallási megfontolások miatt is, mint történt ez a középkorban az ikonoklaszta-vita eredményeként vagy a muszlim szoborrongálásokkor, ezekben az esetekben azonban a műalkotások elpusztítása is éppen annak bizonyítéka, hogy kiemelt fontosságot tulajdonítottak nekik.

A fenti gondolatokkal pusztán érzékeltetni kívántam, hogy melyik művészetfogalom áll közelebb hozzám. Az az elgondolás, amely feltételez valamiféle kultúrától és korszaktól független konstans értéket a műalkotásokban, amit például Heidegger *igazságnak* vagy a létező *el-nem-rejtettsége*nek, József Attila *művészségnek*, Németh Lajos pedig a műtárgyak immanens tulajdonságának nevez, részben közelebb áll személyes véleményemhez, részben további céljaimnak is jobban megfelel.

Visszatérve eredeti gondolatunkhoz, ötszáz év elteltével a feltárást végző szakemberek minden bizonnyal két részre osztják majd a leleteket: amelyeket értenek, és amelyeket nem értenek. A tárgyak egy részének műtárgyként való azonosítása valószínűleg nem fog gondot okozni, míg a másik rész megítélése meglehetősen nehézségekbe ütközik majd. Képzeljük el zavarukat például Duchamp piszoárja láttán, amely feltételezhetően egy általuk is ismert tömegtermék a XX. századból. Csak mi tudjuk, ők nem észlelik, hogy Beuys egyes művei hiányoznak. Dokumentáció és az eredeti helyszínek híján az installációk többsége rekonstruálhatatlannak bizonyul majd. Azok az emlékek tehát, amelyek a múzeumok és kiállítótermek értelmező közegét igényelték, a megváltozott körülmények között aligha lesznek képesek műtárgyként működésbe lépni. Egy egyszerű példával élve, egy Isamu

⁵ Németh Lajos: *Törvény és kétely. A művészettörténet-tudomány önvizsgálata*. Budapest, 1992, Gondolat, 181. p.

⁶ Uo. 181. p.

Noguchi szobor eltemetve is önmaga marad, lényegét tekintve teljesen mindegy, hogy éppen hol van, míg Joseph Kosuth ismert szék-installációja – egy közönséges szék, egy fotó és egy nyomtatott tabló a szék leírásával – valószínűleg csak akkor kaphat jelentőséget a későbbi kor szakértőinek szemében, ha mellette megtalálják a műről írt kortárs elemzéseket is.

Ezzel a talán leegyszerűsítő gondolat kísérlettel az volt a célom, hogy egy erős képpel ráirányítsam a figyelmet a tárgyalkotó művészet és a konceptuális művészet, illetve más kortárs művészeti törekvések (project art, fluxus, happening, performance, videoművészet stb.) közötti különbségre anélkül, hogy ezzel egyben értékítéletet is mondanék. Meglátásom szerint a lényegi különbség ugyanis az időhöz való viszonyukban rejlik. „A műtárgy – minden más történeti képződményhez hasonlóan – egyrészt a történeti időhöz is tartozik, ugyanakkor sajátos módon átlép a történetiségből a történeten kívüli, történet fölötti időbe”⁷

T. S. Eliot kijelentése az irodalomról, hogy az európai irodalom Homérosztól kezdve *egyidejű*, szintén erről a történeti idő fölötti létmódról szól. Ez az *egyidejűség* a világ nagy múzeumaiban kiváltképp szembetűnő a mezopotámiai szobroktól napjainkig felvonultatott szobrászat tárgyait szemlélve. Az az érzésem, hogy Antony Gormley öntött vas figurái közelebbi rokonságot mutatnak egy egyiptomi királysoborral, mint egy kortárs video-installációval.

A tárgyalkotó szobrászat tárgyainak ideje ugyanis egyfajta kibővített jelen idő, helytől, kortól és befogadótól bizonyos értelemben független, míg a többi irányzat általában hely specifikus, és az aktuális jelenben itt és most fejt ki hatását. Természetesen ez az itt és most nem szó szerint értendő, hanem mindaddig érvényes, amíg a művészetről folyó diskurzus ezt lehetővé teszi. Ilyen értelemben, tehát az áramló időhöz való viszonyában, nemcsak a performance és a happening, hanem például a konceptuális vagy a videoművészet is műfajilag közelebbi rokonságot mutat véleményem szerint az előadó-művészettel, mint a hagyományos értelemben vett képzőművészettel. „Jóllehet térbeli művészetről van szó, az idő problémája a videoinstalláció esetében még drámaibbá válik: az installáció csak addig létezik, amíg valahol felépítik – és bekapcsolva tartják. A bárhol lejátszható videoszalaggal ellentétben az installáció, akárcsak a színház, előadási helyzet.”⁸ Fontos ismét hangsúlyozni, hogy iménti megállapításom nem foglal állást a műalkotások kvalitása szempontjából, csupán felveti az egyes művészeti törekvések időhöz való viszonyulásának eltéréseit. Ahogy nem volna értelme

⁷ Németh Lajos: *Törvény és kétely. A művészettörténet-tudomány önvizsgálata*. Budapest, 1992, Gondolat, 200. p.

⁸ Hans Belting: *A művészettörténet vége*. Budapest, 2006, Atlantisz, 126. p.

művészi érték szempontjából összevetni egy Liszt által előadott zongorakoncertet Rodin egyik szobrával, ugyanúgy értelmetlen Szentjóby Tamás *Hűlő víz* konceptjét Jovánovics György szobraihoz mérni, azt azonban bátran megállapíthatjuk, hogy hatásukat más módon fejtik ki az időben.

„A művészetben és a piacon az innováció vált hajtóerővé. A 20. században a műalkotás anyagtalanná válásában ez mutatkozott meg a művészet leglényegeként.”⁹ Az anyagtalanná váló, „kísérletező” jelleget öltött képzőművészet¹⁰ fokról fokra lebontotta egy sor jellemző tulajdonságát a képzőművészetnek, amelyekkel korábban hatni tudott, ezeket mással helyettesítette, s ezzel párhuzamosan megnövelte annak kommentárigényét. Erről a kommentárigényről Arnold Gehlen a következőket írja: „Tehát az összes irodalom magának a dolognak a lényegéhez tartozik, belső okokból szubsztanciális alkotórésze a művészetnek, amely két folyamatban manifesztálódik, egy optikaiban és egy verbálisban.”¹¹ Ugyanitt Gehlen a festményekről írt elemzéseket a festmények második keretének nevezi. Vagyis a kommentárt nemcsak elengedhetetlennek tartja a művek befogadásához, hanem a mű szerves részeként tekint rá. A verbális értelmezés nélkülözhetetlenségére utal Tom Wolf híresen cinikus mondása is a modern festészetről: „Nem »akkor hiszem, ha látom«, ..., hanem »akkor látom, ha hiszem.«”¹²

Ez a folyamat egyben megváltoztatta a művek múltó időhöz való viszonyát is, hiszen a művészek éppen azért szakítottak a tradicionális formákkal és anyagokkal, mert elviselhetetlenül nehézkesnek és szűkszavúnak, más szóval idejétmúltnak érezték őket. Csak az újítás erejével, új anyagok, technikák és műfajok segítségével tűnt lehetségesnek bevonni a képzőművészet tárgykörébe olyan témákat, amelyek az aktuális érdeklődés homlokterében álltak: szociológiai, társadalmi problémákat vagy a művészet mibenlétéről folytatott viták kérdéseit. Ezzel azonban éppen a művekben megnyilvánuló időtlenséget, Németh Lajos szavaival a mű „történeti idő fölöttiségét” gyengítették.

⁹ Piroshka Dossi: *Hype! Művészet és pénz*. Budapest, 2008, Corvina, 153. p. (A szerző jogot és művészettörténetet végzett, dolgozott a New York-i Guggenheim Múzeum kurátoraként és még sok egyéb helyen, vagyis a professzionális műtárgypiacot is belülről ismeri.)

¹⁰ Lásd Edgar Wind: *Művészet és anarchia*. Budapest, 1990, Corvina, 25. p.

¹¹ Arnold Gehlen: *Kor-képek. A modern festészet szociológiája és esztétikája*. Budapest, 1987, Gondolat. 253. p.

¹² Tom Wolf: *Festett malaszt*. Budapest, 1984, Európa, 8. p.

A 20. századi újítások többségének célja nem az időtlenség, hanem éppen a történeti időben, vagyis a jelenben való minél intenzívebb részvétel lett, hatásukat is az aktuálisban fejtik ki, ezért válnak sokszor a saját történeti kontextus hiányában nehezen értelmezhetővé. Vagyis mivel aktuális alkotói jelenük művészetéről folyó diskurzusának horizontját tágítják, többnyire olyan üzeneteket közvetítenek, amelyek csak e diskurzus résztvevői számára dekódolhatók. Úgy is mondhatjuk, ez a horizont csak abból a pozícióból belátható, amelyet ők foglalnak el. „A művészeti világ az indokok intézményesült diskurzusa, s a művészeti világ tagjának lenni annyit jelent, hogy megtanultuk, hogyan vehetünk részt a saját kultúránkhoz tartozó indokok diskurzusában.”¹³

Ha azonban a mű tárgyi mivolta, a megformáltság, vagyis maga a mű teste válik lényegtelenné, ez az „anyagtalanosítás” azzal járhat, hogy a mű nem tud ellenállni az áramló idő eróziós hatásának. Tehát meglátásom szerint csakis a tárgy; vagyis egy valamilyen tulajdonságokkal rendelkező valami képes átmenteni magát a történeti kontextus változásain. Ahogyan azt például a törzsi művészet egyes tárgyainál látjuk, ahol az alkotó eredeti gondolata, a koncepció és az értő befogadói környezet végérvényesen elveszett, maguk a tárgyak önállóan léptek műtárgyként működésbe egy számukra teljesen idegen európai kultúrkörnyezetben. „(...) a törzsi kultúrákban konkrét funkciót – fétis, mágia – betöltő tárgy elveszítette ugyan jelentését és ezzel mágikus, rituális értékét, ugyanakkor megmaradt érzéki-konkrét tárgynak, s mint ilyen, jelentéshordónak, és *sui generis* érzéki-konkrét jelentését a más történeti-társadalmi szituációban élők desiffrizhatják.”¹⁴ Pontosabban tehát azt állítom, hogy mivel minden műalkotás idővel szükségképpen magára marad, vagyis létezését nem fogja segíteni sem intézmény hálózat, sem pedig a köré szerveződött szellemi kontextus, csakis ebben az „érzéki-konkrét” tárgyiságában benne foglalt minősége vagy, ha úgy tetszik üzenete tud érvényre jutni. Természetesen a tárgy fogalmát itt igen széles értelemben használom, a kőszobroktól a papír fecnire készített rajzig, vagy a kenyértésztából gyúrt szobortól a street art festményekig.

Összegezve: úgy látom, hogy az elmúlt száz év művészetének sokszínű természetét az időhöz való viszonyuk szerint lehet viszonylag jól elhatárolhatóan két nagy halmazba rendezni, mégpedig azokra, amelyek kilépnek a történeti időből egy történeti időn kívüli létmódba, vagy legalábbis ez volna a céljuk – ezt nevezzük tárgyalkotó művészetnek –, illetve

¹³ Arthur C. Danto: *Hogyan semmiszte ki a filozófia a művészetet?* Budapest, 1997, Atlantisz, 163. p.

¹⁴ Németh Lajos: *Törvény és kétely. A művészettörténet-tudomány önvizsgálata.* Budapest, 1992, Gondolat, 236. p.

azokra, amelyeknek a célja éppen a történeti időben, azaz az aktuális jelenükben való hatékony részvétel. A továbbiakban gondolataimat e szűkebb értelemben vett szobrászat kapcsán fejtegetem, s ebben az összefüggésben is tartom érvényesnek, vagyis amikor kifejezetten a szobrászatról írok, akkor a tárgyalató szobrászatról esik szó, annak is azzal a szegmensével foglalkozom, amely számot tart erre a fent leírt időtlenségre, „történeti idő fölöttiségre”, más szóval, amely öt évszázad múltán is feltehetően megőrzi integritását.

Analitikus és intuitív gondolkodás a szobrászatban

Tatár György *Az öröklét gyűrűje* című kötetében Nietzsche „örök visszatérés” gondolatát elemzi. A könyv elején Nietzsche gondolkodói pozíciójáról ír, az örök visszatérés gondolatát, Eugen Finket idézve, „kinyilatkoztatásos karakterű” gondolatnak nevezi¹⁵.

A filozófiai gondolkodás általában egyfajta deduktív módszert alkalmaz, diszkurzív utat jár be, vagyis az igazság megismerésére tett erőfeszítés abban áll, hogy a létező világ jelenségeit leírva, elemezve kérdéseket tesz fel, és következtetéseket von le. A végső igazság igazsága kicsit leegyszerűsítve attól függ tehát, hogy a hozzá vezető úton a következtetések és kérdések során a gondolkodó nem követ el logikai hibát, kiinduló tételei pedig megállják a helyüket. „Filozófus az, aki a tudás szabályainak szigorú betartásával a tudás megállapítható hatókörén belül elvben minden igazságot ki tud szabadítani, napvilágra képes hozni.”¹⁶

Nietzsche esetében ez nem így történt. Az örök visszatérés vagy „a legnagyobb nehézkedés” gondolata mint válasz előbb született meg, mint hogy Nietzsche a hozzá vezető útra rálépett volna. Vagyis a nietzschei igazság – Tatár szerint – az a gondolat, amely a Sils-Maria körüli hegyek közt éri, nem egy kérdésre adott válasz volt, hanem válasz, hozzá vezető kérdések nélkül. 1881 után Nietzsche annak szenteli életét, hogy az örök visszatérés gondolatához vezető utat meglelje, vagyis feltegye azokat a kérdéseket, amelyekre a meglelt igazság a válasz. Ezért nevezhető tehát Nietzsche filozófiája „kinyilatkoztatásos karakterű”-nek, mert saját kozmoszának végső igazsága előbb került a birtokába, mint a hozzá vezető út, amit egyébként nem is talált meg az 1881-et követő nyolc évben. Úgy is mondhatnánk tehát, hogy nem találta meg azokat a filozófiailag és tudományosan igazolható tételeket, amelyek az

¹⁵ Tatár György: *Az öröklét gyűrűje. Nietzsche és az örök visszatérés gondolata*. Budapest, 1989, Gondolat, 22. p.

¹⁶ Uo. 22. p.

örök visszatérés gondolatát utólag igazolták volna. Ettől azonban még Nietzsche igazsága igazság lehet.

A filozófiából vett példát továbbgondolva jutottam arra, hogy hasonlóan a filozófiai gondolkodás fent leírt deduktív és induktív módszeréhez, a szobrászatban is megkülönböztethetünk két egymástól lényegileg eltérő alkotói módszert. Úgy gondolom, hogy eszerint alapvetően két alkotói attitűd, habitus különböztethető meg, egyrészt egy megfigyelő-elemző, amely tárgyát analizálva, a probléma mélyére ásva alkot; nevezzük *analitikus* művészi magatartásnak, ami megfelel a filozófiai gondolkodás deduktív módszerének, másrészt az induktív gondolkodáshoz hasonlóan egy belülről építkező, „kinyilatkoztatásos karakterű”, látomásos művésztípus, amit *intuitív* karakternek nevezek. Természetesen ez a két alkotói habitus nem válik szét tisztán, hiszen az *analitikus* szemléletű szobrásznak is vannak intuíciói, és az *intuitív* művésztípus is elemez, megfigyel jelenségeket, a kérdés csupán az, hogy végső művészi igazságát milyen módon véli elérni, vagyis alkotói módszerét hogyan építi fel a művész. Lépésről lépésre haladva, diszkurzív módon feltárja, elemzi a körülötte lévő világot, s megfigyeléseinek eredményéből építi fel a műveit, vagy látomásaihoz, vízióihoz keres megfelelő kifejezési eszközöket. „Az én értelmezésem szerint a művészet két alapelehetőséget nyit meg: az egyik, hogy leleplezzük a világot, amelyben élünk, hogy hozzáférhetővé tegyük azt, amit nem tudunk vagy nem akarunk látni. [...] A másik lehetőség az, hogy a művészet egy új létviszonyt nyit meg, melynek semmi köze az uralkodó világcivilizációhoz. [...] Más szóval: a művészet megmutathatja az uralkodó lakozást [Wohnen] (...), vagy hozzáférhetővé tehet egy új, eredeti lakozást.”¹⁷

Úgy gondolom, egyes művészek életművén belül is elkülönülhetnek *analitikus* és *intuitív* alkotói korszakok, sőt a két módszer egy alkotói folyamaton belül is keveredhet, de ez mégsem jelenti azt, hogy ennek a szétválasztásnak ne lenne létjogosultsága. A két művészi módszerre egyébként többnyire minden korszakban találhatunk példát, de egyes művészettörténeti korszakokra is alkalmazható ez a tipológia, vagyis egyes korszakokat inkább az *analitikus*, míg másokat inkább az *intuitív* művészi gondolkodás jellemez.

Az *analitikus* alkotói módszer

¹⁷ Walter Biemel: Heidegger művészet-értelmezése. In Fehér M. István (szerk): *Utak és tévutak. A budapesti Heidegger-konferencia előadásai*. Budapest, 1991, Atlantisz, 143. p.

Az *analitikus* alkotói módszer megértéséhez gondoljunk el egy szobrászt, aki azt tervezi, hogy megmintáz egy életnagyságú férfi aktot. Az az elképzelése, hogy megalkotja a klasszikus görög szobrászat férfi aktjainak huszonegyedik századi változatát, ami utal a klasszikus előképekre, de egyben századunk férfiaságról alkotott képét is tükrözi. A példa kedvéért most tekintsünk el attól, hogy van-e ennek ma értelme. Az ötlet megvalósításához először is tanulmányozza a két bronz harcost Reggio di Calabriában, ha teheti, elutazik Athénba is. Vázlatokat készít róluk, megfigyeli az arányukat, a szerkezetet, a mozdulatokat, az arckifejezést. Kis mozdulatvázlatokat készít a szobrához, először papíron, majd meg is mintázza a variációkat, hogy ki tudja választani a legmegfelelőbbet. Modellt vagy modelleket keres, akiknek egészben vagy egyes részleteikben megfelelő a testfelépítésük. Tanulmányrajzokat és gipszöntvényeket készít a modellekről. Csak amikor kialakult képe van a leendő szoborról, lát neki a megvalósításnak. Először megépíti a szobor vasvázát, kiméri a pontos arányokat, és beállítja a végtagok, a törzs és a fej térbeli helyzetét. Erre a vázra épül fel majd agyagból a figura, ez a váz biztosítja a stabilitását, de egyben már meghatározza a szobor arányait és egyensúlyi helyzetét, szerkezetét, amin később igen körülményes változtatni. Itt kezdődik el a tényleges szobrászi munka, amikor a szobrász lépésről lépésre felépíti agyagból a figurát, megérti a formarendszerét, eldönti, hogyan viszonyul a modellhez, vagyis, hogy az előtte álló élő emberen megfigyeltékből mit és hogyan rögzít a szobrán, és mit hagy figyelmen kívül. Természetesen az elkészült szobor kvalitása nemcsak az előkészületek alaposágán, a megfigyelés pontosságán múlik, hanem a szobrász munkájának elmélyültségén, hogyan érti meg és éli át szobor és modell viszonyát. Miként keveredik a szoborban valóság és esztétikai fikció. A kiindulópontozat visszatérve a végső forma egy megismerési és megértési folyamat eredménye lesz, amelyben nemcsak az emberi test törvényszerűségeit, hanem magát a készülő szobrot érti meg az alkotó.

Az *analitikus* szobrászi módszer tehát egy probléma felvetésével indul, ami sok esetben nem egyéb, mint egy alig körvonalazott ötlet, s a szobrászi probléma elemzésével fokról fokra bomlik ki annak tartalma.

Ez a művészi folyamat nemcsak technikailag, hanem a szobrászi gondolkodást tekintve is hosszú évszázadok óta ismert, lényegében már a klasszikus görög férfiakok, az i. e.V. századi kürosz szobroktól Polükleitosz *Dárdavivőjéig*, hasonló módon készültek. Ezért gondolom, hogy az *analitikus* szobrászi gondolkodás jó példája a klasszikus görög szobrászat.

Oswald Spengler a nagy kultúrák teret értelmező képzetei kapcsán ír arról, hogy e képzetek között olyan lényegi eltéréseket találunk, amely eltérések nem pusztán az egyéni térérzékelés anomáliái, hanem kulcsot adnak az egyes kultúrák valósághoz való viszonyáról.

Vagyis hogy a térhez való viszony, a kiterjedtség dimenzióinak megértése és ennek módozata kultúránként más és más, s az a mód, ahogy egy kultúra a körülvevő világra mint térre tekint, az adott kultúra sajátosság „összimbóluma”. „Az antik szemlélet számára azt, amit valóságnak neveztek, maradéktalanul a minden ízében megszerkesztett kifejezéssel teli felszínből álló, minden inkorporeális mögöttes gondolatnak híján lévő antik szobor foglalja magában, annak gyönyörű testiségében.”¹⁸ Spengler gondolata, hogy az antik világlátás összimbóluma a „lehatárolt, önmagában zárt test”¹⁹ jól mutatja, hogy nem véletlen az, hogy a görög szobrászat foglalkozott legelmélyültebben az emberi alak megjelenésével, s továbbá azt is, hogy ez nem valamiféle felszínesség, érzéketlenség egyéb spirituális tartalmak iránt, hanem abból a mélységes hitből fakad, hogy egy szépen megfaragott, tökéletes emberi test nemcsak esztétikai élményt nyújt, hanem egyben világmagyarázat is. Az antik világértelmezés antropomorf jellegéből következett, hogy szobrászatának is majdnem kizárólagos kutatási területe évszázadokon keresztül az emberi test, amelynek ideális arányait, szerkezetét, belső egyensúlyát tudományos alapossággal elemezték. „Az antropometria, ahogyan azt a görög szobrász, Polükleitosz arányokról folytatott tanulmányai során elsőként alkalmazta, a test mérése volt, méghozzá abból a célból, hogy a testen mérjék le az ember ideálképét.”²⁰

Arthur C. Danto írja: „A kérdéses haladás nagyrészt az optikai reprodukció területén ment végbe, mivel a festő egyre kifinomultabb technikák segítségével tudta visszaadni a tényleges tárgyak és jelenetek vizuális tapasztalatát. A valóságos és a képi inger közti távolság csökkenése jelzi tehát a festészet fejlődését (...).”²¹ Danto itt arról ír, hogy amennyiben létezik egyáltalán a képzőművészetben fejlődés, akkor azt legfeljebb úgy értelmezhetjük, hogy a képzőművészet történetének egy bizonyos szakaszában a vizuálisan felfogható valóság minél hűbb visszaadása volt a cél, ilyen értelemben például a festészet változása, a perspektivikus ábrázolás feltalálása vagy a modellálás technikájának tökéletesítése egyfajta fejlődésnek is felfogható. A mi szempontunkból ez azért fontos megállapítás, mert alátámasztja azt a vélekedésemet, hogy századokon keresztül, a quattrocentótól a tizennyolcadik század végéig, hasonlóan az ókori görög szobrászathoz, ismét megfigyelhető egy erősen *analitikus* művészi vonulat az *intuitív* mellett, gondoljunk például Da Vinci tudományos igényű anatómiai kutatásaira, vagy Dürer erőfeszítéseire, az emberi test

¹⁸ Oswald Spengler: *A nyugat alkonya. I-II.* Budapest, 1995, Európa, 291. p.

¹⁹ Uo. 287. p.

²⁰ Hans Belting: *Kép-antropológia. Képtudományi vázlatok.* Budapest, 2003, Kijárat, 107. p.

²¹ Arthur C. Danto: *Hogyan semmizte ki a filozófia a művészetet?* Budapest, 1997, Atlantisz, 100. p.

arányrendszerének megértésére. „Az a parancs, hogy az utalás helyébe a közvetlen percepciót kell állítani, folyamatos erőfeszítést követel az ábrázolás eszközeinek tökéletesítésére, különben ugyanis megtorpanna az a haladás, amelynek útját a parancs kijelöli.”²² Ugyanígy érvényes ez a szobrászatra is; ahol a kora reneszánsztól kezdve szintén feltűnt ez a kutató, elemző *analitikus* művészi magatartás. Michelangelo pedig éppen arra lehet jó példa, ahogy egy alkotó életművén belül is megfigyelhető e két módszer keveredése. Míg Michelangelo *Dávid* szobrát egyértelműen az *analitikus* szobrászathoz sorolnám, rabszolgákat ábrázoló sorozatát már inkább *intuitív*nek gondolom, ahol a művész célja már nem annyira az emberi alak felmutatása, mint inkább a figura által átadható érzelmek és gondolatok kifejezése volt, az *Utolsó ítélet* víziójához hasonlóan. A művészet történetében tehát számos olyan korszakot és művet ismerünk, ahol az emberi alak ábrázolása inkább eszköz volt valaminek a kifejezésére, mint cél, s ezekben az esetekben már egészen más a helyzet. Erre a későbbiekben térek vissza.

Az eddigiek talán azt sugallják, hogy az *analitikus* alkotói módszer a figurális szobrászathoz inkább köthető, de ez nincs teljesen így. Ez a felfedező, kutató művészi attitűd, amely az *analitikus* módszert jellemzi, nem csak a látható valóság olyan elemeiben találhatja meg kutatása tárgyát, mint amilyen az emberi figura. A huszadik században számtalan ilyen új, felfedezésre váró terület nyílt meg, mint amilyen a matematika, a geometria vagy egyéb természettudományos jelenségek. Így a geometrikus szobrászatban sok példát találunk arra, hogy matematikai vagy geometriai szabályok, törvényszerűségek alapján születnek a szobrok, tehát nem csupán geometrikus formák *felhasználásával*, hanem úgy, hogy az esztétikai megfontolásokat felülírja a matematikai szabályszerűség, azt is mondhatnánk, hogy valamely matematikai törvényszerűség plasztikus illusztrációi (lásd Max Bill műveit). Vagyis a szobrász ebben az esetben is, akárcsak a példa kedvéért elképzelt figurális szobrász esetében, *analitikus* módon a valóság egyes plasztikusan értelmezhető elemeit emeli be a munkájába, és annak törvényszerűségeit megértve és felhasználva hoz létre egy új minőséget, amely már nem ember, és nem is matematikai képlet, hanem több is, kevesebb is annál.

Tatár György írja a „kinyilatkoztatott jellegű” tudásról: „A tulajdon kérdését megelőző választ tehát úgy foghatjuk fel, mint a későbbi – ugyanide eljutni akaró – kérdések előlegzett nyelvét. Radikálisan új világtértelezésre alkalmazva a most elmondottakat, úgy is fogalmazhatunk, hogy egy adott világtértelezési építmény belső problémáinak semmilyen megoldása sem eredményez egy másik világtértelezést, mert az előző világ nyelvét beszélve

²² Arthur C. Danto: *Hogyan semmizte ki a filozófia a művészetet?* Budapest, 1997, Atlantisz, 105. p.

minden változtatás ellenére – mind kérdéseinkkel, mind válaszainkkal – kiinduló világunk foglyai maradunk. Egy másik világra irányuló kérdés feltétele – egy másik világ.”²³ Az idézet saját nézőpontomból tulajdonképpen utal a két alkotói módszer közti különbségre. Az *analitikus* művész a körülvevő világ jelenségein keresztül egy világértési építmény belső struktúráját kutatja, s ez mindaddig valóban újító, a világértelmezés horizontját tágító tevékenység lehet, amíg kutatásának tárgyáról lényegileg új tartalmi vagy vizuális információkat képes felfedni, ugyanakkor, ha erre már nem képes, öncélúvá, saját világának foglyává válik. Például az a tudás az emberi alakról, amely összesűrűsödik a delphoi *Kocsihajtóban*, a riacei bronz harcosokban, a Poszeidont ábrázoló bronz szoborban vagy Michelangelo szobrászatában, saját korában is revelatív erővel bírt, mert a korabeli ember világképének esszenciáját adta. Ugyanez a tudás a hellenizmusban vagy a tizenkilencedik század akadémikus szobrászatában már befogadó és szobrász számára is magától értetődő volt, vagyis nem annyira a valóság mélyebb megértését szolgálta, hanem inkább kibővített értelemben vett díszítő funkciót látott el, a már megszerzett tudást variálta.

Az ókor hanyatlásával és a keresztény európai kultúra megszületésével egy új világértelmezési modell jelent meg. Az antik szobrászat felhalmozott tudása több száz évre háttérbe szorult, helyét átvette a szobrászat inkább *intuitív* korszaka, hogy aztán a kora reneszánsz érdeklődésének előterébe az antik művészet hatására ismét az emberi alak, pontosabban az akt kerüljön, és újra felfedezze az analízist, mint szobrászi módszert.

Összefoglalva, az *analitikus* szobrászi módszer a tapasztalati világ elemzéséhez és megértéséhez kötődik, lényege az a külső impulzus, amely valamely feltárható plasztikai valóság felfedezésére szólítja a szobrászt. Bár munkájában szerepet játszhat az intuíció és az érzékelés szubjektivitása, kevésbé emocionális, alapvetően intellektuális munkamódszer, a megértésen, az értelmezésen és a megfigyelés érzékenységén alapul. Módszere a feltárt valóság elem törvényszerűségeinek és az ehhez rendelt szobrászi eszközöknek a konzekvens rendszerbe foglalása. Az analitikus szobrász hite szerint, ha a választott létező megfigyelésre és elemzésre érdemes, megfigyelése pontos, és az eredmények rögzítéséhez kiválasztott szobrászi eszközök és a módszer alkalmasak, vagyis ha az alkotói folyamatban nem követ el hibát, akkor a megszülető szobornak szükségképpen releváns tudást kell tartalmaznia. Hasonlással élve, a szobrász személyiségének szerepe hasonlít a fényképezőgép lencséje elé tett szűrő szerepéhez, a végeredmény megjelenését ugyan befolyásolja a szűrő, de lényegét

²³ Tatár György: *Az öröklét gyűrűje. Nietzsche és az örök visszatérés gondolata*. Budapest, 1989, Gondolat, 24. p.

tekintve a kép igazsága a fényképezőgép – esetünkben az alkotói folyamat – belső szerkezetének precizitásán múlik.

Az *intuitív* alkotói módszer

„Az, hogy egy tudásban alakot öltő válasz megelőzi a feléje irányuló-törekvő kérdést, sőt, hogy valójában csak ő hozza ezt utólag létre, arra mutat, hogy e tudás megjelenése előtt hiányoznak az e tudáshoz előfeltételként szükséges szavak, fogalmak, egyszóval: hiányzik maga az a nyelv, ami kérdésről kérdésre hatolva előre e tudást birtokba tudná venni.”²⁴ A hiányzó nyelv említése miatt idéztem a fenti gondolatot, ugyanis bár a szöveg a filozófiáról szól, vonatkoztathatjuk a szobrászatra is. Egy lényegileg új szobrászi nyelv előfeltétele egy új szobrászi valóság, amelyet a szobrász felismer és beemel a szobrászat eszközeivel feltárható problémák közé. Egy új szobrászi valósághoz azonban ritkán vezet el a diszkurzív gondolkodás, más szóval: létét nem lehet pusztán gondolati úton kikövetkeztetni, hanem a rátalálás aktusa az, amely megnyitja a hozzá vezető utat.

„ (...) barátja erre az évre teszi (1945 a szerző) Giacometti »megvilágosodásának« korszakát. Neki úgy mesélte el a szobrász, hogy a moziból kijövet egyszerre másnak látta a mozgalmas utcát és a figurákat is.”²⁵ Giacometti itt arról a pillanatról mesélt, amikor egy csapásra világossá vált előtte szobrászi programja, nevezetesen az, hogy szobrainak témája nemcsak a figura formája, hanem a figurát körülölelő tér lesz. Ennek a rátalálásnak következtében születtek később az etruszk szobrászat nyújtott, bronz figuráit idéző szobrai.

Az *intuitív* alkotói karakter megértéséhez célszerűbbnek tűnik, ha a művészettörténet szobrászai közül veszünk egy példát: Alberto Giacometti szobrászi életművének egyik központi témája az emberi alak, ilyen értelemben érdeklődése részben megegyezett az előzőekben a példa kedvéért elképzelt *analitikus* szobrász érdeklődésével. A továbbiakban tehát kísérletet teszek arra, hogy szobrai és a szobrászatról tett nyilatkozatai alapján rekonstruáljam munkamódszerét, és ezzel alátámasszam azt a meglátásomat, hogy alkotói karaktere jó példája az *intuitív* művészi magatartásnak.

²⁴ Tatár György: *Az öröklét gyűrüje. Nietzsche és az örök visszatérés gondolata*. Budapest, 1989, Gondolat, 24. p.

²⁵ Bozóky Mária: *Giacometti*. Budapest, 1972, Corvina, 15. p.

A huszadik század előtt a szobrászat – az egyiptomi szobroktól Rodinig – tulajdonképpen eszköztára és témája az anyagot lehatároló felület minősége, térbeli helyzete, arányai, kiterjedése és szerkezete, vagyis a szobor anyaga és formája. Ez a szobrászat is természetszerűen térbeli, de térhez való viszonya talán úgy írható le szemléletesen, mint egy vízbe mártott testé, a tér körülfolysa a szobrot, amely kiszorítja tömegével a teret, térben van, de maga nem tér, hanem tömör anyag. Valószínűleg ez a probléma foglalkoztatta Henry Moore-t is, amikor figurális szobrait áttörte, ezzel egy szobron belüli teret hozott létre, amely a szobor tömegének része, egyfajta saját tér. „A plasztikai képződmény elfoglalja, zárt, áttört és üres térfogattá alakítja a teret. Mindez jól ismert és mégis rejtélyes.”²⁶

Giacometti új szobrászi valósága: víziója a térről, amely szobrászatának témájává vált, szükségessé tette, hogy kifejezési eszközeit is e célnak rendelje alá. El kellett tehát kerülnie, hogy szobrai a teret kiszorító térfogattá váljanak. Figuráinak kiterjedését ezért gyakorlatilag kétdimenziósra redukálta, plasztikus vonalrajzokká, amelyeknek szinte nincs tömegük. Az az érzésünk, hogy a víztömeghez hasonlóan a tér roppant nyomása préseli össze ezeket az alakokat. Szobrainak tépett felülete is logikusan következik az előzőekből, kerülte a lehatároltságot, a felület zártságát, hogy ezzel is hangsúlyozza a tömeg és kiterjedés hiányát, hogy a tér szabadon átjárja őket. Látjuk tehát, hogy az a vízió, amely Giacometti szenvedélyévé vált, hogy szobrai által nem magát a szobrot, hanem a szobrot körülölelő teret teremti meg és láttatja, a későbbiekben minden lépését meghatározta. Vagyis szobrainak formarendszere, anyaga, mérete és tematikája is végső soron abból a készletéből eredt, hogy a megtalált új plasztikai valóságot kibontsa.

„Giacometti tulajdonképpen magáról ír, amikor Henri Laurens-ről vall a *Labyrinthe*-ben: »Laurens szobrászata számomra (...) saját lényének a kivetülése a térbe, valami olyan, mint a háromdimenziójú árnyék (...), miközben az anyagot formázza, Laurens a semmit is megalkotja, mely az anyagot körülveszi. Ezek egymással váltakoznak, kiegyenlítik egymást, s együtt képezik a szobrot. Ez a szobrászat a tiszta léggör szobrászata. (...) a tér, mely a szobrot körülveszi, maga a szobor « .”²⁷

Az idézet egyrészt alátámasztja a szobrászatáról fentebb leírtakat, de ennél sokkal fontosabb számunkra, amit az idézet elején ír: „saját lényének a kivetülése a térbe,” ezzel ugyanis olyasmit mond, ami az *intuitív* alkotói módszer lényegét érinti.

²⁶ Martin Heidegger: A művészet és a tér. In Pongrácz Tibor (szerk): „...Költőien lakozik az ember...”. *Válogatott írások*. Budapest, Szeged, 1994, T-Twins, 211. p.

²⁷ Bozóky Mária: *Giacometti*. Budapest, 1972, Corvina, 12. p.

A Giacometti munkásságát feldolgozó könyvben a szobrászi munka jellemzésekor sorra ilyen szavakra bukkanunk: küzdelem, harc, birkózás az anyaggal, lázas munka, gyötrődés, vívódás stb. Ezek a kifejezések végső soron a bizonytalanságot, a visszajelzés hiányát jelzik. A visszajelzés itt nem a kortársak, barátok véleményére, sikerre vagy sikertelenségre utal, hanem a munka során szobrász, modell és szobor közt általában kialakuló interaktív kapcsolat hiányára. „A modell és a köztem levő távolság nőttön-nő...”²⁸ Giacometti fáradtságos küzdelmének oka, hogy vízióját követve teljesen magára marad, szobrászatának kiinduló és végpontja is saját maga. Vagyis amikor szobrait alkotja, nem azt próbálja megmintázni, amit közvetlenül lát, hanem azt az érzést, amit a térben létező modell kelt benne, hiszen a témája nem is annyira a modell, mint inkább az a tér, amely körülveszi. „Megszökik előlem a valóság”²⁹ – mondta. Azt, amit ő lát, más nem látja, illetve *úgy* csak ő látja, így aztán szobrainak megalkotója, kritikus és értő szemlélője is egyedül ő maga lehet. Vagyis mindenki más inkompetens annak a kérdésnek az eldöntésében, hogy készülő szobra – a szobrászban élő képhez képest – egészen jól sikerült, félig kész vagy éppen használhatatlan. Giacometti főleg éjjel dolgozott, mert valószínűleg így tudott igazán befelé koncentrálni, minduntalan újakezdte a mintázást, hogy megragadja azt a bizonyos belső képet. „Mindvégig kitartottam Alberto elképzelése mellett az állandó újakezdestről. Újakezdeni nem azt jelenti, hogy még egyszer megcsinálja az ember. Olyan ez, mint egy szerelmes pár vagy egyén esetében, akiknek minden alkalom az első.”³⁰

Természetesen minden művész tapasztalja döntéseiben ezt a magárahagyottságot, de ennek az alkotói magánynak a mértéke igencsak különböző lehet. Giacometti ilyen szempontból nagyon magányos volt, ezért nem is tudhatjuk biztosan a mai napig, hogy végül vízióit valójában rögzítette-e.

Az előzőekben talán sikerült valamelyest érzékeltetni a példán keresztül az *intuitív* alkotói módszer sajátosságait. Ennek lényege egy nagyon erős belső kép, vízió, amelyhez a szobrász ragaszkodik, s a téma- és anyagválasztástól a plasztikus kifejezőeszközökig mindent ennek a vízióknak rendel alá. Fontos megkülönböztetni ezt az erős belső képet a kiinduló ötlettől, mert annál sokkal erősebb és komplexebb, nem hagyja legyőzni magát, újra és újra visszatér, és sok esetben egész életén keresztül végigkíséri az alkotót.

²⁸Bozóky Mária: *Giacometti*. Budapest, 1972, Corvina, 12. p.

²⁹Uo. 16. p.

³⁰Részlet César és Daniel Abadie beszélgetéséből. In Lengyel András, Tolvaly Ernő (szerk.): *Kortárs képzőművészeti szöveggyűjtemény II*. Budapest, 2002, A & E '93, 191. p.

Az előző fejezetben írtam arról, hogy a klasszikus görög szobrászat *analitikus* jellege az antik világértelmezés következménye, a görög univerzum evilági és isteni szereplői is egyaránt tökéletes testű atléták, akik híján vannak mindennemű, nyugati értelemben vett transzcendens tulajdonságnak. Később az antik kultúra hanyatlásával és a kereszténység elterjedésével egy új világértelmezés nyert teret, amely sokkal nagyobb érzékenységet mutatott a transzcendencia iránt. Ez az oka, hogy kialakulhatott egy teljesen más, inkább *intuitív* képzőművészet, amely szakítva az antik világ testiségre összpontosító szobrászatával, figyelmét a transzcendens létezőre összpontosította. „Ha egy pillantást vetünk a test európai képtörténetére, azt látjuk, hogy az éppen a test képének válságával veszi kezdetét, amelyet az váltott ki, hogy a kereszténység ellentmondott az antik kultúra antropocentrizmusának és a régi testkultuszt tabunak tekintette.”³¹

„A látható világ szűk, szeszélyes, mulékony. A középkori egyház kereszténysége arra törekszik, hogy elszakadjon tőle. Művészete tehát nem az érzékelhető valóságot akarja kifejezni.[...] Megkísérli, hogy a misztikus révület felvillanó fényeinél a földi és az égi világ egyezéseit feltárja. Az abszolútumot akarja megjeleníteni.”³² A román kor és később a gótika szobrásza tehát a figurativitást csak mint eszközt használja ahhoz, hogy a keresztény univerzum transzcendens lényegét közvetítse. Nem elemző, értelmező művészet ez, hanem pokol és mennyország, feltámadás és elkárhozás, jó és rossz szüntelen harcának kollektív vízióját hivatott közvetíteni. Nem igazán célja a valóság pontos megfigyelése, mert tekintete egy a hétköznapi valóságon túli világra irányul. Ahogyan Giacometti a moziból kifelé jövet az utcán járókelők helyett az őket körülvevő teret pillantja meg, úgy pillantja meg az ókeresztény ember a hanyatló Róma antik díszletei mögött egy megszülető új, transzcendenciával átítatott valóság körvonalait.

Látjuk tehát, hogy az *intuitív* alkotói módszer lényege egy gyökeresen új valóság-értelmezésből fakadó vízió, a különbség azonban lényeges. Míg a kereszténység kialakulásával egy új kultúra született, Giacometti ezen a kultúrkörön belül, egy a szobrászat által feltárható új valóságra talált, saját plasztikus valóságára.

Összefoglalva az *analitikus* és *intuitív* alkotói módszer leírásával nemcsak az volt a céлом, hogy egy reményeim szerint használható tipológiát hozzak létre, hanem éppen a filozófiával leírt kapcsolata révén felvessem, hogy a szobrászat elsősorban valóságértelmezés.

³¹ Hans Belting: *Kép-antropológia. Képtudományi vázlatok*. Budapest, 2003, Kijárat, 109. p.

³² Georges Duby: *A katedrálisok kora. Művészet és társadalom, 980–1420*. Budapest, 1998, Corvina, 71. p.

Ezért tettem kísérletet annak bizonyítására is, hogy nemcsak alkotónként változhat ez a habitus, hanem egyes nagy korszakok valóságértelmezése is döntően befolyásolja saját művészetének lényegét, vagyis hogy a valóság értelmezése és a szobrászat szoros kapcsolatban áll. Ahogyan tehát az ókori görögök antropocentrikus világgképének, amely nélkülözi a valódi transzcendenciát, logikus következménye volt az *analitikus* szobrászat kialakulása, úgy a keresztény világgkép testellenessége, a testnek mint a bűn elsőrendű forrásának az elutasítása és a valóságon túli valóságba vetett hite automatikusan az *intuitív* művészet felé terelte a középkor szobrászatát.

Azt gondolom továbbá, hogy egy korszak művészete nemcsak hogy függ attól, hogy e korszak miként tekint saját valóságára, hanem, hogy maga a művészet is valóságértelmezés, s mint ilyennek, a szobrászatnak is elsőrendű célja a létező és létezőn túli minőségének és formájának vizsgálata. Ezzel egyben Heidegger megállapítására támaszkodom: „a művészet lényege: a létező igazságának működésbe lépése.”³³

Heidegger, amint látjuk, a művészet lényegét nem esztétikumában és megformáltságában, aktualitásában, szociális érzékenységében, szimbolikus jelentéstartalmában vagy szellemiségében határozza meg, hanem igazságában. Ugyanitt a görög *alétheia* fogalmát használja az igazság jelentésének körülírására, ami a létező igazságának elrejtettségét jelenti. Vagyis a mű igazsága szerinte nem egy valamilyen szempontból helytálló megállapítás helyessége, hanem a köznapi életben elrejtett, a mindennapok által elfedett létező *el-nem-rejtettsége*. A műalkotásban tehát, Heidegger szerint, a meglévő, de addig elrejtett létező igazsága tárul fel.

Egyszerűbben szólva például egy figurális szobor plasztikai állításainak helyessége vagy helytelensége az emberi test formáira vonatkozó ismereteink alapján végül is eldönthető; a szobor igazsága azonban semmiképpen nem azonos az ilyen értelemben vett helyességével. A szobor igazsága nem valamihez képest, hanem csakis önmagához képest ítéltető meg. Megalkotása közben tárul fel az igazság: „A létező léte ragyogásának állandóságába jut.”³⁴ A szobor nem a kőtömb, amiből kifaragták, és nem is a modell, akiről mintázták, hanem önmaga létét nyilvánítja ki teljes súlyával. „A plasztika: a lét igazságának megtestesülése az igazság helyét megalapító műben.”³⁵

³³ Martin Heidegger: *A műalkotás eredete*. Budapest, 1988, Európa, 61. p.

³⁴ Uo. 61. p.

³⁵ Martin Heidegger: A művészet és a tér. In Pongrácz Tibor (szerk): „...Költőien lakozik az ember...”. *Válogatott írások*. Budapest, Szeged, 1994, T-Twins, 217. p.

Vagyis véleményem szerint a szobrászat, hasonlóan a filozófiához, a körülvevő világ szerkezetét, minőségét és formáját kutatja, ráadásul a filozófiai gondolkodás két alapvető módszerének, az induktív és deduktív gondolkodói módszerek is megfeleltethető *analitikus* és *intuitív* alkotói módszerrel. Az önkifejezés és az esztétikum tehát nem annyira célja, mint alkalmanként értelemszerű velejárója a szobrász tevékenységének, melynek igazi értelmet a megismerés, a létező egyes szegmenseinek a feltárása, megértése és ennek hiteles formában való rögzítése ad – vagyis egy olyan plasztikai nyelv kialakítása, amely képes a felismert igazság közvetítésére, vagy amelynek módszeres alkalmazásával lépésről lépésre új plasztikai valóság születik.

Az archaikus (defenzív) és az offenzív jelen

„Ha minden alkalommal csak azt vizsgálnám meg figyelmesen,
ahogy a jég vízzé olvad, majd utóbb elpárolog, így szólhatnék:
a jég a víz múltja, és a gőz a jövője.
Így születik a történetfilozófia mint tudomány.”³⁶

Ahogy az előzőekben írtam, a szobrászatot, hasonlóan a filozófiához egyfajta nem verbális valóságértelmezésnek tartom, a szobrot a létező megismerésére és megértésére tett személyes kísérletként szemlélem. „A szobrászat a szubsztanciális individualitást ábrázolja, mint létezőt.”³⁷ vagyis a személyesen megtapasztaltat állítja elénk. *Lét*-re hoz, s mint ilyen, saját világának értelmezési köreit bővíti. Ez a folyamat, a valóság értelmezése lényegi kapcsolatban áll az időfelfogással. „Heidegger óta közhely, hogy a létprobléma időprobléma.”³⁸ Azt gondolom tehát, hogy egy adott kultúra időfelfogása, amely természetes módon kihat a személyes idő érzékelésére is, vagyis az, ahogy egy kor embere saját idejére, múltira és jövőre tekint, meghatározó hatással van a születő szobrok világára. Ezért most ezen az úton haladok tovább, és megkíséreltem röviden érzékeltetni azt a különbséget, ami a 20. századi nyugati

³⁶ Tatár György: *Pompeji és a Titanic*. Budapest, 1993, Atlantisz, 91. p.

³⁷ G. W. F. Hegel: *Előadások a művészet filozófiájáról*. Budapest, 2004, Atlantisz, 288. p.

³⁸ Nyíri Kristóf: *A konzervatív időnézet*. www.hunfi.hu/nyiri/KI.htm 1. p.

civilizáció időszelelete és a tőle különböző kultúrák, illetve a saját, modern kort megelőző időszelelete között fennáll, mert ezzel reményeim szerint részben magyarázatot kaphatunk azokra a mélyreható változásokra, amelyek a képzőművészetben végbementek az elmúlt évszázad során.

Az időről kifejtett gondolataimhoz antropológiai kutatások eredményeit használom fel egyrészt, másrészt Tatar György *Pompeji és a Titanic* című esszéjében használt fogalompárját kölcsönzöm, mert az *archaikus* vagy *defenzív* és *offenzív jelen* fogalmát rendkívül pontosnak és plasztikusnak érzem ahhoz, hogy ahol szükségesnek látszik, a ciklikus és lineáris idő antropológiai terminusait helyettesítsem velük.

Az antropológia, többek között, a ma is fellelhető törzsi társadalmak belső viszonyait tanulmányozza, mert ez a tudományos szempontból kézenfekvő módszer – ellenőrzött adatokkal – olyan közösségek időszeleletéről ad képet, amelyek évszázadok óta változatlan keretek között élnek az életüket, s amelyekben nem, vagy csak alig érvényesült a nyugati kultúra befolyása. Ezeknek a kutatásoknak a jelentősége az én olvasatomban nem abban áll, hogy megtudjuk például a nuerek szarvasmarha-tenyésztéssel összefüggő időbeosztását, hanem általuk képet kapunk saját időfelfogásunk viszonylagosságáról, illetve következtethetünk arra, hogy a modern kort megelőző korok és kultúrák miként tekintettek saját idejükre. Ugyanis meglátásom szerint az időfelfogás szempontjából – az ezernyi modifikáció ellenére – a nomád életmódot folytató és letelepedett közösségek, a múlt nagy kultúrái és korszakai több rokonságot, mint különbözőséget mutatnak. Az igazi, lényegi különbség a nyugati kultúra időszelelete és az összes többi, múlt és jelenkori időszelelet között áll fenn. Ez az a különbség, amelyet az antropológia lineáris és ciklikus idő különbségtételével ír le, és amivel a továbbiakban foglalkozom.

Az antropológiai kutatások eredményeit tanulmányozva láthatjuk, hogy az elkülönült törzsi csoportoknak (nuerek, kabilok, orokaiva, ausztrál őslakók stb.) az időhöz való viszonya meglehetősen sokrétű attól függően például, hogy földműveléssel vagy vadászattal foglalkoznak, letelepedett vagy vándorló életmódot folytatnak, a különbségeknél azonban sokkal figyelemre méltóbb lényegi egyezéseket találunk. Először is teljes mértékben hiányzik az a szédítő távlat, amelyet a mai ember a múltba vagy a jövőbe tekintve átél: „Mélyeséges mély a múltnak kútja ...”.³⁹ A törzsi társadalmaknak, még ha van is valamilyen eredetmítoszuk, a távoli múlt és jövő egyaránt kívül esik az érdeklődési körükön. „Az eleven időbeliség élménye ez, amelyet időszakokra való osztottság nélkül, egyszerűen csak átélünk.

³⁹ Thomas Mann: *József és testvérei. I.* Budapest, 1986, Európa, 7. p.

Ez az egymásba gabalyodó múlt–jelen–jövő ideje.⁴⁰ Másrészt az időt nem egyfajta rövidebb és hosszabb egységekre osztható struktúrának látják, hanem periodikusan ismétlődő természeti vagy élettani jelenségek rendszerének, vagyis nem egyenes vonalú egyenletes mozgásként tekintenek rá, amely valahonnan valami felé halad, hanem ritmikusan ugyanoda visszatérő, körkörös mozgásként érzékelik. Ezért is nevezik a törzsi kultúrák idejét ciklikus vagy cirkuláris időnek. Tim Ingold tanulmányában idézi Evans-Pritchardot: „A nuereknek nincsen olyan kifejezésük, amely az általunk használt idő fogalmával volna egyenértékű. Éppen ezért velünk ellentétben képtelenek úgy beszélni az időről, mintha valamilyen létező dolog lenne, amely halad, amelyet elfecsérelhetünk vagy megspórolhatunk, és így tovább. Nem hiszem, hogy valaha is megtapasztalták az idő elleni küzdelemnek általunk átélt érzését, vagy hogy a tevékenységeiket az idő absztrakt múlásával kellett volna összehangolniuk. [...] A nuerek szerencsések.”⁴¹

Szintén tanulságos, André Itéanu orokaivákról írt tanulmányának az emberi életről szóló részlete.⁴² Az orokaivák ugyanis nem ismerik az emberi életkorokat, szavuk sincsen azok megnevezésére. Úgy vélik, az ember életkorával járó külső jelek nincsenek kapcsolatban az idő múlásával, hanem ezek az öregedéssel járó szemmel látható változások, amelyeket természetesen ők is tapasztalnak, az egyén bűneit jelzik, egyrészt azt, hogy mennyit vétett a közösség szabályai ellen, másrészt, hogy hányszor követett el boszorkányságot, amellyel másoknak akart ártani. Így aztán náluk az öregedés és a halál nem is áll közvetlen ok-okozati kapcsolatban, mivel nem is öregednek, hanem egyre bűnösebbekké válnak. Egy orokaiva elvileg halhatatlan lenne, ha nem követne el bűnöket, és nem lennének rosszakarói, az idő múlásának ehhez szerintük nincs semmi köze.

Ezzel a példával véletlenül sem szerettem volna az orokaivák valamiféle tudatlanságát sugallni, hanem éppen ellenkezőleg, arra utaltam, hogy a valóban elfogulatlan szemlélőt körülvevő valóság jelenségei megannyi legitim és koherens magyarázat lehetőségét hordozzák. „Ha az antropológiának részben az a feladata, hogy a valóság lokális észlelését annak saját eszközeiből felépülő rendszereiben helyezze el, akkor az orokaiva időfogalom mindenképpen módosítja a mi történelemfogalmunkat. Az utóbbit nem tekinthetjük többé

⁴⁰ Alfred Gell: *Idő és szociálandropológia*. In Fejős Zoltán (szerk.): *Idő és antropológia*. Budapest, 2000, Osiris, 25. p.

⁴¹ Tim Ingold: *Munka, idő és ipar*. In Fejős Zoltán (szerk.): *Idő és antropológia*. Budapest, 2000, Osiris, 193. p.

⁴² André Itéanu: *Szinkronizáció az orokaiváknál*. In Fejős Zoltán (szerk.): *Idő és antropológia*. Budapest, 2000, Osiris,

automatikusan az emberiség általános univerzális aspektusának.”⁴³

Az idő fogalmának ezt a viszonylagosságát jól szemlélteti Itéanu beszélgetése egy orokaivával, aki egy ültetvény felügyelőjeként dolgozott. Misszionáriusok nevelték, tehát egyfajta nyugatias szemléletet képviselt, s ennek megfelelően hatalmas, drága karórát hordott, amit Itéanu meg is dicsért. A dicséretre a felügyelő szerényen így válaszolt: „Igen, az óra valóban nagyon könnyen kezelhető. Ha ránézek, és látom, hogy négy órát mutat, miközben én azt gondolom, hogy már hét óra van, legalább tudom, hogy valaki varázslatot tett az idővel.”⁴⁴ Vagyis a felügyelő megtanulta, hogy időbeosztását a karján lévő szerkezethez igazítsa, mert a környezete is ehhez igazodott, de ez a körülmény semmilyen módon nem befolyásolta saját időérzékelését. A szubjektív időérzékelés és óraidő viszonyát a miénkhez képest pontosan megfordítva látta.

Továbbá, a modern nyugati világ „az időt az objektív és megváltoztathatatlan kozmikus mozgásokon alapuló személytelen dimenzióként”⁴⁵ értelmezi, míg a törzsi társadalmak, és minden bizonnyal az elmúlt kultúrák is, egyfajta sokkal kevésbé objektív, személyességgel és közösségi hiedelmekkel átszőtt, néha felgyorsuló, máskor lassuló, nem feltétlenül egy irányba tartó mozgásnak érzékelték.

Ingold tanulmányában a nyugati kultúra időszemléletének alakulását az ipari társadalom kibontakozásával hozza összefüggésbe, mégpedig azzal a sürgető kényszerrel magyarázza, amit a termelékenység fokozása jelentett, a munkafolyamatok egyre finomabb összehangolása és a munkaidő minél hatékonyabb kihasználása révén. Tanulmányában W. F. Cottrell 1939-ben publikált írását is idézi a mozdonyvezetők idejéről, akik Cottrell közlése szerint akkoriban az idő valóságos rabszolgáivá váltak. Kötelező volt órát hordaniuk, aminek a pontosságát rendszeresen ellenőrizték azért, hogy tökéletesen szinkronizálják a társaság összes dolgozójának idejét, és bármelyik pillanatban munkába állíthatók legyenek. Ez a szigorú rendszer teljesen elszigetelte őket, társas kapcsolataik minimálisra redukálódtak. „Az óra a mostot mutatja nekünk, ám egyetlen óra sem mutatja soha a jövőt, s a múltat sem mutatta soha. Mindenféle időmérés azt jelenti: az időt mennyiségbe helyezzük.”⁴⁶

⁴³ André Itéanu: Szinkronizáció az orokaiváknál. In Fejős Zoltán (szerk.): *Idő és antropológia*. Budapest, 2000, Osiris, 266. p.

⁴⁴ Uo. 267. p.

⁴⁵ Uo. 267. p.

⁴⁶ Martin Heidegger: *Az idő fogalma. A német egyetem önmegnyilatkozása. A rektorátus 1933/34.* Budapest, 1992, Kossuth. 45. p.

A lineáris időszemlélet kialakulásával a nyugati kultúrában sok tanulmány foglalkozik, ez egy hosszan tartó folyamat volt, kezdőpontjának tulajdonképpen akár a történetírás kialakulását is tekinthetjük, ami múlt–jelen–jövő hármasság rendszerébe foglalta az emlékezetet. Illetve magában a keresztény világképben is mélyen gyökerezik ez az időszemlélet, amennyiben az a jövőt is előre elrendezettnek látta a világvége eljövételével. „A kereszténység története egészen a XVI. századig messzemenően a várakozások története, jobban mondva egyfelől a végidőkre való szüntelen várakozásnak, másfelől a világvége folyamatos késlekedésének a története.”⁴⁷ Figyelemre méltó azonban, hogy a középkori Angliában még körülírták, hogy egy bizonyos dolog elvégzése mennyi időbe telik: egy tojás megfőzéséhez, egy ima elmondásához vagy a pössentés időtartamához kötötték (E. P. Thompson) – hasonlóan a természeti népekhez. De Benjamin Franklin 1751-ben már egy lejegyzett történetben arról beszél, hogy aki az idejét nem jól osztja be, az valójában a pénzét herdálja. Ekkortájt született az ismert mondás: „Az idő pénz.” Vagyis talán erre az időszakra tehető az a pillanat, amikor a nyugati ember, szakítva az addig működő időszemlélettel, elkezdte számon tartani az órákat. „Szemlátomást sem az egyetlen nagyszabású világvége, sem a sok kicsi nem árthatott az emberi dolgok menetének. A várva várt végidő helyett valóban más idő, egy új idő tárult fel.”⁴⁸

Ez a végtelenül összetett folyamat nyilván társadalmi csoportonként és területenként, akár évszázados eltérésekkel más és más intenzitással zajlott, az órahasználat, az iparosodás, a polgári réteg kialakulása és egyéb politikai, gazdasági és társadalmi körülmények együttesének hatására; azonban ez a változás megállíthatatlannak bizonyult. A XVII. század második felétől mindenesetre egy új korszak kezdődött és az új kor embere ennek többé kevésbé tudatában is volt.

„Mínthogy a munka termékeket állít elő, adott mennyiségű idő adott mennyiségű pénzt eredményez, és a semmittevésel töltött idő egyenlő ugyanannyi elvesztett pénzzel. Az eredmény nem pusztán egy határvonal meghúzása a munka (idő, ami pénzt eredményez) és a pihenőidő (idő, ami a pénzt elhasználja) között, hanem egyúttal az időhöz való jellegzetes viszony kialakulása is: az idő az, amivel jól kell gazdálkodni.”⁴⁹ Ez a gondolat, vagyis a mindennemű titokzatosságától megfosztott, egyenes vonalú, egyenletes sebességgel, egy irányban haladó idő, amellyel ugyanúgy gazdálkodhatunk, mint bármely egyéb, kézzelfogható

⁴⁷ Reinhart Koselleck: *Elmúlt jövő. A történeti idők szemantikája*. Budapest, 2003, Atlantisz, 20. p.

⁴⁸ Uo. 29. p.

⁴⁹ Tim Ingold: : Munka, idő és ipar. In Fejős Zoltán (szerk.): *Idő és antropológia*. Budapest, 2000, Osiris, 201. p.

földi javainkkal, a nyugati kultúra találmánya, s ez az időfelfogás az, ami lényegileg megkülönböztet minket minden más kultúrától és korszaktól.

„Miután József megnevezte halotti nevét az ismáelita előtt, s közölte vele, miképp akar hívni Egyiptom földjén, továbbvonultak ezek az emberek lefelé, néhány, több és sok napon át, leírhatatlan kényelmességgel s tökéletes közönnyel az idő iránt, amely egy nap tudták, ha csak egy kicsit is segítenek neki, majd csak legyőzi a teret, mégpedig annál biztosabban, minél kevesebbet törődnek vele, s inkább rábízák, hogy az egyenként semminek látszó haladásokat suttyomban nagy mennyiségre növelje föl, maguk pedig egy napról a másikra élve éppen csak a cél irányát tartják meg valamennyire.”⁵⁰

A fenti Thomas Mann-idézet – amely a kút mélyéből szabadult József szempontjából, aki az ismáelitákat és az utat csak eszköznek tekinti ahhoz, hogy célt érjen, és beteljesítse azt, amire hite szerint ki lett választva – az utazás lassúságát, az odaérés kilátástalanságát érzékelteti. Ennél azonban jóval többről van szó. Egyrészt rávilágít, hogy milyen az az időfelfogás, amely a nomád életmódot folytató közösségek jellemzője, másrészt, ami számomra sokkal fontosabb, a szobrászat és az időfelfogás kapcsolatának megértéséhez ad kulcsot a későbbiekben.

Mielőtt továbblépnénk, egy másik könyv, A. P. Elkin ausztrál őslakókról írt munkájából idézek, amely alátámasztja a szépirodalomból vett példát:

„Az idő azonban mint periódusok sorozata az őslakók számára lényegtelennek tűnik. Aminek számukra értelme van, az a »konkrét valóság«. Ha megkérdezzük egy őslakót, hogy mennyi idő alatt jutunk el egy számára ismert helyre, valószínűleg így fog válaszolni: »Lehet, hogy kicsit hosszú idő alatt.« [...] Még ha rituális vagy kereskedelmi találkozóra mennek, amelyet esetleg a tizedik helynél tartanak, az őslakók akkor sem fognak úgy sietni, mint mi, amikor megbeszélte időpontra megyünk. Napi időbeosztásuk nem végleges. Akik elsőként érkeznek a megbeszélte helyre, majd várnak, azaz 'leülnek', élelmet gyűjtenek, és korroborikat tartanak. De a sietés ismeretlen, és ismeretlen az is, hogy a késést egymás szemére vessék, hisz hogyan késhet valaki, ha nincs is pontos időpont megbeszélve?»⁵¹

Mindkét részlet rendkívül plasztikusan írja le az archaikus jelenben élő ember

⁵⁰ Thomas Mann: *József és testvérei. I.* Budapest, 1986, Európa, 610. p.

⁵¹ A. P. Elkin: *Ausztrália őslakói.* Budapest, 1986, Gondolat, 180–181. p.

közlekedését a térben és az időben. Tatár szerint az archaikus jelenben élőknek „célja éppen nem a jövőbe való belépés, hanem a jelenben való megmaradás: a jelen megőrzése ott is, ahol mi jövőről beszélünk. Számukra a jövő a létezésnek az a tereuma, ahol még majd csak ezután kell rendet teremteni (...), vagyis nomaditásától megváltani és letelepíteni.”⁵² Az archaikus jelen kultúrái, mint amilyen az egyiptomi kultúra volt vagy, mint láttuk, amilyen a törzsi közösségek kultúrája a mai napig, jelenük fenntartásának szentelik magukat. Múlttól és jövőtől egyaránt tartanak, mert az kívül esik a horizontjukon. A múlt az a jelen, amikor még nem voltak, a jövő pedig az a jelen, amikor már nem lesznek. Az archaikus jelenben élők idejét elképzelhetjük egy szigetként, amelyet múlt és jövő homogén tengere ölel körül. Egy leegyszerűsítő példával élve egy gyűjtögető közösség tagja a múltból annyit lát, hogy akkoriban gyerekek születtek, majd felnőttek, gyűjtögettek és meghaltak. A jövő pedig az a hely az időben, amikor újabb gyerekek születnek, felnőnek, ők is gyűjtögetnek majd, és meghalnak. Vagyis az időt szemlélő szubjektum számára múlt és jövő egynemű, annyiban tér el saját idejétől, hogy azokban ő nincs jelen. Ezen az időszemléleten a törzs eredetmítoszáinak megléte sem változtat sokat, csupán értelmezi és árnyalja a pillanatnyi jelent azáltal, hogy megteremt a közösség és egyén életének mitikus precedensét, vagyis nem a múltat teremti meg. „A múlt mindaddig zárva marad valamely jelen számára, amíg ez a jelen, vagyis az ittlét, maga nem válik történelmivé.”⁵³

„Az első jelen zártságát az ígéret törte át, feltárván a jövő addig nem létező dimenzióját.”⁵⁴ Vagyis a nyugati kultúra éppen azért vált le fokozatosan erről az archaikus időszemléletről, mert a zsidó–keresztény hit a messiás eljövételének, illetve az utolsó ítélet bekövetkeztének ígéretével a történelmet is egy bizonyos célszerűséggel ruházta fel, tehát az idő múlását is a valahonnan-valahová konkrét koordináta-rendszerébe állította. „Minden történetfilozófia ezért rákényszerül, hogy befejezze a történelmet, hogy a jövő (a világtörténet-teológiákban: ígéret) dimenziójában már most jelen legyen az egész.”⁵⁵

Úgy látom, hogy míg a lineáris időszemlélet kialakulása egy több évezreden átívelő folyamat volt, maga az az időfelfogás, amelyet az offenzív jelen fogalma körülír, az utóbbi évszázadokban, a XVIII. századtól kezdve egyre gyorsuló ütemben nyert teret. Az offenzív

⁵² Tatár György: *Pompeji és a Titanic*. Budapest, 1993, Atlantisz, 75. p.

⁵³ Martin Heidegger: *Az idő fogalma. A német egyetem önmegnyilatkozása. A rektorátus 1933/34*. Budapest, 1992, Kossuth, 48. p.

⁵⁴ Tatár György: *Pompeji és a Titanic*. Budapest, 1993, Atlantisz, 94. p.

⁵⁵ Uo. 92. p.

jelen kialakulása az ígéret, vagy ha úgy tetszik, a világtörténelem célszerűségébe vetett hit gyengülésével párhuzamosan történt, vagyis miközben a nyugati ember egyre szorosabban kötődött ahhoz a hithez, hogy az idő múlásának egyfajta célszerű oka van, maga a cél vált egyre homályosabbá. Hogy pontosan értsük: az európai zsidó–keresztény kultúra jelenét éppen az ígéret alapította, vagyis a jövőben biztosan bekövetkező megváltás tana alapozta meg, de később ez a megalapított jelen, vagyis a lineáris időszemlélet vált fokozatosan önjáróvá, s e tanról leválva, irányát veszítve alakult át offenzív jelenné. Hiszen miképpen hihetünk a haladásban, ha pontosan nem tudjuk, hogy merre is tartunk. Korunkban a megváltás spirituális ígéretét, a személyi szabadságjogok mind szélesebb körű kiterjesztése, a demokrácia térhódítása, a környezetszennyezés csökkentése vagy a fenntartható fejlődés reménye váltotta fel. Jelenünket éppen ez a nem pontosan meghatározható cél irányában történő egyre gyorsuló mozgás érzése hatja át, a célját vesztett és spiritualitásától megfosztott fejlődés tapasztalata.

Ahogy a nyugati kultúra embere érzékeltetni kezdte, hogy jelenének realitása elvékonyodik – más szóval történetének immanens célja foszlik szét –, érdeklődése fokozatosan az előző és a tőle idegen kultúrák felé fordult, s ezek idejét kezdte el beemelni saját jelenébe (ezért nevezzük offenzívnek), hogy ezáltal saját múltjává, vagyis átjárhatóvá tegye a tőle idegen kultúrák jeleneinek összességét. Konkrétan a képzőművészetre vonatkoztatva úgy vélem, ezt a jelenséget látjuk viszont akkor is, amikor például Németh Lajos a hagyomány szervességét felváltó „választott tradíció”-ról ír.

A nyugati kultúra a tudomány zászlaja alatt indított offenzívát az archaikus idejű kultúrák és közösségek jeleneinek feltérképezésére abból a célból, hogy saját idejének megfoghatóságát velük kipótolja. „Történetfilozófiája egyedül az offenzív jelennek van, mert ez az egyetlen – intenciója szerint – ösztörténeti jelen.”⁵⁶ Ez a „jelenbővítő hadjárat” az, amelynek eredményeként az óceániai faszobor és az egyiptomi sztélé készítője kortársként lapogathatja egymás vállát, és mint művész a művésszel kollegiális társalgásba bonyolódhat akár velünk is.

Az offenzív jelen időszemlélete a személyes időben is tetten érhető. A média, a telekommunikációs eszközök és az internet éppen úgy teszi lehetővé az egyénnek is személyesen megélt jelenének bővítését, mint ahogyan azt az egész nyugati kultúra esetében láttuk. Tehát ahogyan a múzeum több ezer év különböző kultúrájának jelenét sűríti a látogató számára egy időpillanatban a tér egy meghatározott helyére, úgy biztosítja ugyanezt a

⁵⁶ Tatár György: *Pompeji és a Titanic*. Budapest, 1993, Atlantisz, 92. p.

személyes jelenben például a televízió és az internet. A jelen az a hely az időben, amit ilyen jelenbővítő adalékokkal kitöltve, mindig valamilyen távolabbi célt tartva szem előtt, a nyugati ember ma már nem annyira átél, mint inkább túlél. Ezért ma a személyes, aktuális jelen egy olyan aluljáróhoz hasonlítható, amelyben a felszínre vezető lépcsősor mindig csak holnap érhető el. Alagút-jelen.

Ennek megértéséhez indokolt, hogy Hans-Georg Gadamert hosszabban idézzem a kitöltendő időről: „Az idő normális gyakorlati tapasztalata az »idő valamire«, tehát az az idő, amellyel rendelkezünk, amelyet beosztunk, amely van vagy nincs nekünk, vagy úgy gondoljuk, hogy nincs. Ez struktúrája szerint »üres« idő, melyre azért van szükségünk, hogy valamivel kitöltsük. Az ilyen üresség tapasztalatának szélsőséges esete az unalom. Az időt ilyenkor a maga arctalan ismétlődésritmusában, bizonyos fokig valami kínzó jelen időként tapasztaljuk. Az unalom ürességével a másik üresség, az elfoglaltság áll szemben: amikor soha nincs időnk, és szüntelenül szándékunkban van valami. A valamit szándékozás itt az időtapasztalat olyan módjaként jelenik meg, melyben az időt a szándékozott valamihez szükséges időként tapasztaljuk, vagy olyan időként, amelyhez ki kell várni a megfelelő pillanatot. A két szélsőség, az unalom és a sürgés-forgás egyformán látja az időt: olyannak, mint ami semmivel vagy valamivel »ki van töltve«.”⁵⁷

Azt is mondhatjuk tehát, hogy miközben az európai kultúra lineáris időszemléletében kódolt eredeti, spirituális cél végérvényesen elveszni látszik, a nyugati társadalom jelene másról sem szól, mint individuális és közösségi célok kitűzéséből, és azok küzdelemmel való eléréséről, vagy ahogy Gadamer mondja: az idő ésszerű kitöltéséről. A legnagyobb nehézkedést, amelyet Nietzsche az „ugyanannak örök visszatérésében”, a kereszténység pedig az utolsó ítélet eljövételében látott, vagyis azt a súlyt, amely az individuum cselekedeteire és választásaira nehézkedik annak érdekében, hogy tetteiért felelősséget vállaljon, ma felváltotta a társadalmi elvárások és egyéni célkitűzések bonyolult rendszere, amely a nyugati ember cselekedeteit e koordináta rendszer mentén minősíti. Ez a sikertörténetek és kudarcok uralkodó narratívája. Innen nézve a bibliai József élete egyértelmű sikertörténet, míg testvéréé, Rubené kudarc: a világtörténelmet győztesek és lúzerek népesítik be. A nyugati kultúra jelenkori szimbóluma eszerint a csupa nagybetűvel írt cél lehetne.

Időfelfogásunk tehát a valami felé való haladást, a világtörténelem célszerűségét feltételezi, ezáltal a szekularizált offenzív jelenben a jövő is „egyfajta szupermulttá válik.”⁵⁸

⁵⁷ Hans-Georg Gadamer: *A szép aktualitása*. Budapest, 1994, T-Twins, 65–66. p.

⁵⁸ Tatár György: *Pompeji és a Titanic*. Budapest, 1993, Atlantisz, 92. p.

„A haladás és a történeti tudat együttesen minden történetet a világtörténelmi folyamat egyszeri mozzanatává temporalizál. A világtörténelem immár maga az Utolsó Ítélet, még csak túlvilágra sem szorul.”⁵⁹ A mai időfelfogás sajátos pragmatizmusa akadályozza meg az egyén aktuális jelenének kiteljesedését; azt mondhatjuk, ma a művész nem annyira az éppen készülő művéről, hanem inkább a halálával lezáruló életművéről gondolkodik. „...az élő hős, amikor még tulajdon dicsőségének eleven tettekkel történő építésével van elfoglalva, voltaképpen saját halottkultuszát alapítja és alakítja.”⁶⁰ Ennyiben antik hérosz és korunk egyik hőse, a modern művész valószínűleg egyetértenek: „A hírnév a tett túlvilága.”⁶¹

Az idő mint a szobrászat lényegi eleme

„Egyes művészek életművet,
mások remekművet hoznak létre.”⁶²

Az előzőekben kifejtett jelenség, vagyis hogy az újkor és főként a legújabb kor időszemlélete gyökeresen eltér minden más korszakétól, természetesen nem újdonság. Fontosnak tartottam azonban, hogy röviden felhívjam azokra a szempontokra a figyelmet, amelyeket a későbbiekben felhasználok ahhoz, hogy jelenünk művészetéről az időfelfogással összefüggésben néhány megállapítást tegyek.

Korunk művésze, amikor az offenzív jelen által indított jelenbővítő hadjáratok által összegyűjtött tárgyak állomáshelyén, vagyis a múzeumban sétál, többnyire archaikus időben készült művekkel szembesül. S néha felmerül benne az egyszerű kérdés: Hogyan csinálták?

Ez a kérdés azonban nem a hétköznapi ember kérdése, aki a múlt nagy teljesítményei, mondjuk, a piramisok láttán rögtön ufót vagy valamilyen természetfeletti erőt sejt, hanem azé a szobrászé, aki például egy egyiptomi portrét (Zöld fej) szemlélve úgy érzi, hogy ilyen

⁵⁹ Reinhart Koselleck: *Elmúlt jövő. A történeti idők szemantikája*. Budapest, 2003, Atlantisz, 381. p.

⁶⁰ Tatár György: *Az öröklét gyűrűje. Nietzsche és az örök visszatérés gondolata*. Budapest, 1989, Gondolat, 32. p.

⁶¹ Uo. 32. p.

⁶² Kis Sándor, pécsi esztéta megjegyzése

teljesítményre ma nem vagyunk képesek, vagy legalábbis ennél jobbra semmiképpen sem. Természetesen ismert, hogy az akkori eszközökkel mi volt az előállítás módja, így nem kielégítő a magyarázat, hogy értettek a kőfaragáshoz, mert ez nyilvánvaló.

Az egyiptomi szobrász – nevezzük önkényesen így, bár lehet, hogy a kőfaragó elnevezés pontosabb lenne – tompa, bronz vésőkkel dolgozott. Ez látható a berlini egyiptomi gyűjteményben is, ahol a szerszámokat és a félig készült darabokat is kiállították. Vagyis nem állt a rendelkezésére olyan kemény hegyű szerszám, amivel a kőről szilánkokat pattinthatott volna le, azaz valójában nem faragta, hanem zúzta a követ. Az ütései nyomán nem kőszilánkok, hanem kőpor keletkezett, valahogy úgy, mint gyerekkorunkban, amikor egy kisebb kővel egy nagyobbat ütögetve is lehetséges volt valamiféle hatást elérni. A portréhoz kiválasztott köre ezzel a technikával kellett az ókori szobrásznak legalább két síkot – szemből és oldalról – faragnia, hogy rajzolni és mérni tudjon, ezeket nevezzük ma is segédsíkoknak. Ezt követte a szobor tényleges kifaragása, melynek folyamata szemléletesen úgy írható le, hogy a hasáb alakú követ egy bronzrúd és egy kalapács segítségével addig zúzta, koptatta, amíg maga a portré ki nem alakult. Ezután következett a csiszolás és fényezés fázisa, amit számomra titokzatos módon, de minden bizonnyal különböző szemcsenagyságú homokkal és gránitőrleményekkel végzett.

Belátható, hogy ez a munka – ami semmi egyébben, mint a rendelkezésre álló szerszámok tekintetében különbözik egy mai portré megfaragásának gyakorlatától – meglehetősen hosszú időt vett igénybe. Habár ez lényegi, de inkább csak technikai kérdés. Ezért sokkal pontosabb, ha inkább azt kérdezzük: honnan származik az az igényesség, amely ezekben a szobrokban megnyilvánul? Azaz mi a forrása annak az akarat erőnek és kitartásnak, amely nem elégszik meg az *éppen jó*, a *megfelelő* szinttel, hanem szemmel láthatóan a lehető legjobbra, a tökéletesre törekszik? A „szemmel látható” kitétel itt nem véletlen; arra utal, hogy például az egyiptomi kőszobrászat legszebb darabjain a szakmailag képzett tekintet sem talál egyetlen négyzetmilliméternyi helyet sem, ahol az ókori szobrász gondatlanságának jelét felfedezhetné, lehetetlen tetten érni őket.

Többek közt a fenti kérdésre keresem a választ a továbbiakban, az időszemlélet felől közelítve, még ha ennek előreláthatólag az lesz is az eredménye, hogy kiderül, a pontosított kérdés is félreértésen alapul, azaz végeredményben hamis.

Egy jó szobrász ma is pontosan érzékeli azt a határvonalat (az *éppen jó* szintet), amelyen átlépve már csak önmagának és a szakma élesebb szemű képviselőinek dolgozik. Ezt a határvonalat meglátásom szerint a kortárs szobrász sokszor nem lépi át, mert az egyébként rengeteg időt igénylő apró részletek megoldásának a szobor sikere szempontjából a mai

művészetben alig van jelentősége. Arról a helyzetről beszélek most, amikor a szobrász szobrászként tevékenykedik, fűr, farag, csiszol, mintáz, hegeszt stb, ilyenkor a tárgy minősége valóban a szobrászon múlik. A mai szobrászatban ugyanis ez egyáltalán nem ilyen egyértelmű, jócskán akad kivétel.

Egyrészt van a szobrászatnak olyan szegmense, ahol a perfekció úgyszólván az üzenet része, ezek a tárgyak azonban általában magas szintű ipari technológia igénybevételével készülnek (Max Bill, Erich Hauser, stb.). Másrészt létezik a tárgyalkotó szobrászatnak az a vonulata, ahol a közlendő olyan fontossá válik, hogy az üzenet közvetítőjének kivitelezése, vagyis magának a tárgynak a minősége tulajdonképpen indifferens. Példaként említhetjük itt Maurizio Cattelan szobrait. Törpe Hitlert ábrázoló színes, műanyag szobra a célnak megfelelően van ugyan elkészítve, de a szobrászi minőség kérdése fel sem merül, egy tehetséges színházi díszletes is előállíthatta volna. Szintén hasonló a helyzet Damien Hirst munkáival, amikor Hirst a Humbrol cég anatómiai modelljét nagyítja fel és önti bronzba; a hatméteres, *Himnusz* című szobor a kis játékfigura egyszerű, mechanikus másolata. Akárcsak Cattelannál, itt sem jön szóba valamiféle klasszikus értelemben vett plasztikai minőség, maga a tárgy egyszerű, iparilag előállított illusztrációja Hirst gondolatának.

Ha számba vesszük a szobrászat több ezer éve keletkező tárgyait, szembevetve, hogy a huszadik század elejéig a szobrászat természetes tulajdonsága volt egyfajta kézműves jelleg is, vagyis a művészi koncepció mellett a szobrok egyértelmű tartozéka volt a „megcsináltság”, ami a mindenkori készítő képességeinek és lehetőségeinek a maximumát szerette volna felmutatni. Ez a „megcsináltság” is problematikusá vált a huszadik században, például egy *Georg Baselitz* szobor esetében nyilvánvaló, hogy az alkotó szándékosan kerül minden olyan effektust, ami a tárgy elkészültére, véglegességére utalna. Ez a tendencia egészen Picasso és kortársainak a primitív szobrok iránti rajongásáig nyúlik vissza. Pedig az, véleményem szerint, bizonyosan egy félreértésen alapult, mégpedig a primitív szobrász szándékainak félreértésén, úgy is mondhatnám alkotói jelenének nem ismeretén; az az egzotikus vadság és „faragatlanság”, ami az európai művészeket vonzotta, ma már pusztán kivétlésnek tűnik számomra. Ez persze még korántsem jelenti azt, hogy ne használhatták volna fel teljes joggal.

Látjuk tehát, hogy az a romantikus kép, ami talán Michelangelo óta él a köztudatban a szobrászról, aki emberfeletti küzdelmet folytat, hősként birkózik az anyaggal, mára jócskán korrekcióra szorul.

„Az ipari kapitalizmusban a munka időegységekkel mért termékké válik, a javak pedig pénzegységekben kifejezhető termékké. Minthogy a munka termékeket állít elő, adott

mennyiségű idő adott mennyiségű pénzt eredményez,”⁶³ Ez az időszemlélet, vagyis a pénzegységben is kifejezhető időegység szemlélete, ahogy majd látni fogjuk a későbbiekben, nemcsak a szobrászatban, hanem a modern ember tárgyi környezetében is óriási változást hozott.

Az a paradox helyzet állt elő ugyanis, hogy miközben a technikai fejlődés elképesztő ütemben halad, az egyes ember tárgyi környezete ugyanilyen ütemben romlik. Tárgyi környezet alatt például egy lakás bútorait, használati tárgyait értjük. Kivételt képez természetesen ez alól a nagyon gazdagok szűk társadalmi rétege. Vagyis miközben a technikai tudás és kapacitás minden eddiginél igényesebb termékek előállítására nyújtana elvileg lehetőséget, az időfelfogás és természetesen a fogyasztói társadalom logikája éppen az ellenkező irányba, azaz a tárgyi környezet lerontása irányába hat. A valódi igényesség és főleg az időtállóság néhány olyan stratégiai iparágba húzódott vissza, mint a hadiipar, repülőgépgyártás, energetika stb.

A jelenség megértéséhez a hatvanas évekig kell visszamennünk. Az Egyesült Államokban egy munkanélküli szerelő alkatrészeire szedett szét tíz azonos típusú kidobott mosógépet, és minden alkatrészt külön megvizsgált. Azokkal az alkatrészekkel, amelyek mind a tíz elromlott mosógépben hibátlanok voltak, megkereste a gyártó céget, és azzal a javaslattal állt elő, hogy mivel ezek az alkatrészek túl jók, takarékosabb lenne rosszabbakat gyártani. Ez a tulajdonképpen zseniális fordított gondolat indította útjára az azóta világkarriert befutott értékelemzés módszerét. A közgazdaságtanban alkalmazott módszer lényege a szükséges és elégséges feltételeknek való megfelelés vizsgálata, vagyis minden termelésben létrehozott tárgynak vagy akár nagyberuházásnak az összes *szükséges* feltételnek kötelezően meg kell felelnie, de, ami a lényeg, csak az *elégséges* szinten, semmiképpen nem jobban. A mai tárgyi környezet minősége így vált funkció és a gazdasági racionalitás függvényévé. Minden használati tárgy, épület, annyira, de *csak* annyira van igényesen kivitelezve, amennyire a funkciójából adódóan az feltétlenül szükséges.

Itt meg kell jegyezni, hogy az esztétikum szorosan hozzákötődött a legtöbb tárgy funkciójához, ami nem is annyira a használhatóságban, mint inkább az eladhatóságban nyilvánul meg. Úgy is fogalmazhatunk, hogy a mai használati tárgyak első számú funkciója az eladhatóság lett, minden egyéb csak ezután következik. Egy cipőgyártó cég szempontjából a cipő egy olyan termék, amelynek elsőrendű funkciója, hogy eladásra kerül, gyártás-technológiailag kellemetlen mellékkörülmény, hogy emellett még kényelmesnek is kell

⁶³Tim Ingold: Munka, idő és ipar. In Fejős Zoltán (szerk.): *Idő és antropológia*. Budapest, 2000, Osiris, 201. p.

lennie, amikor a tulajdonképpeni valós funkcióját betölti; az igazi tartósság kérdése pedig ma már fel sem merül. Tanulságos lenne összevetni mai nagyvárosi civilizációnk szegényes tárgyi kultúráját az Európában általában lustának tartott, trópusi éghajlaton élő népek tárgyaival. Szinte minden használati tárgyukat nagy kedvvel, türelemmel díszítik, holott ez a használhatóságot egyáltalán nem befolyásolja. Ők is szánnak tehát időt a dizájnra, vagyis egy szépen faragott fésűt nemcsak szebbnek, de használhatóbbnak is tartanak.

Tulajdonképpen ugyanez a folyamat – vagyis az esztétikum térnyerése a tényleges funkcionalitással szemben – játszódik le a szemünk előtt néha még az építészetben is, amikor például egyes sztárépítésszek terveit hihetetlen költségvetéssel valósítják meg, s ezeknek az úgynevezett emblematikus épületeknek a legfontosabb funkciójuk, hogy érdeklődést generáljanak. A fenntartás és kivitelezés költségei, valamint egyéb praktikus kérdések ehhez képest szinte másodlagosakká válnak. Tehát az esztétikai funkció és az újítás kényszere felülírja az építészet hagyományos, funkcionális szempontjait. Kicsit sarkítva, néha az az érzésünk, hogy az építész arra az elképzelt nézőpontra komponálta az épületét, amely pontról elkészített fotók majd bejárják a tekintélyes szakfolyóiratok hasábjait.

Kézenfekvő ugyan a párhuzam a gótikus katedrálisokkal, amelyek mai szemmel szintúgy diszfunkcionális épületeknek tűnnek, mégis lényegi a különbség: míg például a reimsi katedrális egy közösség egy évszázadon át fennálló valós igénye hozta létre, addig ezeknek a mai emblematikus épületeknek éppen az az elsősorú feladatuk, hogy saját maguk iránt ugyanezt az igényt felkeltsék. Visszatérve az idő problematikájához, az építészetben ma nagyon sok minden elképzelhető, nincs olyan drága anyag és technológia, amelyet egy befektető előbb-utóbb igénybe ne venne. Vagyis egy tervező előállhat a legkülönbözőbb ötletekkel, tervezhet platinával borított épületet Dubaiba, méregdrága extravagáns konstrukciókat, de egy dolgot semmiképpen sem tehet, nem tervezhet ötven-száz év alatt megvalósítható épületet, mondjuk olyat, amelynek minden építőeleme kézzel faragott kő. Úgy tűnik tehát, ma az idő a legdrágább építőanyag.

Tovább haladva e gondolatmeneten, látjuk, hogy a mai kor mindenre annyi időt és energiát szán, amennyi racionálisan igazolható, amennyi „megéri”. Ez azonban nemcsak a tárgyi környezetünkre igaz, hanem a szellemire is. A gondolat mélysége, az erőteljes invenció helyét legtöbbször a brutalitás, meghökkentés, poén, szellemesség, humor, irónia, aktualitás foglalja el. A gondolat önmaga fontosságába vetett valódi hite ma többnyire megbicsaklik az önreflexión. Egy olyan vállalkozás, mint Nadas Péteré, aki a *Párhuzamos történetek* megírására húsz évet szánt, mai időfelfogásunktól teljesen idegen, szinte egyedülálló jelenség.

„A kíméletlen racionalizálási hév lassuláshoz vezet, az időmegtakarítás időhiányt

okoz. (Elias Canetti szavaival: » Minden felgyorsult, hogy több időnk legyen. Eközben egyre kevesebb időnk van.«)⁶⁴ Vagyis az az idő, amit Gadamer üres, kitöltendő időnek nevez, éppen az élet felgyorsult ritmusa miatt tűnik rendkívül tágasnak, ezért akar a mai ember több dolgot belesűríteni ebbe a kitöltendő űrbe, mint ami fizikailag lehetséges, így válik ez a mégoly tágas időtér végül mégiscsak szűkössé. A huszadik század vívmányai, amelyek az élet partikuláris tartozékait kényelmessé, küzdelemmentessé tették, ivóvíz, fűtés, villamosenergia, közlekedés stb. elvileg időt takarítanak meg a személyes időben, vagyis növelik a kitöltendő idő terét. Éppen ez a megnövekedett időtér kelti aztán azt az érzetet, hogy mindennek bele kell férnie, azt sugallja, hogy ha nem töltjük ki hézagmentesen, lemaradunk valamiről, ezért végül ez a kibővített személyes idő is rendszerint túl szűknek bizonyul.

Visszatérve a szobrászathoz, a személyes idő szűkre szabottságának érzete végső soron az oka annak, hogy sokszor ma a műveket nem annyira befejezi a szobrász, mint inkább csak abbahagyja. Máskor eleve olyan anyagot, technikát és témát választ, amellyel nem kell sokat bíbelődni, illetve eleve elkerüli az olyan vállalkozásokat, amelyek aránytalanul sok időbe és energiába kerülnének. Ennek következtében a szobrok egy része, csupán a *szükséges* és *elégéses* feltételeket elégíti ki, „úgy néz ki”, „olyan, mintha” szobor lenne, egy szobornak látszó tárgy. Valójában azonban nem jön *lét*-re, mert csak annyi energiát és figyelmet szántak rá, amennyi éppen szükséges ahhoz, hogy a műtárgy funkciót betöltse. A kortárs kiállításokat járva ezért alakul ki néha az az érzés, hogy a galériahálózat meglehetősen emlékeztet a gyorséteremláncokra: rövid idő alatt elkészülő, gyorsan fogyasztható tárgyaik pár percre csillapítják ugyan a kulturális éhséget, de igazi élvezetet, maradandó élményt ritkán nyújtanak. Állandósul egyfajta hiányérzet.

Itt egy kitérőt kell tennem, mert az előző gondolatok joggal keltik azt a benyomást az olvasóban, hogy a szobor minősége kizárólag a befejezettségen, megműveltségen múlik. Ez tulajdonképpen így is van, de nem az egyszerű precizitás értelmében, hanem annál egy sokkal összetettebb módon. Minden műnek megvan a maga belső, csak rá jellemző tartalmi és formai logikája, amelyet az értő szemlélő dekódol. Tulajdonképpen minden egyes mű felvet egy tartalmi és egy ezzel összefüggő formai problémát, amelynek maga a mű egy egyedülálló megoldási javaslata. Amikor egy mű befejezettségéről, megoldottságáról esik szó, valójában ennek a megoldásra tett javaslatnak a színvonalát vesszük szemügyre. Vagyis egyrészt a mű gondolatiságát, másrészt a megvalósítás ezzel összefüggő következetességét és minőségét vizsgáljuk. Így tehát három lehetőség áll fenn: a mű gondolatisága silány, magának a tárgynak

⁶⁴ Ilma Rakusa: *Lassabban!* Pécs, 2010, Jelenkor, 73. p.

a kivitelezése viszont jó, a gondolat mély és eredeti, de a megvalósítás nem megfelelő, és a harmadik, amikor a gondolat is figyelemre méltó, és a kivitelezés ezzel tökéletes összhangban van.

„Eljött a pluralizmus kora. A pluralizmus pedig azt jelenti, hogy nem számít már, mit csinál az ember. Amikor az egyik irány éppolyan jó, mint a másik, akkor az irány fogalmának egyáltalán nincs értelme. A díszítés, az önkifejezés és a szórakozás természetesen fontos emberi szükségletek. Mindig lesz feladata a művészetnek, ha a művészek megelégednek ezzel.”⁶⁵ Úgy tűnik, hogy a fogyasztói társadalom, a profi műkereskedelem, a kereslet–kínálat piaci törvénye egyszerűen bekebelezte a képzőművészetet, s betagozódott a kulturális szolgáltatások és a piaci logika által uralt körbe. „Ma egy művésznek hét éve van arra, hogy karriert csináljon, mondja Chris Dercon, a müncheni Haus der Kunst igazgatója (...) korlátozott idő áll rendelkezésére ahhoz, hogy pozícionálhassa magát a piacon.”⁶⁶

Véleményem szerint, kialakult egy kontraszelektív rendszer, ami például a gyorsaságot preferálja a lassúsággal szemben. Ezt nem úgy kell érteni, hogy ne lehetne e rendszeren kívül is kiváló alkotó munkát végezni, illetve hogy a rendszeren belül ne jelenhetne meg érték. Hanem egyrészt a körön kívül kerülve elmarad a művészi munka igazi szakmai és anyagi elismertsége, ami azzal jár, hogy nagyobb szabású művek meg sem születhetnek, másrészt hogy a fiatal művésznövendékek többsége már erre a kontraszelektív rendszerre szocializálódik, vagyis a körön belül akar lenni, annak minden kompromisszumkényszerével együtt. „Egy virágzó piacon a művészet olyan termék, amely csak akkor sikeres, ha gyorsan figyelmet kelt a kínálat özönében. Az egyszerű üzenet és a gyors közvetíthetőség központi szerepet játszik a figyelemért folyó versenyben. A gyors olvashatóság kényszere és a poentírozási hajlam a reklámok stratégiájára emlékeztet. Jó műalkotásnak az számít a percről percre változó piacon, ami első ránézésre nyilvánvaló. Mert a második pillantás gyakran már egy következőre irányul.”⁶⁷ Ezért fordulhat elő, hogy az egy generáción belül a legtehetségesebbnek tartott fiatal művészek, tapasztalataim szerint, nem ritkán a kevésbé sikeresek közé tartoznak később. Ez a generáción belül kialakult belső hierarchia azért nem közömbös, mert a fiatal korban együtt tanulók általában nagyon pontosan ismerik egymás művészi és emberi kvalitásait. Ez az ismeret vezet aztán a későbbiekben rengeteg feszültséghez, sértettséghez köztük, mert a tárgyalókészség, az érdekérvényesítés

⁶⁵ Arthur C. Danto: *A művészet vége*. 128–129. p.

⁶⁶ Piroshka Dossi: *Hype! Művészet és pénz*. Budapest, 2008, Corvina, 118. p.

⁶⁷Uo. 32. p.

és a tájékozottság később már többet nyom a latban, mint azok a bizonyos anakronisztikusnak minősülő tulajdonságok, amelyek tulajdonképpen képessé teszik a szobrászt a mesterségére, s amely tulajdonságok a tanulóévek során még valódi fontossággal bírtak. Tehát úgy tűnik, hogy abban a rendszerben, ahol a piaci siker fogalma jelenti az egyetlen komolyan vehető visszajelzést, az érvényesüléshez nem annyira vagy nem csak művészi tehetségre, mint inkább egyfajta menedzseri képességre van szükség.

„Egy nagy hagyomány búvkörében még a kisebb tehetségű művészek is sikerül tökéleteset alkotnia, mivel az eleven művészetben ő és a feladat egymásra találtak. Napjainkban e művészeknek azt kell akarniuk, amire már nem képesek, és a műértelemmel kell dolgozniuk, kalkulálniuk s kombinálniuk ott, ahol a kifinomult ösztön már kihunytt.”⁶⁸

Az a művészi tisztesség és tisztaság, a szándék és a forma közötti összhang, ami az ókori szobrász számára magától értetődő volt, ma a személyes vállalás és a kilátástalannak tűnő küzdelem terepe. Jelenünk karaktere, a szűkre szabott személyes idő érzete teszi tehát sokszor türelmetlenné a szobrászt, aki nem is azért nem szán elég időt a munkájára, mert nem akar, hanem azért, mert lelkileg és fizikailag sem képes rá. Az offenzív jelen természetéből adódik, ami saját múltjává tette az összes tőle különböző kultúra jelenét, s ezzel együtt a művészetét is, hogy egy mai művész, amikor alkot, nemcsak kortársaival, de a művészettörténet összes művével veti össze éppen készülő munkáit. Olyan teljesítménykényszer ez, amely elől sokszor okosabbnak látszik inkább kitérni. Másrészt maga a művészeti életben való részvétel is egyfajta megfelelési kényszerként jelenik meg.

A szobrász, ha éppen egy következő kiállításra készül, többnyire arról számol be, hogy túl rövid ideje van a felkészülésre. A „nagy mű” megalkotását (a legtöbbjüknek általában van ilyen) pedig időben egyre hátrébb tolja, akkorra, amikor majd, úgymond, lesz elég ideje. Itt megfordul a XVIII. században kialakult szállóige: az idő pénz. A pénz birtoklása ugyanis ma időtöbbletet jelent, amit művészi munkával lehet kitölteni, vagyis egy mai művész számára: nem az idő pénz, hanem a pénz idő. A művészeti piacon elért siker, vagyis a pénztöbblet útján elérhető idő- és lehetőségtöbblet az, amelyre a művész azért vágyakozik, hogy végre kompromisszumok nélkül, nyugodtan végezhesse a munkáját. Ez a siker azonban, mint azt láttuk, egyáltalán nemcsak a művészi kvalitástól, hanem nagyon sok egyéb tényezőtől függ. „Miután a kézműves jártasság mindinkább vesztett jelentőségéből, a műalkotás alkotójaként, kitalálójaként és szerzőjeként fellépő művész lett a művészeti piacon érvényesülő árspirálok alfája és ómegája. A nevet fizetik meg, nem a művet. A mű értékét nem elsősorban művészi

⁶⁸ Oswald Spengler: *A nyugat alkonya. I-II.* Budapest, 1995, Európa, 464–465. p.

minősége, hanem az azt megalkotó mester reputációja határozza meg. Így fordulhat elő, hogy egy és ugyanannak a festménynek az ára – bár minősége semmit nem változott – azonnal zuhanni kezd, ha kiderül, hogy valamelyik kevésbé ismert művésztől származik. Ez történt az *Aranysisakos férfi* című híres képpel.⁶⁹ Mint tudjuk, eredetileg ezt a festményt Rembrandt művének gondolták.

Visszatérve a fejezet elején feltett kérdésre, úgy gondolom tehát, hogy nem annyira a mesterségbeli tudás, mint sokkal inkább az időhöz való viszonya tette az ókori szobrászt képessé nagy teljesítményre. Ugyanis, ha az egyiptomi kőfaragótól egy szobor elkészültének jövőbeni időpontját tudakolnánk, akkor valószínűleg nem egy dátumot jelöl meg, hanem azt válaszolja, hogy a szobor akkor kész, hogyha már nincs mit csinálni rajta. Az archaikus jelenben élő mesterek tehát úgy dolgoztak, ahogy az ismáeliták vándoroltak: az időre bízták, „hogy az egyenként semminek látszó haladásokat suttyomban nagy mennyiségre növelje föl, (...) amely egy nap, tudták, ha csak egy kicsit is segítenek neki, majd csak legyőzi a teret, mégpedig annál biztosabban, minél kevesebbet törődnek vele.”⁷⁰ Az archaikus jelen szobrásza tehát nem valamiféle belső vagy külső kényszerítő erő hatására fejezte be a szobrait.

Ahogy maga a „menés” elhozza az idő múlásával az odaérést, amikor már nem kell tovább egy lépést sem tenni, hiszen már ott vagy, úgy hozza el a számolatlan kőfaragással töltött nap a maga természetességével a pillanatot, amikor a szobor megérkezik, más szóval *lét-re* jön. Vagyis az eredeti kérdés, ami úgy hangzott, hogy honnan származik az az igényesség, amely ezekben a szobrokban megnyilvánul, egy félreértésen alapul. Ezt a félreértést pedig az offenzív jelen és az archaikus vagy defenzív jelen időfelfogásának különbsége okozza; az a kérdés, amely a mi időfelfogásunk részéről teljesen indokolt, az archaikus jelenben érvényét veszti.

Egy mai művésznak elhivatottsággal, akaraterővel, megszállottsággal, elkötelezettséggel, becsvágygal és még sorolhatnám azokat a lelki tulajdonságokat, amelyekkel rendelkeznie kell ahhoz, hogy művészi programját megvalósíthassa. Mindezekre az archaikus jelenben alig van szükség, az időfelfogásuk természetéből adódik, hogy a szobrász tudásának és tehetségének függvényében megoldja a feladatát, s ahogy nincs semmi értelme a vándorlást a cél elérése előtt befejezni, úgy teljes képtelenség a szobor faragását idő előtt abbahagyni. Ez tehát ott és akkor nem igényesség kérdése volt. A múlt nagy vállalkozásai, mint a piramisok vagy a kínai nagy fal, az offenzív jelen időszemlélete felől

⁶⁹ Piroshka Dossi: *Hype! Művészet és pénz*. Budapest, 2008, Corvina, 148. p.

⁷⁰ Thomas Mann: *József és testvérei I*. Budapest, 1986, Európa, 610. p.

nézve tűnnek felfoghatatlan emberi erőfeszítésnek, az archaikus jelenben élők azt tudták, hogy ha elég sokan, folyamatosan készítik, akkor előbb vagy utóbb el fog készülni, s nekik ennyi tudás éppen elég is volt ahhoz, hogy belekezdjenek.

* * *

Az előzőekben, a kommentárigény kapcsán kitértem már a képzőművészetben kialakult folyamatos innovációs kényszerre. Ha kézbe vesszük Hegyi Lóránt *Utak az avantgardból* vagy Sebők Zoltán *Az új művészet fogalomtára* című könyvét, azt látjuk, hogy mindkét könyv összegyűjti az 1945 utáni képzőművészeti stílusokat és irányzatokat, amely amellet, hogy tanulságos olvasmány, egy szempontunkból nagyon fontos körülményre is felhívja a figyelmet. Hegyi harminchat, míg Sebők ötvenegy képzőművészeti irányzatot ír le, ami leegyszerűsítve azt jelzi, hogy az elmúlt, kicsit több mint fél évszázad folyamán majdnem minden évre jutott egy új művészeti törekvés. Ez az egyszerű számadat rendkívül elgondolkodtató, különösen, ha figyelembe vesszük, hogy a többi művészeti ág, irodalom, zene, előadó-művészet nem mutatott be ilyen erejű önmegsemmisítő elszántságot saját megújítása iránt. „A modern művészetben azonban a kunstwollen mintha megzavarodott volna, cikázik, mint az ellentétes mágneses tárgyak vonzása közt az iránytű.”⁷¹

Más művészeti ágakban is voltak ugyan radikális kísérletek, mint például az irodalomban a dadaista vers, amelyek megpróbálták dekonstruálni a tradíciót, de ezek rövid idő alatt kifulladtak, és elszigetelt irodalomtörténeti momentumokká váltak. Az irodalom felhasználta ezek tanulságait, de hamarosan normál üzemmódra kapcsol.

Egyedülálló jelenségnek lehattunk tehát tanúi az elmúlt száz évben, mégpedig annak, hogy a képzőművészet a folyamatos megújulás lázában égve önszántából fokozatosan lebontotta saját professzionális alapjait. Vagyis szélesre tárta múzeumok, galériák, műkereskedelem és művészeti kritika kapuit mindenki előtt, aki képzőművésznek *érzi* magát, s ezzel a gesztussal egyben megkérdőjelezte saját szakmájának szakmai mivoltát. Ma például a piaci siker szempontjából nemcsak nem számít, hanem néha még pozitívum is lehet, ha az ifjú művész hagyományos értelemben egyáltalán nem képzett. Sőt, némi szerencséjével és rátermettségével még abból is előnyt kovácsolhat, ha történetesen analfabéta. Ez pedig nem kevesebbet jelent, mint ha azt tapasztalnánk, hogy a Carnegie Hallban egy olyan művész

⁷¹ Németh Lajos: *Törvény és kétely. A művészettörténet-tudomány önvizsgálata*. Budapest, 1992, Gondolat, 103. p.

hegedűkoncertjén ájuldozik az ámulattól az értő közönség, aki előtte még soha életében nem vett hangszert a kezébe. (Éppen nem tartom ugyan kizártnak, hogy előfordult hasonló eset, de mindenesetre az tény, hogy a komolyzenét ma is kizárólag képzett zenészek művelik és szerzik.) Természetesen tudom, hogy a hasonlatom sántít, mert a hegedűművész előad, vagyis „csak” interpretál egy már létező művet, míg a képzőművész létrehoz valami addig nem létezőt, de nem látom be, hogy miért kellene kisebb képzettség valaminek a létrehozásához, mint az interpretáláshoz, vagyis ilyen értelemben a hasonlat valószínűleg mégis megállja a helyét.

Nyilvánvaló ezek után, hogy mondanivalóm szempontjából a képzettség fogalmának tisztázása lenne a legsürgősebb feladat: hogy pontosan mit is értek ezen, és hogy mit jelent ez a fogalom ma. (Mellesleg igen sokat elárul a képzőművészet jelen állapotáról, hogy ebbe a magyarázkodásba egyáltalán bele kell fogni.) Ennek megértéséhez vissza kell mennünk az időben: azok a művészek, akik a tizenkilencedik és huszadik század fordulóján elfordultak az akadémikus művészettől, megnyilatkozásaikkal és életművükkel ennek az akadémikus tudásnak a feleslegességét bizonyították, maguk azonban ennek az elévült tudásnak nagyon is a birtokosai voltak. Legjobb példa erre Picasso, aki akadémikusan képzett festő volt, s többek között éppen ennek a képzettségének köszönhetően volt képes olyan gazdag életművet létrehozni. A XX. század elején tehát jórészt klasszikus értelemben képzett művészek fordítottak hátat a hagyományos formáknak, ezzel azt sugallva, hogy az előző tudásra nincsen semmi szükség. Ennek pedig máig ható következményei lettek, tudniillik lényegi a különbség aközött, hogy egy birtokunkban lévő tudást nem használunk, vagy csak részben használunk, mint, hogy ezt a tudást már eleve meg sem szerezzük. Arról van szó tehát, hogy míg a festészet forradalma eredetileg a valóban kiüresedett akadémizmus ellenében tört ki, valódi áldozata nem az akadémizmus, hanem a szerves képzőművészeti tradíció lett. Tulajdonképpen ez volt az az időszak, amikor a hagyományos szakmai tudás presztízsének eróziója lassan megindult. Vagyis az a pillanat, amikor a képzőművészeti hagyomány évszázadok alatt összegyűlt tudáskészletének meglehetősen nagy részét elavultnak és szükségtelennek nyilvánították, és ezt a selejtezést, természetesen jóhiszeműen, éppen azok végezték el, akiknek jó része egyébként e tudást még birtokolta. Maradva a zenei hasonlatnál, ahhoz hasonlítható ez, mintha Rosztropovics vagy Yehudi Menuhin maga biztatná a tanítványait arra, hogy hanyagolják el a hangszeres gyakorlást, mert a technikai tudás valamiféle avított dolog, ami egyáltalán nem számít, sőt gúzsba köt; csak a kifejezőerőre, a gondolat szabadságára, az egyéni stílusuk kialakítására koncentrálnak.

Később a „minden lehet művészet” és a „mindenki lehet művész” – Duchamp

readymade-jeiben és a pop-artban gyökerező – gondolata már magában foglalta azt a kijelentést is, hogy a művészet nem tanítható és tanulható, ami ad abszurdum igaz ugyan, de a gondolat fatalizmusa elfedte, hogy azért van tanítható és tanulható lényegi része is. Természetesen nem arról van szó, hogy a XIX. század akadémikus képzését szeretném újra munkába állítani, hanem arról, hogy jelezzem, a szerves tradíció megtörése, például a művészképzésben, óriási, mai napig tartó értékválsághoz vezetett. Egyetlen irányzat sem dolgozott ki ugyanis komoly művészképzési programot, amelyet a tradicionális képzés helyére lehetett volna állítani. Nem született fauve-, kubista-, expresszionista- vagy fluxusegyetem, legfeljebb egyes nagy hatású művész köré szerveződött néhány műhely. Kivételt képez a Bauhaus mint iskola, amely megpróbálta egy korszerű gyakorlati és elméleti képzés alapjait megteremteni.

A leváltott hagyomány kitöltetlen űrt hagyott tehát maga után, aminek következtében teljes tanácstalanság uralkodott el annak tekintetében, hogy egy induló művésznak mit is kellene feltétlenül megtanulnia, vagyis nem létezik olyan szakmai konszenzus, amely meghatározná, hogy a képzőművészet mely szegmenseit szükséges egy fiatalnak elsajátítania. Az átadandó tudás meghatározása iskolánként változó és leginkább az ott tanító művészek személyes meggyőződésén múlik. Danto a filozófiával kapcsolatban ezt így fogalmazta meg: „...senki sem tudja pontosan, mit is jelent a filozófia. Ez pedig azt jelenti: senki sem tudja, hogyan kell valakit filozófussá képezni.”⁷²

Tehát mivel a kora reneszánsz óta a huszadik század elejéig – kétségtelenül a figurativitással összefüggésben – felhalmozódott tudás Európában csak egyes egészen elszigetelt, zárványszerűen működő iskolákban élt tovább, de összességében mint átadható hagyomány elveszett, a képzőművészet szakmai műhelyei jórészt kétféle praktikus tudás átadására vállalkoztak. Egyrészt technikai, anyagismereti és elméleti, másrészt az önismeret, önkifejezés, önmegvalósítás és önmenedzselés tudásának átadására, amely ismeretek ugyan valóban lényegesek egy induló művész számára, de pusztán ezek ismerete nem tesz beavatottá, csak hozzáértővé.

Beavatott és hozzáértő művész közötti különbségtételemet itt indokoltnak látszik megvilágítani. Például a faragást, a gipszöntést, a műgyanta használatát és minden egyéb olyan technikai tudást, amely egy koncepció megvalósításához szükséges, a szobrászat szűken vett mesterségbeli ismereteihez sorolom, amelyek rendkívül fontosak ugyan, de kis rátermettséggel viszonylag könnyen elsajátíthatók. Ezeknek a tudása teszi a szobrászt

⁷² Arthur C. Danto: *Hogyan semmizte ki a filozófia a művészetet?* Budapest, 1997, Atlantisz, 215. p.

hozzaértővé. Van azonban a mesterségnek egy fontosabb része, amely tudás viszont sokkal nehezebben megszerezhető; ez az elemző és értelmező látás képessége, amely a hozzáértő szobrászt beavatottá teszi. Olyan emberré, akinek a képzőművészet nemcsak elhívás, életforma, önkifejezés, vallás, hanem valódi szakma is.

Valójában tehát, véleményem szerint a látás képessége, illetve annak minősége különbözteti meg egyedül lényegileg a művészt a többi embertől, ez a kifinomult képesség pedig – anélkül, hogy kizárnék más módszert is – tapasztalataim szerint, leginkább a hagyományos természeti stúdiók útján szerezhető meg és fejleszthető. A modellel való szembesülés mint a létező szerkezetének és minőségének elmélyült vizsgálata nagy összpontosítást és fegyelmezettséget igénylő munka, tulajdonképpen megfelel annak, amikor a hangszeres zenész gyakorol vagy amikor a fiatal író végig olvassa a kortárs és klasszikus irodalmat. Ez az a folyamat, amikor az értelmező látás képessége kialakul és olyan belső képességgé válik, mint zenésznek a hangszer tökéletes birtoklása. Amilyen természetes volt évszázadokig, hogy a művészjelölt hosszú éveken keresztül edzette a szemét és szellemét tanulmányok készítésével, annyira nem magától értetődő ez korunkban. Az offenzív jelenben erre nem érzünk elég időt. Bár kétségtelenül ma is készítenek tanulmányokat a különféle képzéseken, de ha ez nem megfelelő mélységben és mennyiségben történik, akkor ezek a gyakorlatok arra sem elegendőek, hogy az aspiráns legalább annyit megtudjon, hogy mit nem tud; egészen pontosan, hogy mit nem lát, így aztán töretlen önbizalommal folytathatja művészi pályája építgetését. Danto gondolatát kölcsönözve: mivel nem tudjuk pontosan, mi is a képzőművészet, nem tudhatjuk azt sem, hogyan kell képzőművészt képezni. Az utóbbi évszázad második fele éppen a szakmai tudás mibenlétéről alkotott konszenzus hiánya, tehát az összezavarodott értékszemléletek és a művészeti oktatás irányválsága miatt lett – a beavatottak mellett – a hozzáértő, a műkedvelő és a művészetért rajongó önjelölt művészek korszaka.

Mielőtt magamra vonnám minden kortárs művészetkedvelő haragját sietek leszögezni: nem gondolom, hogy a képzett művész egyben értelemszerűen jelentős műveket hoz létre, illetve, hogy aki ebben az értelemben nem képzett, annak esélye sem lehet arra, hogy valóban komoly művészi teljesítményt mutasson fel. Pusztán arra hívtam fel a figyelmet, hogy a képzőművészt meglátásom szerint, lényegileg semmi más nem különböztetheti meg teoretikustól, gondolkodótól, filozófustól és kurátortól, de az egyszerű mosógépszerelőtől sem, mint az, hogy perceptuális értelemben többet és rendszerezettebben lát, mint a többi ember, bárhogyan is szerezte meg ezt a képességét. Ha ugyanis ez a különbség nem állna fenn, akkor a teoretikus, gondolkodó, filozófus, kurátor és mosógépszerelő is potenciális

képzőművész lenne. Amellett persze, hogy pontosan tudom, hogy az előző feltételes módban leírt kijelentésem már régen megvalósult, azért mégis megkockáztatom azt a kijelentést, hogy az a művész, aki igazán tud például rajzolni, az hitem szerint jobb konceptuális művet is tud létrehozni a mosógépszerelőnél vagy éppen a filozófusnál; de a gondolkodónál, teoretikusnál és még talán a kurátornál is.

Az ilyen érveléssel szemben általában Cézanne példáját szokás említeni, aki nem tanult meg hagyományos értelemben rajzolni, ami talán igaz, de a mi szempontunkból ez nem is lényeges, hiszen festeni viszont elképesztő mértékben megtanult. Provence-i magányában a színek olyan mély ismeretére tett szert, amely egyedülállóra teszi a modern művészetben.

Visszatérve eredeti kérdésünkhöz: honnan ered tehát a képzőművészetnek ez a minden kétséget kizáróan szuicid hajlama a huszadik században? Miközben tökéletesen értem például az impresszionisták lázadását a korabeli akadémizmus ellen, tulajdonképpen ma már felfoghatatlan számomra az az indulat, amivel Duchamp és követői viszonyultak a létező képzőművészethez. „Alapvető kérdés, hogy a művészettörténet miféle belső fejlődése tette történetileg lehetségessé, ha nem is szükségszerűvé, Duchamp e *kérdés-tárgyát* [a piszoárt]. Véleményünk szerint csakis egy olyan korban bukkanhatott fel, amikor egyáltalán nem volt már világos, mi a művészet, s csak az volt egyértelmű, hogy a régi válaszok már nem alkalmazhatók.”⁷³ Egy helyen jegyzeteiben Duchamp megállapítja, hogy nem sikerült a művészetet teljesen megszüntetnie, és ezt személyes kudarcának tartja. Eltekintve attól az egyszerű kérdéstől, hogy el sem tudom képzelni, ki kérhette fel őt a művészet megszüntetésére, meg kell állapítanom, hogy elkeseredése véleményem szerint kissé elhamarkodott volt. Ha ugyanis a képzőművészetet mint egy nagy tradícióval rendelkező szakmát tekintjük, ahol a képzettség és a szakmai konszenzus által övezett teljesítmény számít, mint például a zenében, akkor minden bizonnyal kijelenthetjük, hogy Duchamp elérte a célját. A képzőművészet ilyen értelemben már jó ideje valóban nem létezik. A következő tény pedig utólag különösen érdekessé teszi Duchamp szerepét ebben a folyamatban: 1999-ben 1,7 millió dollárért sikerült értékesíteni piszoárjának egy reprodukált(!) példányát. Egy másik reprodukált darab pedig „Friedrich-Christian Flick (...) gyűjteményének is legféltettebb kincsei közé tartozik. Vajon [ezek] a vásárlók tudják-e, hogy Marcel Duchamp azt tartotta: »az emberek mindent bevesznek«?”⁷⁴

A művészet megszüntetésére irányuló nagyvonalú gesztus, amely joggal kérdőjelezte

⁷³ Arthur C. Danto: *Hogyan semmizte ki a filozófia a művészetet?* Budapest, 1997, Atlantisz, 30. p.

⁷⁴ Piroshka Dossi: *Hype! Művészet és pénz.* Budapest, 2008, Corvina, 137. p.

meg annak idején a műtárgy eredetiségét és „alkotott létét”, később mégis mint eladható műtárgy lépett elő, és elég szépen jövedelmezett másoknak a művészeti piacon. Duchamp valószínűleg forgott a sírjában.

Miközben tehát a koherens képzőművészeti szakma mint valamiféle céh, tudás- és értékközösség, saját immunrendszerrel rendelkező, belső folyamatait kontrollálni képes közeg valóban elemeire hullott; ugyanez a folyamat a kortárs művészet piacán soha nem látott felfutást hozott, és ez nem is volt pusztán véletlen. „Hogy ez miért van így, azt Loeb⁷⁵ egyik kollégája azzal magyarázza, hogy csak a kortárs művészet ad módot az ízlés befolyásolására, arra, hogy meg lehessen mondani, melyik mű a jó. (...) Nem úgy, mint a régi mestereknél, vagy az impresszionista festőknél, akiknek ár-spektruma többé-kevésbé rögzített, a kortárs művészet alkotásainak ára jelentősen ingadozhat. És az árak még aszerint is befolyásolhatóak, hogy ki mit, mikor és mennyiért vásárol vagy ad el.”⁷⁶ Az atomizált művésztársadalom, amely valódi önvédelemre képtelen, vagyis mint közösség nem tudja az érdekeit érvényesíteni, törvényszerűen kiszolgáltatottá vált a nála sokkal életképesebb művészeti piac szereplőinek. „A művészet sikere attól függ, ki gyűjti, és nem attól, hogy ki csinálja.”⁷⁷

Gyűjtők és galériák egy idő után már nemcsak mint értékesítők és vásárlók, hanem mint fontos művészi kérdések eldöntésében kompetens személyek léptek fel. Például esetenként megszabhatják a készülő művek méretét, anyagát, stílusát és témáját is, illetve trendeket és divatokat teremtenek, ezzel pedig kiléptek a passzív szereplő státusából, és mára a művészeti élet egyik legfontosabb alakító tényezőjévé váltak.

„... minden egyes korszakhoz szükség volt bizonyos mennyiségű igen bonyolult elméletre, hogy a gyakran igencsak minimalista tárgyakat átsegítse a művészet síkjára.”⁷⁸ Hasonlóan a piac szereplőihöz, a művészeti élet egy másik szegmense is fokról fokra aktivizálódott, és követő, értelmező szerepét levetve ma már aktív formáló szerepet játszik; művészeti teoretikusok, szakírók és kurátorok tulajdonképpen egyfajta szellemi megrendelő pozícióját töltik be az utóbbi időben, nem egyszerűen értelmeznek, interpretálnak, hanem értékítéleteikkel, választásaikkal egyben informálisan meg is határozzák, hogy mit érdemes csinálni, mivel kell foglalkozni. Harold Rosenberg, híres amerikai művészeti író és kritikus

⁷⁵ Daniel Loeb az egyik legbefolyásosabb New York-i hedge-fond menedzser, aki egyben műtárgykereskedéssel is foglalkozik.

⁷⁶ Piroshka Dossi: *Hype! Művészet és pénz*. Budapest, 2008, Corvina, 13. p.

⁷⁷ Hans Belting: *A művészettörténet vége*. Budapest, 2006, Atlantisz, 29. p.

⁷⁸ Arthur C. Danto: *Hogyan semmizte ki a filozófia a művészetet?* Budapest, 1997, Atlantisz, 123. p.

erről a folyamatról már 1963-ban így írt a *New Yorker* hasábjain: „... az Élharcos közönség mindent befogad. Lelkes képviselői – kurátorok, múzeumigazgatók, művészettanárok, képkereskedők – lázas sietséggel szervezik a kiállításokat, magyarázó cédulákat tűznek a műalkotásokra, még mielőtt megszáradna a festék, vagy megszikkadna a szobrok anyaga. Az egymással összedolgozó kritikusok, mint egy cserkészcsapat tagjai, végigfésülik a műtermeket készen arra, hogy lecsapjanak a jövő művészetére, és vezető szerepet vállaljanak népszerűsítésében. A művészettörténészek fényképezőgéppel-jegyzetömbbel felfegyverkezve állnak lesben, nehogy elmulasszanak egyetlen újszerű részletet. Az újszerű tradíciója minden más tradíciót közhellyé fokozott le...”⁷⁹

A Rosenberg által említett „az újszerű tradíciója” egybecseng azzal, ami véleményem szerint a képzőművészet huszadik században mutatott önfelszámolási hajlamára részben magyarázattal szolgálhat. Az offenzív jelenben, mint azt már leírtam, a képzőművészeti tradíciót a világon eddig létrejött művek összessége jelenti, hiszen saját múlttá avatott mindent az össztörténeti jelenben. „(...) megváltozott a hagyományértelmezés, a szerves és virtuális tradíció helyett minden hagyomány egyenértékűvé vált, a művész maga döntötte el, hogy a mérhetetlen hagyománytárból mit ítél folytathatónak,”⁸⁰ Ez egyrészt kényelmes, hiszen bármely közel álló stílust, műfajt stb. saját kiindulópontként lehet kezelni, a művész szabadon választhat magának tradíciót, másrészt viszont meglehetősen nyomasztó. A művészettörténet nagy teljesítményei olyan kihívást jelentenek, amelynek mai időfelfogásunk mellett rendkívül nehéz megfelelni, sokkal egyszerűbb ez elől kitérni. Meglátásom szerint többek között ez az elhárító gesztus magyarázza az utóbbi évszázad képzőművészeti irányzatainak túlbujánzását is. Ennek lélektani okait a Guinness-rekordok példájával lehet szemléletesen leírni: ha valaki csúcstartó szeretne lenni, kézenfekvőbb számára valamilyen új mutatványt kitalálni, amit előtte még senki nem próbált, mint meghaladni egy már létező rekordot. Ehhez hasonlóan, egy új művészeti irányzat megalapítója maga állítja fel azokat a szabályokat, amelyeknek meg kell felelnie, így aztán többnyire kevés olyan egyéb viszonyítási pont van, amihez képest a teljesítményét meg lehetne ítélni. „A kreativitás (...) inkább korszakok, mint művek teremtésére irányult. A művészet imperatívuszai történeti imperatívuszok voltak – teremts művészettörténeti korszakot! –, s a sikert az újítás elfogadása jelentette. Ha sikeres volt az ember, akkor monopóliumot szerzett olyan művek létrehozására,

⁷⁹ E. H. Gombrich: *A művészet története*. Budapest, 1983, Gondolat, 499. p.

⁸⁰ Németh Lajos: *Törvény és kétely. A művészettörténet-tudomány önvizsgálata*. Budapest, 1992, Gondolat, 105. p.

amilyeneket senki más nem csinálhatott...”⁸¹ A művészeti tradíciónak az elhárítása mint kényszer két forrásból táplálkozhat, egyrészt például Caravaggionál jobbnak lenni macerás, és nem is nagyon lehet, Pollocknál pollockabbnak, Beuysnál beuysabbnak lenni viszont teljesen értelmetlen vállalkozás, ezért egyetlen út marad: valami olyasmit kitalálni, amit még senki nem csinált. Míg tehát a képzőművészet hosszú évszázadain keresztül a művészek mindig meg akartak haladni valakit vagy valamit, például egy kiválasztott példaképet (mint Csontváry Raffaellót), akinél mindenképpen jobbak akartak lenni, mert egy élő hagyomány részeseinek tekintették magukat, addig az utóbbi száz évben az univerzális parancs: nem jobbat kell csinálni valakinél, hanem egyszerűen másnak lenni, különbözőnek. Jobbnak lenni valakinél ugyanis egy eleven tradíció esetén lehetséges, vagyis ott, ahol a viszonyítás sarokpontjait meghatározza a hagyomány, és így megfelelő támpontok állnak rendelkezésre az összehasonlításhoz.

Ez tehát meglátásom szerint az innovációs kényszer egyik belső mozgatórugója: a közeli vagy mégoly távoli hagyomány kivédése. Itt fontos hangsúlyozni, hogy ezeknek a művészi innovációknak egy jelentős része személyes véleményem szerint csak alig felelt meg a romantika kora óta ismert eredetiség kívánalmának. Úgy látom tehát, hogy ezek legtöbbje nem annyira a valóság mélyebb megértésére tett valódi erőfeszítések, mint legfeljebb a művészet aktuális mibenlétére feltett újabb és újabb kérdések sorozata; vagyis egy már létező, a művészet körüli diskurzus összefüggésében már megismert forma és fogalomkészlet variációi.

Ezek a fent leírt folyamatok vezettek oda, hogy az offenzív jelenben meglátásom szerint a képzőművészet egyfajta globális népművészet karakterét öltötte magára, melynek terméséből a művészeti piac és az elmélet szakemberei kedvükre válogathatnak. Sajátos szempontjaik szerint emelnek ki egyeseket a zavarba ejtően sokszínű felhozatalból, míg másokat feledésre ítélnek. A művészek egy része megpróbálja megfejtetni ezeket a szempontokat és elébe menni az elvárásoknak, másik részük pedig töretlen lelkesedéssel építgeti saját külön bejáratú világát, abban a bevallott vagy letagadott hitben, hogy egyszer rájuk is sor kerülhet.

⁸¹ Arthur C. Danto: *Hogyan semmizte ki a filozófia a művészetet?* Budapest, 1997, Atlantisz, 122. p.

Az új jelen

Az előző fejezetben az időfelfogás szempontjából adtam képet a huszadik század képzőművészetében kialakult sajátos viszonyokról. Azt próbáltam meg érzékeltetni, hogy a szerves nyugati képzőművészeti tradíció megtörése és mindaz, ami ennek a hagyománynak a megszűnésével járt, végső soron az offenzív jelen időfelfogásának logikus következménye.

„A szabadság saját beteljesülésével ér véget. A szolgáló művészet mindig is létezett. A művészeti világ intézményei – a galériák, a gyűjtők, a kiállítások, a kritikák –, amelyek a történelemből táplálkoznak, vagyis az újdonságból, lassanként el fognak halni. (...) Másfelől pedig – fantasztikus kiváltság volt a történelemben élni.”⁸² Danto utolsó megjegyzése arra utal, amit Francis Fukuyama is megírt *A történelem vége és az utolsó ember* című nagy vitákat kiváltó könyvében. A pontosság kedvéért, tehát egyikük sem a világ végéről mint a Föld vagy az emberiség elpusztulásáról, hanem a történelem végéről beszél, vagyis arról, hogy a mi olvasatunkban a zsidó–keresztény kultúra által alapított jelen véget ért, s ezzel egyben lezárult a világtörténelem is, mivel világtörténelmet is egyedül ez a jelen írt. Ilyen értelemben az is elképzelhető, hogy a Bibliában megjósolt világvége, amelyet a kereszténység két évezreden át türelmetlenül várt, már bekövetkezett anélkül, hogy ezt valaki észrevette volna. A történelem vége nem jelent egyebet, mint hogy az az immanens cél, amelyet a saját fejlődésében töretlenül hívó nyugati ember mint a haladás végső célját kijelölt, immár elérkezett; ugyanez más oldalról: például Fukuyama szerint politika-történeti szempontból a világtörténelem programja a liberális demokráciák létrejöttével és a kommunizmus bukásával teljesült be. Ettől függetlenül persze másnap reggel még ugyanúgy felkelünk, és munkába indulunk, mert történelem nélkül is lehetséges élni.

Danto és Fukuyama gondolatai meglehetősen közel állnak ahhoz, amit Spengler körülbelül hatvan évvel őket megelőzően a kultúrák virágzásáról és elmúlásáról lejegyzett *A nyugat alkonyában*. „Minden eleven művészet jele, az akarás, a szükségesség és a lehetőség közötti tiszta harmónia, a cél magától értetődő jellege, valamint a megvalósítás tudattalan mivolta, a művészet és a kultúra egysége – mindez már a múlté.”⁸³ Spengler a nagyvárosi civilizációról, amely másrésztől az offenzív jelent működtető kultúra legszemléletesebb példája, mint az egyes kultúrák organikus fejlődésének végső szakaszáról, a hanyatlásról ír. Összeveti a nagy kultúrák fejlődésének egyes fázisait, ezeket mintegy morfológiailag elemzi,

⁸² Arthur C. Danto: *A művészet vége*. 129. p.

⁸³ Oswald Spengler: *A nyugat alkonya. I-II*. Budapest, 1995, Európa, 464. p.

s arra a következtetésre jut, hogy a nyugati kultúra már leáldozóban van, túlhaladta virágkorát, s a tiszta értelemben vett kultúra átadta helyét a nagyvárosi civilizációnak. Úgy véli, hogy kultúránk ugyanabban a helyzetben van, mint a végnapjait élő római birodalom. Vallási, spirituális alapjai meginogtak, művészetét importálja (multi-kulturalizmus), a vele egy időben vagy a múltbeli kultúrák jelenét dézsmálja, mert az invenció és az alkotóerő elszivárgott, s a kultúra helyébe a kulturáltság lépett. „*Világváros és vidék* [...] A világ helyett egy várossal, egy *ponttal* van dolgunk, melyben messzi tájak egész élete összpontosul, miközben a többi elsorvad; zárt formátumú, a földdel együtt növekvő népek helyett egy újnómád, egy parazita tűnik fel, a nagyvárosi lakos, az alaktalan hullámmó tömegben fellépő, tradíciókat nélkülöző, vallástalan, intelligens és terméketlen tényember...”⁸⁴ Ez a nagyvárosi civilizáció gazdaságilag ugyan lehet stabil, de éppen mivel kulturális értelemben bomlott fel, nem képes ellenállni a határain beözönlő, nála vitálisabb, koherensebb kultúra képviselőinek. Mint amilyen napjainkban például a terjeszkedő kínai és arab kultúra.

Spengler tehát meghirdette a nyugati kultúra hamarosan bekövetkező végnapjait, s ez a nézete komoly ellenállást váltott ki a kortársakban, akik jövődőlését – amelyben a kultúrák sorsát a születéstől a halálig, az emberi életkorok biológiai metaforájával írta le – végtelenül pesszimistának tartották. (Mellesleg Thomas Mann, aki Spengler kortársa volt, a naplójában éppen arról ír, hogy milyen nagyra tartja *A nyugat alkonyát*.) Az első olvasatban valóban apokaliptikus kép egy létező másik olvasatára éppen Danto hívja fel a figyelmet: „A *mi* művészetünk jövője tehát igen sötét, ha elfogadjuk Spengler premisszáit, de – s ebből látszik, milyen optimista volt végső soron – egy új ciklus veszi kezdetét, amelyet *mi* éppúgy nem tudunk elképzelni, ahogy az előttünk járók sem képzelhették el a miénket. A *művészetnek* tehát van jövője, csak a *mi* művészetünknek nincsen.”⁸⁵

Itt egy nagyon fontos kitérőt kell tennem, mielőtt állást foglalnék Danto gondolatával kapcsolatban. Hans Belting *Kép és halál* című tanulmányában hívta fel a figyelmemet a Jerikóból származó leletekre, amelyeket ő képeknek nevez. Ezek az i. e. 7000-ből származó tárgyak emberi koponyák, amelyekre meszes anyagból visszamintázták a halott arcát, a szemek helyére valamilyen kagylót vagy kavicsot helyeztek, és végül befestették, hogy még élőbbnek hassanak. Ez az eljárás egészen megdöbbentő portrékat eredményezett. „A húst, amelytől megtisztították a csontokat, egy képpel helyettesítették, amellyel újra felöltöztették.[...] A *test tapasztalata*, amelyet a halottak képére ruháztak át a *pillantás*

⁸⁴ Oswald Spengler: *A nyugat alkonya. I-II*. Budapest, 1995, Európa, 69. p.

⁸⁵ Arthur C. Danto: *Hogyan semmizte ki a filozófia a művészetet?* Budapest, 1997, Atlantisz, 120. p.

tapasztalatában tetőzik, amely az arcból indul ki.”⁸⁶ Belting sorra veszi, hogy ez a halottkultuszban gyökerező precendens hogyan szublimálódik, szelídül portrészobrászattá például később az egyiptomi szobrászatban, ahol bár a koponyát már nem használták fel alapként, azt egy kőmaggal helyettesítették, amelyre gipszből mintázták meg az arcot, vagyis magát a metódust évszázadokig megőrizték. Például az egyiptomi szobrászat egyik leghíresebb és legszebb portréja, a Nofretete is ezzel a technikával készült.

Ugyanitt ír arról is, hogy az ókori Babilonban egy szertartás, a száj megnyitásának rituáléja volt hivatott arra, hogy a szobrot kiemelje a „halott anyagiság némaságából”⁸⁷. A képmás eredetijét, vagyis az eltávozottat e mágikus szertartás keretében szólították fel arra, hogy vegye birtokba az ezentúl új otthonául szolgáló faragott képmást. „Az emberkéz alkotta kép úgy várta az átlelkesülést, mint edény a tartalmát.”⁸⁸ Pygmalion vagy Dorian Gray történetét juttatja eszünkbe ez a rítus, ahol valóság és művészet közti határvonal szintén teljesen elmosódik. Belting továbbhaladva a görögök és a kereszténység évszázadain át egészen a modern korig tudományos alaposággal elemzi ennek a képalkotó gesztusnak a karriertörténetét. Kép és halál kapcsolatának alakulását hol a felszínen hömpölygő, hol pedig a felszín alatt, búvópatakként csörgedező témának látja, amelynek útja – szerinte – a mai fotográfiáig vezet.

A tanulmány alapján én azonban egy általánosabb következtetésre szánom el magamat, mégpedig annak kimondására, hogy meglátásom szerint Belting ebben az írásában rátalált a műalkotás tulajdonképpeni eredetére, vagyis úgy gondolom, hogy a jerikói arcképek tekinthetők művészettörténetünk egyik összimbólumának. Más szóval a jerikói arcképekben megtestesülő tapasztalat, maga a halál tapasztalata alapította meg az időben azt a kitöltendő helyet, ami hiányként jelentkezett, s amely az embert az üresedés kitöltésére buzdította saját alkotása által. Ennek a hiánynak a tapasztalatában vélem tehát meglátni azt az ősokot, amely az embert végső soron elindította a képzőművészet útján, s ami a mai napig műalkotások készítésére indítja. Egyrészt a saját halál belátásával keletkező jövőbeni hiányt, a művész saját halottkultuszának megalapításával, vagyis az életművével próbálja meg betölteni. Másrészt a mások elkövetkező halálának belátása által keletkező hiány helyére képmásokat állít, vagyis mindkét esetben az idő feltartóztatásának gesztusa működik. E kettőnek az ötvözete, amikor a művész önarcképet készít.

⁸⁶ Hans Belting: *Kép-antropológia. Képtudományi vázlatok*. Budapest, 2003, Kijárat, 175. p.

⁸⁷ Uo. 191. p.

⁸⁸ Uo. 191. p.

Úgy látom tehát, hogy a jerikói képmások által alapított ősi hagyományban rátalálhatunk egy az egyiptomi és antik szobroktól, az Arnolfini házaspáron, Dürer arcképein és Rembrandt önarckép sorozatán át, Schaár Erzsébeten, Segalon és a hiperrealistákon keresztül Borremansig és Lucien Freudig terjedő, ebben az értelemben még ma is eleven *analitikus* tradícióra. Ahol a művész lényegében éppen úgy jár el, mint az egykori jerikói ember, aki a hozzátartozója koponyájára megmintázta a hiányzó arcot, mintegy rekonstruálva az elmúlt valóságot, hogy ezzel a mágikus cselekedettel kiemelje az idő hatálya alól az egyidejűségbe. Ahol: „A létező léte ragyogásának állandóságába jut.”⁸⁹

Ezzel egyben azt a kijelentést is megkockáztathatónak látom, hogy ez a művészet a mai napig élő rejtett halottkultusz, amely a feltartóztatás gesztusával az időnek állít csapdát, s mint ilyen, szorosan a kibővített értelemben vett képmás fogalmához kötődik; minden egyéb művészet, ha mégoly elgondolkodtató is, ennek az ősi kultusznak az oldalága, későbbi fejlemény.

A kitérő után visszatérve az eredeti gondolatmenethez: miután fentebb a világtörténelem végéről értesültünk, ezt a gyászjelentést komolyan is kell vennem, mivel magam is valami hasonlót gondolok. „A kiteljesedett offenzív jelen totális győzelmekor minden hozzá képest külső múltnak immár nyoma veszett, és az első jelenhez távolról hasonlóan már csak tulajdon nemlétével áll szemközt.”⁹⁰ Ebben a jelenben, ahol a múlt jelen idejű lett, és a jövő tulajdonképpen már beteljesült, az idő csak önmagához képest telik, tartama van, de iránya nincs, ilyen értelemben tehát elvesztette lineáris karakterét, azaz *defenzívvé* vált.

Vagyis Tatár György valószínűleg már a világtörténelem vége után tudósít bennünket egy lehetséges új jelen születésének körülményeiről: „Egy sziget születését jól el tudom képzelni oly módon, hogy egy képzeletbeli szárazföldről tartom szemmel a szigettel vajúdó tengert. A jelen születése esetében azonban úgy kell ezt a történetet elgondolnom, amint a talpam alatt születik meg. (...) Nincs módomban a már mindig is meglévő jelen talajáról végezni a megfigyelést, a jelen születése az én születésem.”⁹¹ Tehát ha igaza van Dantonak és valóban egy új ciklus kezdődik, ez a mi pozíciónkból biztosan nem lesz belátható, hiszen ez az új jelen a „talpam alatt születik meg”. Nincs kizárva ugyan, hogy éppen ma alapítják, erről azonban mi már valószínűleg nem értesülünk, de hinni azért még lehet benne.

⁸⁹ Martin Heidegger: *A műalkotás eredete*. Budapest, 1988, Európa, 84. p.

⁹⁰ Tatár György: *Pompeji és a Titanic*. Budapest, 1993. Atlantisz, 96. p.

⁹¹ Uo. 74. p.

Bibliográfia

- Aknai Tamás: *Egyetemes művészettörténet*. Budapest–Pécs, 2001, Dialóg Campus Kiadó.
- Assmann, Jan: *A kulturális emlékezet. Írás, emlékezés és politikai identitás a korai magaskultúrákban*. Budapest, 1999, Atlantisz.
- Balas, Edit – Passuth Krisztina: *Brâncuși és Brancusi*. Budapest. 2005. Noran.
- Bálványos Anna (szerk.): *Alberto Giacometti 1901–1966. Művek a zürichi Alberto Giacometti Stiftungból és más gyűjteményekből, Szépművészeti Múzeum, Budapest, 2004. március 23–június 15*. Budapest, 2004, Szépművészeti Múzeum.
- Belting, Hans: *Képanthropológia. Képtudományi vázlatok*. Budapest, 2003, Kijárat.
- Belting, Hans: *A művészettörténet vége*. Budapest, 2006, Atlantisz.
- Benjamin, Walter: *A műalkotás a technikai sokszorosíthatóság korszakában*.
http://frankfurt.tek.bke.hu/media/szoveg/benjamin_sokszorosit.htm
- Berger, John: *Mindennapi képeink*. Budapest, 1990, Corvina.
- Bergson, Henri: *Teremtő fejlődés*, Budapest, 1987, Akadémiai.
- Białostocki, Jan: *Régi és új a művészettörténetben*. Budapest, Corvina.
- Bohár András: *Antropológiai és etikai vázlatok*. Budapest, 1993, Keraban.
- Bozóky Mária: *Giacometti*. Budapest, 1972, Corvina.
- Cioran, E. M.: *Egy kifulladás civilizációról*. Budapest, 1998, Nagyvilág.
- Clair, Jean: *Marcel Duchamp, avagy a nagy fikció. Kísérlet a Nagy üveg mítoszanalízisére*. Budapest, 1988, Corvina.
- Clark, Kenneth: *Az akt*. Budapest, 1986, Corvina.
- Clark, Kenneth: *Nézeteim a civilizációról*. Budapest, 1985, Gondolat.
- Danto, Arthur C.: *Hogyan semmizte ki a filozófia a művészetet?* Budapest, 1997, Atlantisz.
- Dossi, Piroshka: *Hype! Művészet és pénz*. Budapest, 2008, Corvina.
- Dosztojevszkij, Fjodor Mihajlovics: *A művészetről*. Bukarest, 1980, Kriterion.
- Duby, Georges: *A katedrálisok kora. Művészet és társadalom, 980-1420*. Budapest, 1998, Corvina.
- Eco, Umberto: *Nyitott mű. Válogatott tanulmányok*. Budapest, 1976, Gondolat.
- Eco, Umberto (szerk.): *A szépség története*. Budapest, 2010, Európa.
- Eco, Umberto (szerk.): *A rútság története*. Budapest, 2007, Európa.
- Eliade, Mircea: *A szent és a profán. A vallási lényegről*. Budapest, 1987, Európa.
- Elkin, A. P.: *Ausztrália őslakói*. Budapest, 1986, Gondolat.

Fehér M. István (szerk): *Utak és tévutak. A budapesti Heidegger-konferencia előadásai.* Budapest, 1991, Atlantisz.

Fejős Zoltán (szerk.): *Idő és antropológia.* Budapest, 2000, Osiris.

Forgács Éva: *Bauhaus.* Pécs, 1991, Jelenkor Irodalmi és Művészeti Kiadó.

Földényi F. László: *A testet öltött festmény.* Pécs, 1998. Jelenkor.

Fukuyama, Francis: *A történelem vége és az utolsó ember.* Budapest, 1994, Corvina Könyvkiadó.

Friedell, Egon: *Az újkori kultúra története I- IV. Felvilágosodás és forradalom.* Budapest, 1995, Holnap.

Gadamer, Hans-Georg: *A szép aktualitása.* Budapest, 1994, T-Twins.

Gadamer, Hans-Georg: *Igazság és módszer. Egy filozófiai hermeneutika vázlata.* Budapest, 1984, Gondolat.

Gasset, José Ortega y: *A tömegek lázadása.* Budapest, 2003, Nagyvilág.

Geertz, Clifford: *Az értelmezés hatalma.* Budapest, 2001. Osiris.

Gehlen, Arnold: *Kor-képek. A modern festészet szociológiája és esztétikája.* Budapest, 1987, Gondolat.

Gergencsik Eszter: *Kreativitás és közönség.* Budapest, 1987, Tankönyv Kiadó.

Gombrich, Ernst H.: *Művészet és fejlődés.* Budapest, 1987, Corvina.

Gombrich, Ernst H.: *A művészet története.* Budapest, 1983, Gondolat.

Halász László (szerk.): *Művészetpszichológia.* Budapest, 1983, Gondolat.

Hartmann, Nicolai: *Lételméleti vizsgálódások.* Budapest, 1972, Gondolat.

Hauser, Arnold: *A modern művészet és irodalom eredete. A manierizmus fejlődése a reneszánsz válsága óta.* Budapest, 1980, Gondolat.

Hegel, G. W. F.: *Előadások a művészet filozófiájáról,* Budapest, 2004, Atlantisz.

Hegyí Lóránd: *Utak az avantgárdból. Tanulmányok kortárs művészekről.* Pécs, Jelenkor.

Heidegger, Martin: *A műalkotás eredete.* Budapest, 1988, Európa.

Heidegger, Martin: *Az idő fogalma. A német egyetem önmegnyilatkozása. A rektorátus 1933/34.* Budapest, 1992, Kossuth.

Heidegger, Martin: *Lét és idő.* Budapest, 1989, Gondolat.

Heidegger, Martin: „...Költőien lakozik az ember...”. *Válogatott írások.*(Pongrácz Tibor szerk.), 1994, T-Twins.

Hévízi Ottó – Tímár Árpád (szerk.): *Dialógus a művészetéről. Popper Leó írásai. Popper Leó és Lukács György levelezése.* Budapest, 1993, T-Twins.

Hofmann, Werner: *Die Plastik des 20. Jahrhunderts*. Frankfurt am Main, 1958, Fischer Bücherei.

Imre Györgyi, Putnoky Istvánné, Révy Katalin, Varga Zsuzsa (szerk.): *Egyetemes művészettörténet*. Budapest, 1999, Park.

Jung, Karl Gustav: *Az ember és szimbólumai*. Budapest, 1993, Göncöl.

Koselleck, Reinhart: *Elmúlt jövő. A történelmi idők szemantikája*. Budapest, 2003, Atlantisz.

Kubler, George: *Az idő formája*. Budapest, 1992, Gondolat.

Lucie-Smith, Edward: *XX. századi művészek élete*. Budapest, 2000, Glória.

Malraux, André: *Az obszidián fej. Visszaemlékezések, esszék*. Budapest, 1976, Magvető.

Mann, Thomas: *Naplók*. Budapest, 1988, Európa.

Mann, Thomas: *József és testvérei I-II*. Budapest, 1986, Európa.

Maquet, Jacques: *Bevezetés az esztétikai antropológiába. Vizuális antropológiai füzetek*. Bán András, Forgács Péter (szerk.). Budapest, 1984, Művelődéskutató Intézet.

Mauss, Marcel: *Szociológia és antropológia*. Budapest, 2000, Osiris.

Moore, Henry: *A szobrászatról*. Budapest, 1985, Helikon.

Németh Lajos: *Törvény és kétely. A művészettörténet-tudomány önvizsgálata*. Budapest, 1992, Gondolat.

Németh Lajos: *Minerva baglya*. Budapest, 1973, Magvető.

Nietzsche, Friedrich: *A tragédia születése*. Bukarest–Kolozsvár, 1994, Kriterion–Polis.

Nietzsche, Friedrich: *Ecce homo*. Budapest, Göncöl.

Nietzsche, Friedrich: *Ifjúkori görög tárgyú írások*. Budapest, 1988, Európa.

Nietzsche, Friedrich: *Im-igyen szólá Zarathustra*. Budapest, 1908, Grill Károly Könyvkiadó Vállalata.

Nyíri Kristóf: *A konzervatív időnézet*. www.hunfi.hu/nyiri/KI.htm

Nyíri Tamás: *A filozófiai gondolkodás fejlődése*. Budapest, 2001, Szent István Társulat.

Ortega Y Gasset, José: *A tömegek lázadása*. Budapest, 2003, Nagyvilág.

Panofsky, Erwin: *Az emberi arányok stílustörténete*. Budapest, 1976, Magvető.

Panofsky, Erwin: *A jelentés a vizuális művészetekben. Tanulmányok*. Budapest, 1984, Gondolat.

Pernecky Géza: *Jegyzetek egy Giacometti-kiállítás margójára*. In *Pannonhalmi Szemle* 2004/2

Pernecky Géza: *Rózsák nyesése. Bolyongás a művész–galerista–műgyűjtő háromszögben*. Miskolc, 2008, Szépmesterek Alapítvány.

Popper Leó: A szobrászat, Rodin és Maillol. In *Esszék és kritikák*. Budapest, 1983, Magvető.

Rakusa, Ilma: *Lassabban!* Pécs, 2010, Jelenkor.

Read, Herbert: *A modern szobrászat*. Budapest, 1971, Corvina.

Rodin, August: *Beszélgetések a művészetről*. Budapest, 1988, Akadémiai.

Schopenhauer, Arthur: *Szerelem, élet, halál. Életbölcesség*. Budapest, Göncöl.

Sebők Zoltán: *Az új művészet fogalomtára. 1945-től napjainkig*. Budapest, 1996, Orpheus.

Sedlmayer, Hans: *A modern művészet bálványai*. Budapest, 1960, Gondolat.

Spengler, Oswald: *A nyugat alkonya. I-II*. Budapest, 1995, Európa.

Tatár György: *Az öröklét gyűrűje. Nietzsche és az örök visszatérés gondolata*. Budapest, 1989, Gondolat.

Tatár György: *Pompeji és a Titanic*. Budapest, 1993, Atlantisz.

Wehner Tibor: *Modern magyar szobrászat 1945–2010*. Budapest, 2011, Corvina.

Wind, Edgar: *Művészet és anarchia*. Budapest, 1990, Corvina.

Wolfe, Tom: *Festett malaszt*. Budapest, 1984, Európa.

Worringer, Wilhelm: *Absztrakció és beleézés*. Budapest, 1989, Gondolat.

Wölfflin, Heinrich: *Művészettörténeti alapfogalmak*. Budapest, 1969, Corvina.

