



KALMÁR JÁNOS
SZOBOR A TÉRBEN

KALMÁR JÁNOS

SZOBOR A TÉRBEN

2011

Tartalomjegyzék

Tartalomjegyzék 2

Előszó 5

Ember és szobor

Az alkotás és téralakítás összefüggéseiről, motivációról 7

A szobor jelenlétének indítékairól 11

A téralakítás okairól 16

Szobor és tér viszonyáról 21

Magánterekről, közterekről 25

A szobor természetéről és tereiről 32

A közterek személyességéről, a magánterek nyitottságáról 38

Szobor a magánéletben

A szobor és a táblakép természetéről 42

Szobor lakásban, galériában 48

Szobor a hétköznapokban 52

Hagyományokról, elavultságról, időszerűségről 57

Befejezésül néhány szempont a művészetről 60

Irodalom 67

Előszó

A művészet a megélt világ értelmezésének folyamatos eszköze. Segít megérteni saját természetünket és helyünket a világban. Számptalan vizuális nyelve között a háromdimenziós térrel legszorosabb kapcsolatot tartó, arra rászoruló, annak minden tulajdonságát felhasználó és abban megnyilvánuló művészeti nyelv a szobrászat. Ezt a vizuális művészeti nyelvet az emberi kultúrák két egymástól elhatárolható környezetben, egyrészt a természetben, másrészt az ember saját magának épített, urbánus terében találjuk. E két terület gyakorlati és elméleti hatásaiban is tapasztalható összefonódásai miatt egyáltalán nem határolható el egymástól, ezért többnyire lakott területként kezeljük őket.

Tanulmányomban a szobrászat stiláris formai kérdéseinek elemzésével, eseményeiből adódó aktuális kérdéseinek megoldásaival itt nem kívánok foglalkozni. A műalkotásról, ezen belül a szobor szerepéről, jelentőségéről, az épített és a természeti térben élő ember és a szobor kapcsolatáról, hétköznapi szerepéről kívánok írni.

A felvetett témákra nem kívánok végleges választ találni. Ez lehetetlen lenne. Inkább annak érzem szükségét, hogy rendezzem, csoportosítsam őket, valamint hogy rendbe rakjam a rájuk vonatkozó megválaszolatlan kérdéseimet is, melyek végigkísértek azóta, amióta gyerekfejjel szobrászattal kezdtem foglalkozni. A feldolgozásra váró témák mennyisége túl nagy ehhez a tanulmányhoz, ezért már az elején szükséges volt egyfajta válogatás. Ennek során azokat a témákat emeltem ki, amelyekről véleményem szerint mindenképpen beszélnem kell, egyrészt mert kevés szó esik róluk, másrészt mert úgy gondolom, morális üzenetük van.

Azért is döntöttem tanulmányom megírása mellett, mert véleményem szerint hiányzik egyfajta összegzése mindannak, amit eddigi pályám során akár szűkebb szakmai, akár a művészettel, főleg a szobrászattal közelebb kapcsolatba kerülő emberekkel folytatott beszélgetéseimben újra és újra felmerült. Ezért szerepelni fognak olyan témák is,

melyekről csupán említést teszek, mert összefüggéseikből adódó jelentőségük miatt azokat kihagyni nem akartam.

Meg kell jegyeznem azt is, hogy ezt a tanulmányt egyben vallomásnak is tekintem, amely a művészetbe vetett hitemről szól, azzal a nem titkolt szándékkal, hogy megtörjem a csendet és említést tegyek mindarról, ami e témákat érintő és szobrászoktól ritkán hallható megnyilvánulásokból, publikációkból és interjúkból számomra hiányzott.

A munkám és kollégáimmal folytatott beszélgetéseim során felvetődött kérdéseket válogatva úgy látom, ez a tanulmány számomra koromnak dokumentuma is egyben; megírásával és megértésével tudok csak továbblépni munkásságomban. Szobraim születését segíti, és reményeim szerint további beszélgetések forrása lesz, valamint megfontolandó szempontokat kínál azok számára is, akik életüket a művészetnek, különösképpen a szobrászatnak szentelték.

Köszönettel tartozom barátaimnak, kollégáimnak véleményükért és tanácsaikért, így szeretettel ajánlom ezt a tanulmányt egyrészt nekik, másrészt azoknak a gyűjtőknek, akiket a művészet üzenete és szeretete vezérel, nem utolsósorban azoknak a műértőknek és műveket kedvelőknek, akik komoly szándékkal foglalkoznak a művészet jelenlétével életükben.

Ember és szobor

Az alkotás és téralakítás összefüggéseiről, motivációiról

Az életünket meghatározó legmélyebb motivációinkat keresve úgy hiszem, hogy azokat nem fizikai megnyilvánulásaikon, hanem személyes hajlamaink és szándékaink megértésén keresztül lehet megismerni. Emberi természetünk egyik ilyen ösztönös és alapvető tulajdonsága, hogy élményeit, tapasztalatait, felhalmozott tudását, hitét maradandó módon rögzíteni akarja, és másokkal meg kívánja osztani. A megélt világról alkotott képünk rögzítésének ez a szándéka mind környezetünk, mind műtárgyaink létrehozásában megnyilvánul, és személyes jegyeinket hordozza magán. Amikor hétköznapi életünkhöz alakítjuk ki tereinket, az személyes jegyein keresztül jellemzi és értelmezi egyéniségünket, vall értékrendünkről. Ugyanígy jellemeznek minket létrehozott műalkotásaink, valamint választott műtárgyaink is. Tudatos választás nélkül is olyan alkotások vonzanak minket, amelyek jellemzőek egyéniségünkre.

Ezek a tudatosan vagy tudattalanul alakított terek, és az abban létrehozott vagy elhelyezett alkotások személyes jegyeiken keresztül képesek szerepeiket betölteni, tartalmukkal hatással lenni ránk életünkben. „Az individuum megnyilvánulása ugyanúgy működik, mint azok a megfoghatatlan megnyilvánulásai az ókori jóslatoknak, melyek Hérakleitosz szerint se nem beszélnek, se nem rejtenek, hanem jelet adnak.”¹ A vizuális művészetben belül a festészetben és a szobrászatban a térnek különleges és személyes, a műalkotással sok szempontból összefonódó szerepe van. A tér részben a műalkotás elemévé, hétköznapi funkcióin túl a művészet nyelvének eszközévé válik. Mondhatnám azt is, hogy ebben e szerepében átlényegül, másfajta értékrendet és valóságot képvisel. A festészetben a tér szerepe összetettebb: valós és festett térre osztható. A műalkotás jelenléte miatt a valós tér szerepének, jelentéstartalmának megváltozásával hétköznapi

¹

Hannah Arendt, *Condition de l'homme moderne*, Calmann-Lévy 1983, 239. o.

tereinkhez való viszonya is megváltozik. E kettősségével foglalkozó művek közül Velázquez *Az udvarhölgyek* című festményét említeném itt meg. E festmény kapcsán felmerül a valóság és látszat, a hasonlóság és azonosság kérdésköre, tulajdonképpen életünk értékrendjének meghatározása, mellyel Michel Foucault is foglalkozott *A szavak és a dolgok*² című könyvében. Ennek előszavából idevágó, és talán magyarázattal szolgáló mondatokat szeretnék idézni: „az elemek rendszere – vagyis bizonyos szegmentumok meghatározása, amelyeken a hasonlóságok és különbségek megjelenhetnek, variációtípusok, amelyeknek szegmentumai megjelölhetők, végül pedig a küszöb, amely fölött különbség van, alatta pedig hasonlóság – nélkülözhetetlen akár a legegyszerűbb rend megalapozásánál is. (...) Valamely kultúra alapvető kódjai – amelyek meghatározzák nyelvét, észlelési sémáit, csereviszonyait, technikáit, értékeit, gyakorlatának hierarchiáját – már eleve rögzítik minden ember számára mindazon empirikus rendeket, amelyekkel dolga lesz és amelyeken belül majd eligazodik”.³ A művészet téralakításával az alkotásban a Foucault által meghatározott emberi kultúra kódrendszere és annak minden korban újra meg újra felállított értékrendje nyilvánul meg a maga törékenységében.

A festészet teréből a szobrászatba átérve láthatjuk, hogy a szobornak és a térnek kevésbé áttételes a viszonya, vizuális nyelve is más, a forma és a tér fizikai természetében sokkal több közös vonás van, ami a szobor térben való kiszolgáltatottságának egyik oka is egyben. Az évezredek során a természet törvényei szerint alakított eszközeink, amelyekkel különböző korokban környezetünket formáltuk, meghatározták azokat is, amelyekkel a szobrokat hoztuk létre. E technikai körülmények és változásaik nagyban meghatározzák azt, amilyen módon az alkotók hite, művészi elképzelései, meggyőződései évezredek óta a szobraikban megnyilvánulhattak. Megemlíteném itt Rudolf Wittkower *Sculpture* című könyvét, amelyben a szerző az egyiptomi és babiloni civilizációk kezdetétől az 1960-as évekig terjedően igen nagy alaposággal foglalkozik ezzel a témával.⁴ A változó fizikai körülmények és az abban teremtett lehetőségek között, a térnek és az alkotói szándéknak ebben a sajátos, egyben folyamatosan változó viszonyában és egymásra utaltságában születtek meg a

² Michel Foucault, *A szavak és a dolgok*, ford. Romhányi Török Gábor, Osiris Kiadó 2000

³ Foucault, *A szavak és a dolgok*, 14 o.

⁴ Rudolf Wittkower, *Sculpture*, Harper & Row 1977

hagyományainkat nagyban meghatározó szobrok. Ez a viszony mindig személyes, egyedi, egyszeri és ismétелhetetlen művészi megoldásokat szűlt az idők során, amelyek születésük akkori okain és létrehozásuk körülményein keresztül ágyazódtak be a múltunkba. Wittkower megemlíti a különböző szerszámhasználat által meghatározott alkotási folyamatokat, többek között a bronzvésőkkel nem annyira faragott, inkább pattintott, ezért tömörszerűen kezelt korabeli alkotásokat és az ehhez képest sokkal fejlettebb spicc és fogas vésővel alakított szobrokat is. Említést tesz Michelangelóról is, aki az eszközhasználat előnyei miatt a szobor belső tereit is hozzáfért, így differenciáltabb plasztikai megoldásokat tudott létrehozni. Ezek a különböző eszközhasználatok nemcsak a művészi tartalom szoborban átélhető kifejezőmódjának határait, fizikai jelenlétük tereit, környezetüket befolyásolták, hanem alkotójuk és a környezetükben élők felfogását is. Az, hogy ezek a múltban készült alkotások az idők folyamán, illetve rájuk ruházott funkcióikat, ma aktuálisak-e, alakítják-e életünket, vagy csupán értéktárgyakként léteznek, tulajdonképpen tartalmi vonatkozásaiktól függenek. Így az időtől függetlenül a különböző időkből származó szobrokban, például az etruszk szarkofágokban, az egyiptomi faszobrokban, vagy Henry Moore fekvő alakjaiban is aktuális tartalmakat fedezhetünk fel, amelyek részét képezik világképünknek, s amelyek nézőponttól függően sok közös, és egyben új értelmezési lehetőséget is kínálnak.

Ahogy a tér a szoborral jellege és természete miatt elválaszthatatlan, együtt működő és együtt ható részévé válik egy plasztikai alkotásnak, ugyanúgy életünknek is részét is képezi. Megfelelő, számunkra alkalmas terek nélkül nemcsak műtárgy nem tud létezni, hanem mi sem. Ilyen helyzetben az alkotásnak a folyamata is erejét, gyakran szerepét veszti. Ez a gyakorlatban azt jelenti, hogy ha az otthont jelentő közvetlen, személyes vagy közösségi tereink kialakítása nem teremt élhető teret számunkra, akkor e kedvezőtlen körülmények között szükségmegoldásokhoz folyamodunk. Az ilyen helyzetek rosszul működő hétköznapi terekhez, a szobor esetében rossz helyszín kiválasztásához, tévutakhoz vezetnek. Pontosabban: hosszú távon nem vezetnek sehova.

Említettem, hogy emberi természetünk egyik alapvető és ösztönös motivációja, hogy lelki természetű értékeinket ösztönösen meg akarjuk másokkal osztani. Ennek a motivációnak egyik alapvető kísérőjelensége a tér képzése. Mivel erre később számtalanszor utalni fogok, ezért itt az elején tisztázni szeretném, hogy a tér

folyamatosan alakított, képzett, változó formáin keresztül tapasztalható, így válik értelmezhető számunkra. Ezekben a folytonosan változó viszonylatokban jöhet létre az alkotó által létrehozott, a műalkotás által képzett másfajta tér-tapasztalat. Ennek mélyebb vizsgálatával könnyen a művészetpszichológia és a szociológia területére kerülnénk, én itt csupán természetünk kettősségére, az alkotás térben megnyilvánuló személyes és közösségi vonására szeretném felhívni a figyelmet, amely már folyamatában is, és a kész műalkotásban is megnyilvánul.

Nyilvánvaló tény, hogy maga a folyamat egyrészt egy saját magunkkal folytatott szakadatlan párbeszéd, másrészt e tartalom egy részének továbbítása azon személy, személyek, vagy közösség felé, akikhez hitünk szerint tartozunk. A tartalom jellegzetességeit a művészi tartalom természetében, és annak érzékileg is tapasztalható, élményt keltő jegyeiben kell keresni. Ez az a folyamat, amelyben a személyes tartalom létjogosultsága az alkotás létrehozásának személyes okain és értékrendjén keresztül magában a műalkotásban igazolódik. E folyamat a szobor kialakulásának fizikai folyamata is egyben. Ezzel egy időben alakul ki a szobor talán leginkább publikusnak nevezhető oldala, amely vizuális jegyein keresztül mások számára is láthatóvá válik. Ez a történet gyakran nem egy alkotáson belül fejeződik be, és akár egy egész életművet is végigkísérhet, még ha különböző korszakokra is tagolódik.

Mindebből világosan következik, hogy mind a műalkotás, mind a hozzá tartozó tér, épített környezetünk fizikailag is érzékelhető természete alapján fizikai folyamat eredményének tűnik, valójában azonban mindez számos belső, személyes, lelki folyamat fizikai megtestesülése. Ezért én azt gondolom, hogy a szobor „a térbe illesztett forma létezmódjával és hatásvilágával, a test-más, a szobrászati tárgy alakításával”⁵ a benne artikulált emberi tartalomtól és kötődéseinktől nyer jelentőséget életünkben. Így kerül a műalkotás abba a helyzetbe, amelyben látszólagosan antagonistikus helyzetét oldja fel, nevezetesen: vizuális élményeken keresztül láttatni képes természetüknél fogva láthatatlan lelki tartalmakat, amelyekben a főszereplők mi vagyunk.

A saját képmásunkra formált teret azért ruházzuk fel egyéniségünk jellegzetességeivel, hogy benne saját hitünket gyakorolni tudjuk, és személyes mitológiánknak helyet találjunk. Egy magántérben felállított szobor által igényeink és lelki folyamataink válnak

⁵ Wehner Tibor, *Morph*, katalógus, Aulich Trade Kft. 2006. 8. o.

hangsúlyosabbá hétköznapi fizikai tereinkben. Személyes szokásaink szerint kialakított és berendezett életünkben a műalkotás által szakrális teret képezünk, amely személyes hitünknek állít szentélyt és menhelyet egyaránt. Ugyanakkor fordítva is igaz, hogy csak egy sajátos léttérben lehet helye és szerepe egy szobornak, amely természete alapján kiválasztott helyszínen és térben, személyes okain és liturgiáján keresztül kapcsolódva mások számára is olvasható üzenetével, tartalmával nyeri el értelmét és helyét.

A műfaji meghatározásokat mi magunk hoztuk létre, de a művészeti nyelv sohasem követi a szabályokat. Ezért a szobor általánosan elfogadott meghatározása is tartalmaz értelmezési sémáinkhoz képest határeseteket, és igen könnyen átlépheti az általunk felállított műfaji határokat. Így *a szobor és tér fogalmainak elválaszthatatlan természetéből adódóan mindig egyedi megoldások születnek.* A szobornak a tér alakítására és működésére gyakorolt hatását egy későbbi fejezetben még részletesen fogom vizsgálni. Most a téralakításnak egy másik, de a szobrászat eszközeiből jelentősen merítő területéről, az építészetből vett egyedi és ritka megoldást szeretnék példaként megemlíteni. A tér szoborszerűen artikulált lehetőségeinek eredményeként született meg egy különlegesen szép építészeti példa, a Peter Zumthor által tervezett kápolna, melyet Wachendorfban, Németországban, a Scheidtweiler házaspár kérésére, Flüei Szent Miklósnak ajánlva állítottak fel. Itt a kápolna szálfákból alakított belső terét antropomorf térként, tulajdonképpen egy negatív szobor testeként tudom felfogni. Ebben a térben, melyben az emberi jelenlét paránysága antropomorf végtelent sejtet, számomra az a gondolat igazolódik, hogy emberi mértékkel alakított világunkban van csak helye az embernek.

Őszintén szólva kedvelem a határeseteket, mivel bennük az alkotói szándék minden esetben erősebb volt, mint a bevált sémák és megszokott szabályok, biztonságosan érthető nyelvezetének alkalmazása. Ezért e témában befejezésül szeretnék még egy példát megemlíteni a határesetekre. 2005. május 10-én adták át Berlinben Európa hatmilliónyi meggyilkolt zsidóságának emlékhelyét. Az Emlékhelyet Peter Eisenman New York-i építész tervezte, egy 1999-es nyertes nemzetközi pályázat alapján. Színhelyéül a Berlin központjában lévő mintegy kéthektáros tömb szolgált, amely a náci birodalom központja és a berlini fal melletti „halálövezet” része volt. 2711 geometrikus rendben elhelyezett betonsztélével borított nyilvános park épült. A sztélék 2.38 x 0.95 m alapterületűek, 0.2-4.7 m magasságúak, a park közepe felé gödör-szerűen lejtő gránit

kiskocka-kő burkolatba vannak ágyazva. Peter Eisenman elgondolása szerint ez az emlékhely gyermekek játszóhelyeként, sőt családok piknikezésére is alkalmas lehetne. Csupán arra nem számított, hogy a sztélék arányai és a kéthektáros területen való együttes hullámszámuk együttesen olyan térbeli hatással bír, amelyben – már a tematikája miatt is – nyugalmat egyáltalán nem találni, pihenésre és piknikre pedig ennél alkalmasabb helyek is vannak a környéken. Vagyis az emlékhely céljainak értelmében kiváló munkát végzett.

A szobor jelenlétének indítékairól

Miután e világ ellentmondásossága abban mutatkozik meg, hogy látványában egyetlen dolog sem egészen önmaga, mert folyamatosan változik és mássá alakul, ezért az okokat illetve magyarázatot keresve számomra a művészet az értelmezés, a megértés folyamatát kínálja, mely a tudás birtokában célt és értelmet ad életemnek. Ezért a művészet nem csupán szemlélet, hanem az élet felfogása kell, hogy legyen. „Az ember nem húzódhat össze kisebbre, mint amekkora, nem bújhat ki a bőréből: az ember azt alkotja, ami ő maga, és a művészet – igazság, igaz vallomás a művésztől.”⁶

Számomra a szobor emberi jelenlétet, alakot jelent. Formarendjében arányt, változásaiban mértéket, történéseiben pedig etikát. Emberi jelet testesít meg, amely szakrális térré változtatja át semleges környezetét. Bacsó Béla a Morph csoportról írt rövid tanulmányában⁷ beszél a szobor természetéről: „A szobrok megalkotásában a művész nem ad vissza semmit, hanem *valamit valamiként bemutat*, ám éppen ez a szobrászatban rejlő legfőbb veszély, hogy így állandóan kiteszi magát annak, hogy olyan valóságequivalenciát keresnek benne, amelyre szándéka szerint a mű nem tart igényt. Herder a *Plastik* (1768-70) című munkájában⁸ figyelmeztetett arra, hogy a szobor mint mű esetében nem a pusztán látás és annak forma- és tértapasztalata a fontos, *a testi igazságot (leibhafte Wahrheit) nem a látás folytán sajátítom el, a szobor ugyanis bemutatott/ábrázolt tapintható igazság (dargestellte, tastbare Wahrheit)*. A szobor ezt a *testi igazságot keresi, ami mindig több mint egy bármilyen módon is formált pusztán alak.*”

A szobor fizikai, testi jelenlétének és az általa teremtett térnek azonosságával kapcsolatban a következőket szeretném idézni Bacsó Bélának ugyanebből a

⁶ Thomas Mann, *Richard Wagner szenvedése és nagysága*, Európa, 1983. 81-82. o. Ford. Szöllősy Klára

⁷ Bacsó Béla, „A szimptomatikus szobor”, in *Morph*, katalógus Budapest Galéria 2008. 2-3 o.

⁸ „Raum, Winkel, Form, Rundung lerne ich als solche in leibhafter Wahrheit nicht durchs *Gesicht* erkennen; geschweige das Wesen dieser Kunst, *schöne Form, schöne Bildung*, die nicht Farbe, nicht Spiel der Proportion, der Symmetrie, des Lichtes und Schattens, sondern *dargestellte, tastbare Wahrheit* ist.” Herder – „Plastik”, in *Klassik und Klassizismus* kiad. H. Pfothner és mások, Deutsche Klassiker Verlag 1995. 21.o.

tanulmányából: „August Schmarsow⁹ máig figyelemre méltó könyvében állította, hogy *a megjelenő szobor tere, nem egyszerűen tér-képzet (Raumvorstellung), hanem test-képzet (Körpervorstellung), ennek folytán jelenik meg, áll elő a test és vele együtt a megjelenített tér – ezt nevezi esztétikai térnek.* Amit elemzésében egyértelművé tesz, hogy a szobor nem része *az általános térnek*, sőt megalkotottságában a szobor kizárja a tér szokványos viszonyait, létrejöttékor éppen maga körül alkotja meg azt már mint esztétikai teret. A mű az esztétikai térben áll, amit maga állít elő. Schmarsow szép képével élve ez a tér *üvegharangként (Glasglocke)* borul rá a kész műre.”

A mű azzal a ténnyel teszi meg az első lépést az absztrakció felé, hogy nem tart igényt a valósággal való azonosságra, azzal a feltétellel, hogy az absztrakció folyamata nem a megélt valóság leegyszerűsítését jelenti. Ennek veszélyével és csapdáival, illetve az absztrakció folyamatában felmerülő analízissel kapcsolatban a következőt írja Bacsó Béla: „De a szoborral mint művészettel foglalkozó írások ennek veszélyére is figyelmeztetnek, nevezetesen az *absztrakt* megjelenítés veszélyére; az *absztrakcióra törekvés* emelne túl, mintegy menekítené ki a szemléletet a *jelenségek áramlásából, megváltaná a relatív kínjától*, juttatná a művet nyugvópontra, miként erre Worringer utalt könyvében¹⁰. Számomra a művészet relatív helyzete, szubjektivitása nem áll ellentétben az absztrakció folyamatával, mert a relatív helyzet a változó nézőpontra és nem a tartalom helyességére vagy helytelenségére vonatkozik, illetve egy művészi tartalom helyessége több nézőpontból is értékelhető. Azonos tartalom több nézetből való érvényesülése a szobornak és terének minden nézetből való együttes működését igazolja. Rudolf Wittkower a szobrászat egészét áttekintő jelentős művében pedig a modern, huszadik századi szobrászat meghatározó fordulatainak tekintette – Gabo egy megfogalmazása kapcsán – azt a művészi térfelfogást lényege szerint módosító felismerést, hogy *a tér egy új és abszolút szobrászati elemmé válik* (“We consider space as a new and absolutely sculptural element”)¹¹. A tér többé nem egyszerűen keretezi, körülzárja a tömeget, átüti az anyagszerűt, űrt nyit benne, és végül megnyitja az alakban nem rögzíthető a végtelen, és viszonylatok közt változó térnek.”¹²

⁹ V.ö. A. Schmarsow, *Plastik, Malerei und Reliefkunst in ihrem gegenseitigen Verhältnis*, Verlag von S. Hirzel 1899., 76. o. („Der allgemeine Raum wird von der Behandlung der Skulptur ausgeschlossen.”)

¹⁰ V.ö. W. Worringer, *Abstraktion und Einfühlung*, Kiepenhauer Verlag 1981. 87. o.

¹¹ V.ö. R. Wittkower, *Sculpture*. Penguin Books 1977, 274. o.

¹² Bacsó Béla, „A szimptomatikusság szobor”, 2.o.

A tér és a plasztika közös nyelvként való használatára azóta sok példa született, hadd említsem meg most csupán Calderet, Gabót, Mirót, Hepworth-öt, vagy Henry Moore néha több részre is bontott, áttört fekvő alakjait, amelyek klasszikus példái a tér és forma együttes kezelésének. Az ilyen következetes gondolkodásmódról és alkotómunkáról Albert Einstein egyik mondata jut eszembe: „You ask me if I keep a notebook to record my great ideas. I've only ever had one.” Vagyis: ”kérdezik, van-e olyan noteszem, amibe leírom legjobb gondolataimat. Nekem mindig csak egy volt.” Ez a logikailag követhetetlen következetesség fiatal koromtól kezdve vonzott Bach zenéjében, Giacomettiban, Miróban, Moore-ban, a karnaki monolitokban, a Húsvét-szigeti szobrokban és számtalan más helyen. Fúgaként ismétlődő emberi tartalom motívuma fogalmazódik meg ezekben az alkotásokban.

Tisztában vagyok azzal, hogy az emberi természet tökéletlen, emiatt én is tökéletlen szobrokat hozok létre, és mindig újrakezdem, mert a tökéletlenség számomra nem magyarázat. A műtermemben másolatokat tartok azokról a szobrokról, amelyek fontosak számomra. Tanulságos látni, ahogy az évek alatt újra meg újra igyekszem megfogalmazni ugyanazt, ami mindig másként jelenik meg.

Ugyanezt tapasztalom, amikor szobraimat először kis méretben, a részletek kibontása nélkül, majd néhány variáció után egyre nagyobb méretben újraépítem. Azt tapasztalom, hogy a legjobbnak ítélt változat felnagyítása nem nagyítás, hanem egy újabb változat, egy új térbeli rend. Az előző okokon túl azt is be kellett látnom, hogy a nagyobb méretben készülő szobrok arányai és a nézőpontjai is változnak, így az addig ismeretlen részletek azáltal, hogy látható méreteket öltöttek, beleszólnak a kompozícióba, és szerepet követelnek a szobor terében. Azt is látom már, hogy minden emberi tartalomnak, így a szobornak is megvan a létehez szükséges tere, tartalmához illő mérete, amelyet meg kell valósítani ahhoz, hogy a szobor készítése befejeződhessen. „Számptalan módon ki lehet fejezni ugyanazt a gondolatot, de ha nem találjuk meg a forma és a gondolat ideális egységét, semmire sem jutunk.”¹³ Ez a lehetséges legkényesebb téma, mert a szobor méretén, terén, a környezeten és a helyszínen múlik az, hogy a szobor természetének megfelelő helyen van-e, és létrejön-e a kapcsolat a szobor és környezete között. „A szobor nem része *az általános térnek*, sőt

¹³

Jean Baudrillard, *A Művészet összeesküvése*, Műcsarnok könyvek 2009. 45. o. Ford. Pálfi Judit

megalkotottságában a szobor kizárja a tér szokványos viszonyait, létrejöttékor éppen maga körül alkotja meg azt már, mint esztétikai teret.”¹⁴

A szobor megalkotása számomra morális szempontból nem teremtés, mivel születésünkkor mindent megkapunk életünkhöz és tárgyi világunk építéséhez. Ez a helyzet csak szemlélődésre, tanulásra elég. Életem fizikai történéseinek megértéséhez elsősorban nem azok következményeivel, hanem lelki okainak megismerésével kell foglalkoznom, ezért a szobor számomra nem fizikai történések, hanem lelki folyamatok eredménye. Ezeknek a lelki helyzeteknek olyan fizikai jelképeit keresem szobraimban, amelyek képesek közvetíteni őket. A megközelítés vagy az elvontság mértékétől függetlenül mindig az emberről szólnak.

A szobor fizikai jelenléte megtévesztő, mert csak eszköz. Azt idézi, ami természeténél fogva láthatatlan. Amit megidéz, amire utal, amiről az élet szól, rejtve marad. Ahogy Richard Serra üres, mégis feszülő terei, vagy Giacometti szinte testnélküli szobrai, amelyek a tértől kapják törékeny létüket. A szobor életem megértésének eredménye és lenyomata, mely arról a világról beszél, amelyben élek. Így válik ez az értelmezés emberértelmezéssé is egyben. Ezek életem szétválaszthatatlan részei. Ez a folyamatos körforgás működteti a hétköznapjaimat. Ezek a hétköznapok azok, melyek lehetővé teszik a szobraim születését.

Így az a szobor, amelyik egy adott pillanatban kikerül a kezem közül, az általam megélt térben az általam megélt valóságot testesíti meg, esztétikája pedig a saját terében látható és tapintható tárgy, amely ezt a valóságot megidézi. Amennyiben sikerül, szobraim „nem a térbe helyezett testek, hanem a teret megérintő, finoman megsértő penge-villanások”¹⁵ lesznek. Azt hiszem, hogy mivel a dolgok mindig valóságosabbak, mint a magyarázataik, a szobromnak magát a lényegét kell felmutatnia. Egy ülő ember „nemcsak egy ülő figura-megjelenítés, hanem magának az ülésnek a szobra; az ülő testhelyzetbe helyezkedés állapotának emlékműve”¹⁶ kell hogy legyen. Esztétikája pedig nem magyarázat, hanem az általam megélt életem, valóságom esztétikája kell, hogy legyen ahhoz, hogy élő része legyen életemnek. Úgy gondolom, a szoborban azonosságunk, helyzetünk, szerepünk megértése kell, hogy jelentse azt az ünnepet, mellyel felülemelkedhetünk és túlléphetünk rajta.

¹⁴ Bacsó Béla, „A szimptomatikus szobor”, 2.o.

¹⁵ Wehner Tibor, *Morph*, 9.o.

¹⁶ u.o.

A szobor jelenléte több és összetettebb, mint puszta látványa. A szobor egy „új minőség... testet öltő plasztikai vetülete.”¹⁷ A megismerés, a megértés, az érzékelés folyamata nem csak három dimenzióban történik, és nem kizárólagos feltétele a helyváltoztatás. Ezért a tartalomnak a szobor képének vagy háromdimenziós tömegének fizikai vagy virtuális elmozdulásával való megjelenítése elégtelen, esetenként szükségtelen az interpretáció számára. Ez nem más, mint a tartalom és a hordozók összetévesztése. A műalkotás elveszíti tartalmát és szerepét is, amikor materiális eszköznek, tárgynak tekintik, ahogyan Barbara Hepworth szobra New Yorkban az ENSZ székházánál is csupán egy hatalmas lyukas kavics lenne, ha csak tárgynak tekintenénk. A látvány mögött megbúvó valóság hitünk nélkül is ott van, végtelen és változatos. Ennek a látásnak a hiánya a művészet zsákutcája lenne. Ugyanígy nekem emberként kell megértenem, hogy szobrászként felmutathassam mindazt, amiben hiszek.

¹⁷

u.o.

A téralakítás okairól

Különböző természetűhez közelebb, azzal harmonikusabb egységben élő, attól jobban függő emberi kultúrákban, de urbánusabb életformákban is az évezredek során számtalan példaértékű és művészi tartalmat hordozó megoldás született az emberek életéhez szükséges terek kialakítása során, gondolok itt a hegyből kifaragott Ellora templomaira, épületeire és barlangjaira, vagy a hasonló Udaigri barlangokra Indiában, a Jordániában található sivatagi várak belső puritán, letisztult tereire, vagy az Etiópiában található fonott, kerek, lábakon álló házakra. E terek hitbéli, esztétikai és filozófiai tartalmakat is közvetítettek mind a közösségi, mind a magánéletben. A téralakítás illetve térteremtés meghatározó okai és motivációi környezetünk alakításának személyes és közösségi indítékaiban és azok természetében találhatóak. Úgy gondolom, hogy tetteiben minden embert a megismerés vezet, amelynek oka életének, céljainak és azok értelmének megtalálása, megértése és megvalósítása. Mindez időbeli folyamatot képez, és a történelemnek nevezett múltunkban számtalan megnyilvánulási formája született meg mind elméletben, mind az érzékeinkkel tapasztalható térben egyaránt.

A tér képzése és e térben való létezésünk, belső világunk és az általunk megélt tér kapcsolatának kérdése minden olyan alkalommal számomra is felmerül, amikor egy újabb szobrot tervezek. Olyan ez a helyzet, mintha mindent újrakezdenék. Mintha mindig az elejéről kellene kezdenem a mondatot, és mintha nem tudnék valójában semmit a világról, csak arról van tapasztalatom, amiről akkor beszélni szeretnék.

Erről a folyamatról, a megismerés folyamatáról, a művészet, a tér és az idő kapcsolatáról Ernst Cassirer, a *Mitikus, esztétikai és teoretikus tér* című előadásában a következőket írja: „A tér 'formája' aszerint változik, hogy mitikus, esztétikai vagy teoretikus térként gondoljuk-e el, és ez a változás nem pusztán az egyes és alárendelt vonásokat érinti, hanem egészként vonatkozik rá és elvi struktúrájára.” „A tér nem rendelkezik egy teljességgel, egyszer s mindenkorra szilárdan adott struktúrával; e struktúrát csak azon általános értelmi összefüggés által nyeri el, melyben felépülése végbemegy. Az értelmi funkció az elsődleges és meghatározó, a térstruktúra a másodlagos és függő

momentum.” „Létrehozásuk folyamatát a megismerés és hit motiválta és indokolta, ahol arról van szó, hogy a határtalannak határt szabjunk, a relatíve meghatározatlan meghatározzuk. Ez teszi lehetővé az átmenetet a keletkezéstől a léthez, a jelenségek özönétől a tiszta forma birodalmába. A művészi szemlélet és ábrázolás funkcióját is uralja s priméren áthatja ez az alapvető erő. Az élet alapelvehez sokkal inkább hű marad; egyedi alakzatokat hoz létre, melyekbe a teremtő fantázia – melyből ezen alakzatok létrejönnek – az élet fuvallatát leheli, s az élet közvetlenségével és frissességével ajándékoz meg.”¹⁸

Az ismeretlen tér megjelölése, elhatárolása, felosztása és birtokbavétele a megismerés folyamatának vizuális, térbeli jegyeit viseli magán, amelyeket az eléggé elkoptatott „szobrászat” és „építészet” fogalomrendszereibe tömörítettek a művészettörténészek. A határtalan meghatározásának természetes folyamatában „a hagyományos társadalmak egyik jellegzetessége a számukra magától értetődő ellentét az általuk lakott terület és az azt körülvevő ismeretlen és meghatározatlan tér között.”¹⁹ A magánéletben „a vallásos ember szemében háza a világegyetem mikro-kozmosz méretű tükörképe volt.”, írja Eliade. „A tér rituális felépítését háromszoros szimbolizmus hangsúlyozza: a négy ajtó, a négy ablak és négy szín a négy égi irányt képviseli.”²⁰ Az ember akkori viszonyát a világhoz pedig ekképpen jellemzi: „A legkorábbi időkben valószínűleg az ember valamennyi szervének és pszichológiai folyamatának, valamint minden cselekedetének vallási jelentése volt.” Az ember pedig „az embereszményt, melyre törekszik, emberfeletti síkra helyezi.”²¹

A „meghatározatlan tér” „rituális felépítését” sok ezer éven át követhetjük a múltba, s bár nem tartozik az általánosan elfogadott hellenisztikus világképhez, mégis szerintem teljesebb értelmezési lehetőséget nyújt e témában. A primitívnek nevezett művészet, az élet közvetlenebb, félelmeit és hitét közvetítő szobrainak tisztán fogalmazott formavilága sokat jelent számomra, gondolok itt például a több mint 800 darab Moai szoborra a Húsvét szigeteken, vagy a Kikládokról származó 5000 éves istennő szobrocskákra.

Az Anni Philippon szerkesztése alatt megjelent könyvben²² elemzések és fényképek találhatóak a Franciaországban talált, és a Fenaille-i múzeumban őrzött 5000 éves, hol

¹⁸ Ernst Cassirer: „Mitikus, esztétikai és teoretikus tér”, in *Vulgo*, 2000/1-2. Ford. Utasi Krisztina.

¹⁹ Mircea Eliade, *A szent és a profán*, Európa Könyvkiadó 1987, 21. o. Ford. Berényi Gábor,
²⁰ Eliade, id. mű, 38-41. o.

²¹ Eliade, id. mű, 177. o.

²² Anni Philippon (szerk.), *Statues - Menhirs*, Éditions du Rouergue 2002.

szinte maroknyi, hol meg több mint méteres menhirekről, valamint a prehellén imádkozó szobrokról, amelyeknek egyik fő és közös szerepe az volt, hogy egy különleges és felsőbbrendű személy dicsőítésére születtek.

A természeti tér megjelölésének módjairól és jelentéseiről ír Jean-Pierre Mohen a monolitokról és megalitokról szóló kézikönyvében. Ír többek között a bonyolult geodéziai és csillagászati számítások alapján felállított karnaki templom együtteséről is, amely a világ legnagyobb szakrális tere, és 134, egyenként 22 méter magas és 3,5 méter átmérőjű faragott gránitoszlopból áll. „A felállított kövek elemzése egyszerűbb: vagy önállóan, mástól függetlenül, vagy egy egyenes sorban, vagy pedig egy zárt körben állnak. A Karnakban található elrendezés többféle együttesből áll”.²³ Mohen megemlíti a legegyszerűbb megalitikus térkijelölés módját is, ahol kisméretű, sorba rakott kövekkel jelöltek ki téglalap alakú szakrális teret, pont úgy, ahogy gyerekként a grundon kövekkel raktuk körbe vagy faággal rajzoltuk meg a játékainkhoz való területet. A könyv arról is beszámol, hogy a köveknek gyakran gyógyító erőt, termékenységet is tulajdonítottak, egy példa lehet erre a La Tremblais, a Saint-Samson-sur-Rance-ban található fallikus menhir. Ezeket az obeliszkeket a kutatók szerint a neolitikus Európában, illetve Egyiptomban állították fel körülbelül 6000 évvel ezelőtt. Egyik formai érdekességük az, hogy az egyiptomi obeliszkek síkjai éleken találkoztak, az európaiak pedig gömbölyítettek voltak inkább, és alakításukkor tekintetbe vették a kő eredeti formáját, aminek nyilván szemléletbeli okai is voltak. A téralakítás és a tér kijelölésének szempontjából ezek a hatalmas menhirek szakrális és csillagászati szerepet is játszottak, valamint térhatároló szerepük is volt. A túlvilággal való „kapcsolatot néha egy olyan világoszlop képével fejezik ki, amely tartja, összekapcsolja az eget és a földet, és amelynek alapja az alsó világban (alvilágban) gyökerezik.”²⁴ Ezeknek a vertikálisan felállított köveknek tekintélyes része valóban a föld alatt maradt. Példaként megemlíthető itt a Franciaországban található Dol de Breton, amely az országban jelenleg található legnagyobb felállított kő, és nemcsak Normandia határát jelzi, hanem azt a helyet is, ahol a Szentírás szerint Szent Mihály az ördöggel harcolt. A középkorban, a XI. században templom épült mellette, ami szép bizonyosság arra, hogyan képez teret mindenkor a saját hitének. Mircea Eliade *A szent és a profán* című könyvében ír a szakrális

²³

Jean-Pierre Mohen, *Les Mégalithes. Pierres de mémoire*, Gallimard 1998.

²⁴

Mircea Eliade, *A szent és a profán*, 31. o.

téralakítás természetéről és jelrendszeréről. A templom, a hegy, a vertikális jelek közös természetéről a következőt mondja: „Az istenek művét, az univerzumot az emberek mértékarányosan ismétlik és utánozzák: így például az axis mundi, mely az égen tejútként látható, a kultikus épületekben mint szent karó bukkan elő.” „Világoszlop és szent oszlop, valamint kultikus épület és univerzum között ugyanezt az azonosítást találjuk meg.”²⁵ Londonban, Párizsban, New Yorkban és a Vatikánban is találhatunk obeliszket, de a világtengely felállításának megdöbbentő példája Egyiptomban, Heliopolisban található, ahol az i.e. 2400-ban elhelyezett, a napimádat központját jelző obeliszk már eleve egy eredetileg i.e. 5100-ra tehető templom alapköveire épült. Egyiptom legjelentősebb piramisai – Giza, Saggara és Abisir – mind ebből az obeliszkből kiinduló érintők mentén épültek.

A környezetet alkotó világ megjelölése és a különféle terek képzése a hétköznapokban, a különböző kultúrákban élő emberek lakáskultúrájában is jól követhető. A térhasználat különféle megoldásainak az éghajlati különbségeken túl az egyik oka, hogy a világ különböző tájain, a hétköznapi életben más az emberek térigénye, így más a terek felosztása és azok szerepe is. Ezek közül megemlítem Gaudí lakóépületei közül a Casa Milát, a Casa Batllót, a Güell palotát és parkot, templomként, „kultikus épületként” pedig a befejezetlen Sagrada Familiát Barcelonában, amelynek építkezését már 1884-ben, 31 éves korában vette át Gaudí. De itt van az ettől jellegzetesen eltérő Le Corbusier temploma Ronchampban, Dél-Franciaországban, amely szinte elrejtett helyen épült, mégis zarándokhellyé vált az idők során.

A természethez közelebb álló, ma már fogyatkozó kultúrák életszemlélete kozmikusabb, és az életet átfogóbban és mélyebben értő nézőpontból teremtett művészi megoldásokat. A hit közösségteremtő ereje mindig nagy szerepet játszott ebben, és én e hitnek most az emberi értékrendhez való ragaszkodását emelném ki, mert ezáltal volt képes művészeti alkotásait létrehozni, és amely „a tér és az idő egyszerű tényállásán alapul, hogy létük nem azonos a ‘dolgok létevel’, hanem attól specifikusan különböző”.²⁶

²⁵ Mircea Eliade, id. mű, 30. o.

²⁶ Ernst Cassirer, „Mitikus, esztétikai és teoretikus tér”, ford. Utasi Krisztina,

Időben változó és időben egymást követő, egymás mellett létező kultúrákat legfeljebb tanulságaik kötik össze. Így történt ez a hagyományainkká vált múltunkban is, és így kellene bánnunk a múlt vizsgálatával is. Ezért hát a művészettörténet sem történet a maga időrendi sorrendjében, mert a művészetben nem az idő a rendező elv. Ezért az elmúlt korok alkotásait sem szabad elsősorban ebből a szempontból, hanem önmagukban, és ezután összefüggéseik alapján vizsgálni.

Szobor és tér viszonyáról

Ahogy a személyes, úgy közösségi tereink is emberi jelenlétünk következményei, és személyiségünket, illetve közösségünket jellemzik. Az életünkhöz szükséges tér kialakítása és építése személyes, mindennapjainkat tükröző, folytonosan változó folyamat. Ebbe a személyes magán- vagy közösségi térbe a szobor vizuális jegyein, fizikai jellemzőin keresztül megnyilvánuló karaktere által illeszkedik bele. E körülmények egybehangzása a szobor esetében jelenlétének alapfeltétele. Személyes okai és céljai, valamint közösségi vonatkozásai határozzák meg a szobor esztétikai terének hétköznapi funkcióit, vagyis Cassirert idézve e tér struktúrájának kialakulása csak azon általános értelmi összefüggésen keresztül történik, melyen belül felépülése végbemegy. Az ember és tér kapcsolatára általánosan jellemző, hogy minden emberi tevékenység alapját képezi, és minden esetben a személyes tereknek egyedi szerepeket viselő kialakításával jár. A szobor megalkotása is függőségében hasonló, de más minőségű, saját esztétikai terének létrehozásával jár együtt, amely tér a szobor testének része, és amelyet August Schmarsow jellemzően test-képzetnek nevezett. Így bár minőségi különbség van a hétköznapi, illetve művészi szerepet betöltő tér között, mégis minden esetben egymásra utalt viszonyban vannak jelen mindennapjainkban. Eképpen azt a következtetést is le lehet vonni, hogy ember által alakított térről akkor beszélhetünk, ha annak értelmezhető emberi oka van, vagyis egy emberi cselekvés következménye folytán jön létre, és nem választható el az adott tevékenység természetétől. A szobor tere az esztétikai tér elnevezést a hétköznapi funkcióktól eltérő, gyakorlati szempontból haszontalannak mondható, másfajta természeténél és minőségénél fogva kapta. E tér oka és forrása pedig maga a szobor, emberi tartalmát illetően művészi jelentése minden esetben valamilyen morális tartalmat hordoz.

Mivel az ember és a tér egymásra utalt viszonyára az jellemző, hogy nemcsak kölcsönösen meghatározzák, hanem jellemzik is egymást, ezért ez a szobor és az általa képzett tér esetére is érvényes. Ezt néhány kollégám is előszeretettel és találóan a szobor aurájának nevezi. Amikor egy szobor köztéren vagy lakásban való elhelyezése

során környezetével is kölcsönös viszonyba lép, akkor hasonló módon jellemzi, minősíti is azt. Így válik lehetővé, hogy a szobor vizuális eszközeivel és számunkra érzékelhető térbeli nyelvével „beszéljen hozzánk”. Ugyanabban a térben létezik, tartalma ugyanarról a térről szól, amelyben élünk, és amelyben mások számára is érthető művészeti jelet teremt. Ez az egyedi jel idézi meg azt a művészi tartalmat, amely az embert azzal a világgal való kapcsolatában értelmezi, amelyben az életét éli.

A szobor jelenlétéről, az aurához való hasonlatosságáról, egyediségének egyszeri, mindig változó megjelenéséről ír Walter Benjamin *A műalkotás a technikai sokszorosíthatóság korszakában* című írásában. Benjamin az aurát így definiálja: „valamely távolság egyszeri megjelenése, bármily közeli is legyen a tárgy.”²⁷ Ez a Schmarsow-féle üvegharang távolságtartása, melyben a szobor jelen van, beléhelyeződik a térbe és új jelentést ad neki. „Jelentős tény, hogy a műalkotás jelenlétének, aurájához fűződő kapcsolata sohasem szakítható szét teljesen”, folytatja Walter Benjamin az auráról írt értekezését. A gyakorlatban pedig szétválaszthatatlan. A műalkotás egyszerisége és egysége ezen belül és ezzel együtt jelenik meg. A szobor abban a térben, korban és hagyományok között beszél arról a térről, korról és hagyományról, amelyben született, és amelyből *kiszakíthatatlan*. Ebben jelenik meg képzett terével, aurájával együtt.

A szobor önmagában fizikailag nem értelmezhető fogalom. Mivel csak környezetével együtt létezhet, egy szobor minden egyes esetben egy meghatározott környezetben új, egyedi, megismételhetetlen helyzetet hoz létre. Ezért egy szobor elhelyezése a szobor nézeteitől és a körülmények adottságaitól függően változik, mert maga a környezet is vagy befogadja, és így a szobor beilleszkedik, vagy kivetí magából, mert mind a kettő másról szól, vagy valamelyik nem szól semmiről. Az egyik legfontosabb szempont, hogy az összeférhetetlenség vagy az illeszkedés folyamata minden ilyen esetben elsődlegesen *a szobor természetén múlik*, ahhoz igazodik, mivel a *szobor még létrejönni is csak egy számára alkalmas térben tud*, és ugyanígy, *elhelyezésekor is egy hasonló környezetben képes szerepét betölteni*. Hogy kézzelfogható példát adjak a szobor térben való nézeteiről és azokról a rejtett szándékokról, amelyek egy éppen megszerzett és

²⁷ Walter Benjamin, „A műalkotás a technikai sokszorosíthatóság korszakában”, in uő, *Kommentár és prófécia*, Gondolat 1969. 308. o. Ford. Barlay László.

hazavitt szoborban rejtőzhetnek, Wittkower²⁸ könyvéből Rodin barátját, Camille Maclairst idézem, aki Rodin alkotói módszeréről ír. „The study of movement has led him to give unlooked-for values to the general outline and to produce works which may be viewed on all sides and which continually show a fresh and balanced aspect that explains the other aspects.” Ugyanitt Camille Maclair így idézi Rodint. „To work by the profiles, in depth not by the surfaces, always thinking of the few geometrical forms from which all nature proceeds, and to make these eternal forms perceptible in the individual case of the object studied, that is my criterion.” Az én fordításomban ez így hangzik: „A mozdulat tanulmányozásának eredményeképpen a szobor fő körvonalait olyan rejtett értékekkel gazdagította, amelyek által a született munkák minden oldalról megtekinthetőek voltak, és folyamatosan friss, kiegyensúlyozott látványt mutattak, ami magyarázatot adott a többi nézőpontjukra is.” Itt Walter Benjamin aurafogalmának távolságból kezelt egysége jelenik meg. Rodin szavai pedig: „A különböző nézetek mélységeiben és nem felületében gondolkodva arra a néhány geometriai formára gondolok, amelyekből az egész természet építkezik, amelyeket érzékelhetővé kívánok tenni az általam tanulmányozott esetekben, ezek a szempontjaim.”

Mind a szobornak, mind a környező térnek alapvető tulajdonsága a személyesség, mert a kettő kapcsolatában ez az a minőség, amely alapfeltétele a művészi tartalom közvetítésének. Optimális esetben egy adott térben egy jól elhelyezett szobor sajátos, egyedi jellemvonásokkal rendelkező teret határoz meg maga körül, amelyen keresztül környezetéhez kapcsolódik. Fizikai jelenlétével és szerepével fogva, amennyiben van rá képessége, ki is jelöli a számára szükséges területet. Azáltal teszi élhetővé számunkra, hogy felruházza környezetét személyes jegyeivel. Itt a Mircea Eliade által felvetett határtalan meghatározásának természetes folyamatáról van szó, ahol az ember számára magától értetődő ellentét létezik az általa lakott, használt, megjelölt terület, és az azt körülvevő ismeretlen és meghatározatlan tér között, mind az épített, mind a természeti környezetben.

Az ember és tér ilyen minőségű egymásrataltságánál fogva ez az összefüggés a másik irányból is érvényes. Miután az ember által alakított magán- és közösségi tereknek

²⁸ Rudolf Wittkower, *Sculpture*, 234 és 240. o.

természetüknél és szerepüknél fogva megvannak a maguk személyes jegyei, funkciójukból adódóan már létrejöttükkor kijelölik és minősítik azokat a személyes és közösségi vonatkozásokban gazdag pontokat a térben, ahol tartalmában és formai megoldásaiban ahhoz a térhez kapcsolódó szobornak esetleg helye lehet. Ez az a függőségi viszony, amely alapján évezredek óta más és más eszközökkel és körülmények között, különböző térbeli adottságok között jöhettek létre szobrok a múltban, és amelyet Rudolf Wittkower könyvében olyan érzékenységgel szemléltet. És ez az a függőségi viszony, amely térbeli adottságainál fogva valamilyen szinten mindig befolyásolja azt, hogy nagy- vagy kisplasztika, esetleg érem kerül ki egy művész kezéből.

Magánterekről, közterekről

Különböző életformáink, egyéni és közösségi mitológiáink más és más tereit hozták létre magán- és közösségi életünknek. Mindezek természetesen nem választhatók ketté, hanem összefüggenek hétköznapi tevékenységeink mentén. Minden személyes térnek van valamilyen, még ha csak magánéleti szinten is, de közösségi vonása és szerepe, valamint minden közösségi szereppel rendelkező térnek kell, hogy legyenek személyes jellemvonásai is, amelyek nélkül elvesztené individuális szemléletét, és így szerepét is. Az életünkhöz szükséges tér kijelölése, kialakítása, kiépítése és egy személyes arculattal rendelkező térben létezni tudó, abba belehelyezett, vagy abban létrehozott szobor szerepe és története összefügg a téralkotás két fő eszköze, a szobrászat és az építészet mentén. A tereket én főbb szerepeik és helyszíneik alapján magán- és köztérre választottam szét. Külön csupán fogalmilag létezik a kettő, mert minden egyes esetben együtt jelennek meg.

Életünk legkisebb méretű terét magántérnek nevezem, ez az a tér, amelyet a legszemélyesebb jegyeinkkel ruházunk fel. Legkisebb eleme persze a testünk, mozgásunkat tekintve pedig a lakás, melyben megéljük hétköznapijainkat, és gyakoroljuk szokásainkat, személyes rituáléinkat. Mivel az előző korokhoz képest sokkal több információ ér bennünket, amelyeket fel kell dolgoznunk, hitbéli hovatartozásunk révén nehezen tudunk alkalmazkodni környezetünkhöz. Ehhez járul még hozzá az a természetes migráció, amelynek következtében a nagyvárosokban, például a 11 millió lakosú Párizsban a föld szinte minden emberfajtája megtalálható, akik mind más és más módon alakítják életüket. Az élettér kiépítése személyes szakrális feladat, ahol „az embernek saját világot kell teremtenie, és annak fenntartásáért és megújításáért magára kell vállalnia a felelősséget. Nem váltogatja tehát könnyű szívvel lakóhelyét, mert nem

könnyű feladnia világát. A lakás nem tárgy, nem 'lakógép', hanem maga a világmindenség, amelyet az ember önmagának épít.”²⁹

Különbéle terekben élünk, ezeket vagy mi magunk hoztuk létre, vagy mások alkották meg számunkra. Vannak ezenkívül nyilvános terek is, amelyeket mindenki számára építettek. Magunk döntjük el, hogy magántereket megosztjuk-e másokkal, vagy sem, és van, amit egy köztéren fizikailag nem tehetünk meg, illetve ha megtesszük, nem a várt eredményt érjük el, mert adott közösségi céljai miatt nem arra tervezték. Az említett köztér fogalma meghatározhatatlan, ahogy az alma fogalma is, mert minden esetben adott személyek ízlése, intézmények, tervek, helyszíni adottságok stb. határozzák meg arcukat, mindenesetre a köztér általánosságban nagyobb létszámú embercsoport esetenként ismétlődő tevékenységét szolgálja. A különböző épületen belüli, vagy kültéren kialakított különböző közösségi célú közterekhez hasonlóan a magánjellegű, kisebb terekben is a szobrászat különféle műfaji megoldásainak is változó szerepei lehetnek, amelyek befolyásolják az adott tér alakításának lehetőségét, és megfordítva, az adott tér is befolyásolja az abba a térbe szánt szobrászi megoldások lehetőségeit. Azt, hogy a megoldás egy köztéri szobor, egy még nagyobb monumentális plasztika vagy egy dombormű lesz, a tér mérete, elrendezése és a szerepe által meghatározott feltételek döntenek el. Azt meg kell állapítani, hogy a közösségek számára kialakított terek összetettebb szerkezetűek, és értelmezésem szerint mindig kettős szerepük van. Alapjuk és céljuk mindenképpen az egyéniséggel rendelkező ember. A közterek tulajdonképpen közösségi szerepekkel felruházott terek a magánterek alapvető jellegzetességeivel. Bár a köztereknek elsődlegesen közösségi szerepük van, amelyben a lehetséges vonzást elsősorban egy másik ember jelenti, ezért mondtam, hogy személyes tér az alapjuk. Vagyis a magánterek bensőséget nyújtó, ugyanakkor nyitott térbeli kapcsolódások lehetőségét magában foglaló elrendezése ötvöződik a közösségi funkciókkal. Ezekről a személyes jegyeiktől válik a köztér intimmé, máskülönben szerepeiben szegényes, és így ápolatlan tér válik belőle, amelyet a klasszikus magyar argó placnak hívtak, ahol csak átmegy az ember. Egy jól alakított köztér magában foglalja azokat a személyes orientációs pontokat, amelyek által az ott tartózkodó vagy áthaladó igazodni tud a köztér szerepeihez. Az ilyen terek jelentős szerepe közös térbeli

²⁹

Mircea Eliade, *A szent és a profán*, 51. és 59. o.

élményen keresztül is értelmezhetővé válhat, amelynek főszereplője az én esetemben a szobor. Így az adott tér felértékelődik, művészi tartalommal és minőségileg magasabb szintű térélménnyel ajándékozza meg az adott teret.

A közös tér másik jelentős szempontja az időhöz kapcsolódik, nevezetesen a múlthoz, a jelenhez és a jövőhöz, amelyben a szobor mint jelalkotás főszerepet játszik. Eképpen a köztereknek néha az emlékezés gesztusát kell gyakorolniuk, de ugyanígy más köztereknek a jelenről kell szólniuk, vagyis kortárs, a jelenkorban alkotott szobrok által alakított tereknek a jelenkor fizikai és szellemi igényeit is ki kell szolgálniuk, közvetíteniük kell annak életérzését.

Számomra fontos szempont a jövőt képviselő terek, a játszóterek szerepe. A jövő generáció vizuális oktatásának feladatához, a művészi tartalomnak a térélmény által közvetített játékos tanulásához és tapasztalatához szükség van a kortárs szobrászat jelenlétére nemcsak köztéri parkokban és intézményekben, de iskolákban és óvodákban is. Ennek lehetőségeit, szerepét és jelentőségét a gyakorlatban szemléltette számomra néhány gyerek hosszas és örömteli bújócskája egy háromrészes Henry Moore-szoborban Münsterben, Németországban.

A fenti példa is csak azt igazolja, hogy a művészeti alkotás minden esetben életünk egészét szólítja meg, ezt pedig csak bizonyos feltételek, körülmények között tudja megtenni. Ahogy megalkotásának, létrehozásának, úgy létezésének is vannak objektív és szubjektív szempontjai. Az objektív feltételek főleg a szobrászatban vannak leginkább hatással a választott műfajra. Ennek egyik alapvető alkotóeleme a körülményeinket erősen meghatározó, minket körülvevő tér által nyújtott lehetőség, a szubjektívekhez pedig az az emberi tartalom tartozik, amely kifejezésre kerül tárgyának választott eszközein keresztül. A környezet adottságainak megértésével választ kaphatunk arra, hogy az milyen módon befolyásolja a szobrász döntését alkotása tárgyának megválasztásában, vagyis hogy egy tenyérben őrizhető éremet, kisplasztikát, domborművet, vagy nagyméretű szobrot készít-e. Itt meg kell említenem a kategóriák problémáját, amelyek bizonyos mértékig segítségünkre vannak, ugyanakkor egyes esetekben inkább leegyszerűsítik mind a választást, mind az emberek megértését, mivel a megszokott, fogalmi sablonok gyakran rossz irányba viszik döntéseiket. Lexikonok pontosan meghatározzák, mi az érem, a relief, a dombormű, a kisplasztika, stb. Ezek a meghatározások a plasztikákat a térben való egy- vagy többirányú kiterjedésük és

méreteik alapján osztályozzák. Negatív hatásuk lehet, amennyiben a szobor egy lexikális meghatározás formái megjelenésén, koncepcióján, nem pedig egy helyzet, feladat természetéből adódó értékelésén alapul. Ezek a kategóriák létrehozásuk pillanatában lehettek csak alkalmasak tárgyuk meghatározására, de ma már másra mutatnak, ezért körültekintéssel kell őket kezelni. Soha nem tudnak pontosan utat mutatni a művészet folytonosan változó megjelenési formái között. Itt felvetődik a ma gyakran használt határesetek fogalma, ami állításomat igazolva a műfaji meghatározások újragondolására készítet. Jómagam igencsak kedvelem az ilyen szobrászati megoldásokat, mert munkám során magát a feladatot részesítem előnyben, és nem a meglévő fogalomrendszerbe illeszthető megoldáson töröm a fejem.

Tapasztalatom szerint a körülmények hatásainak számbavétele a szobrászatban kevés figyelmet kapott eddig. Ennek egyik oka a kortárs szobrászat szerepének a köztudatban lévő hiányosságaiból illetve a szobrok rossz használatából adódik, másrészt pedig abból, hogy ezek a körülmények csupán a szobrász számára bírnak nagyobb jelentőséggel. Mindenesetre tény az, hogy a különböző magán- és közterek, illetve a szobor műfajai között szétválaszthatatlan egymásra utaltság létezik, amely mindkettő lehetőségeit kölcsönösen meghatározza.

A különböző szobrászati műfajok, mint az érem, a relief, a dombormű, a kisplasztika és a köztéri méretű szobor térhasználatukkal más és más elérhetőséget teremtenek meg a néző számára, ami különböző terekben különböző szociális szokásokkal párosul. Egy kisméretű műalkotással, egy éremmel könnyebben teremthetünk bensőséges kapcsolatot, mivel a tenyerünkben tarthatjuk, magunkkal vihetjük szinte bárhová, vagyis egyedülálló az intimitása. Azt gondolom, hogy ez az első és alapvető minőség, ami miatt annyian ragaszkodnak hozzá. A nagy szobrok tereit, ha csak fizikailag is, de meg kell osztanunk másokkal is, ami mindenképpen hatással van ránk. Mindenkinek szüksége van olyan dolgokra, amiket nem oszt meg másokkal.

A legkisebb tér határa a bőrünk. Minél kisebb egy tárgy, annál közelebb hozható testünkhöz, esetleg ha még folyamatosan viselhető is, annál intimebb a kapcsolatunk vele. Egy ilyen kis művészeti tárgy olyan bensőséges tartalmakat közvetíthet, amiket egy többméteres köztéri szobor sohasem. Ha azt nézzük, hogy ugyanaz a téma mennyire más tartalmakkal rendelkezik egy plaketten és egy szoborban, könnyebben érthetővé válik a másfajta térhasználat fogalma. Egy szobor esetében mindig több dolgunk van,

mivel a tér élményéhez több összetevő szempontja jön szóba, akár egy lakás, akár egy köztér elrendezését kell figyelembe vennünk. Ha eldöntöttük a helyét, akkor már nemigen szeretjük megváltoztatni még egy lakásban sem, köztérről nem is beszélve. Egy választott szobor magántérben való elhelyezésénél a benne lakók szokásaitól kezdve a lakás összes funkciója szóba jön, mielőtt megtalálnánk a számunkra megfelelő helyét, ahol azt nyújtja, amit várunk tőle. Szándékaink szerint végleges helyet keresünk számára, és ha látni kívánjuk, nekünk kell közel mennünk hozzá, és körüljárunk, mert a szobor természete ezt kívánja.

Egy tenyérbe illő kis szobor vagy érem esetében, ha erősen ragaszkodunk hozzá, hajlamosak vagyunk magunkkal vinni olyan helyre, ahol hosszasabban tartózkodunk: a lakásba vagy az irodába. Más a tér szerepe is, hiszen ha megtekintjük, akkor nem mi mozdulunk el, hanem a tárgyat forgatjuk körbe. Az éremnek ráadásul megvan a saját belső, háromdimenziós tere, amely a formái által képzett illuzórikus terének természetében is különbözik attól a tértől, amelyben fizikailag állunk és mozgunk. Ugyanakkor az ilyen kisméretű műalkotások tere működésében hasonlatos ahhoz a térhez, amelyben könyvet olvasunk, és amely elszakít minket attól a tértől és valóságtól, amelyben fizikailag jelen vagyunk és mozgunk.

Az ilyen kisméretű műalkotásokhoz való ragaszkodásunkban emberi természetünk egészen sajátos oldala nyilvánul meg. Alapjában véve ragaszkodunk érzéseink, benyomásaink képi megjelenéséhez. Minél erősebben hiszünk benne, annál inkább ragaszkodunk a képéhez, és ezért szeretjük birtokolni az azt jelképező tárgyat is. Fizikai megnyilvánulása igazolja számunkra gondolataink, érzéseink valóságosságát, és megerősít hitünkben. Bizonyosságot jelent számunkra, mert hiszékenyek vagyunk. Egy kisebb dombormű, egy alacsonyabb plasztikájú relief vagy egy érem például hordozhatja személyes világunk intim képét, mely hasonló is lehet másokéhoz, de közös nem. Akár egy amulett. Mindenesetre minden hit személyes jellemvonásokkal rendelkezik, és ha valakinek hite van benne, vagy félelme – mert a kötődésben a kettő majdnem ugyanaz –, akkor egy ilyen kis tárgy, mint az érem, annak a hitvilágnak a jelképévé, bizonyosságává válik. Említettem már, hogy olykor elkerülhetetlenül meg kell osztanunk egy szobor terét és élményét másokkal is, de egy éremmel ez sohasem fordulhat elő. Az emberi természet egyik rejtélyéhez tartozik, hogy bizonyos dolgokat csak magáénak akar tudni, és ez néha kimondottan fontos a számára. A birtokolt tárgy, így egy parányi műtárgy is,

magunknak tulajdonított világképünket jelképezi. Egy dombormű vagy egy relief egy szögletes alakú éremhez, pontosabban plaketthez lenne formailag hasonlítható, de mivel méretében sokkal nagyobb és plasztikai rendjénél fogva frontálisan olvasható – körülbelül 70 fokban élvezhetőek plasztikai értékei, ennél kisebb szögben szemlélve már a kép részletei a rövidülés törvényei szerint torzítják és takarják egymást –, ezért többnyire egy fal síkján szokták elhelyezni. Tőlünk távolabb kerülve, egy szoba vagy terem falán elveszti az érem-műfaj jellegzetességeit. Formai rendjének térigénye egy egész szobát vagy termet teljes mélységében szólít meg.

Egy kisplasztika már a méreténél fogva is beleszól mozgásterünkbe, hiszen akár közel egyméteres tárgyról is szó lehet. Ha nincs meg a helye, útban van. Persze felrakhatjuk egy polcra, de akkor láthatatlan marad. Már mi mozgunk a szobor körül, és nem, vagy csak ritkán forgatjuk körbe a szobrot. Kivéve persze a kinetikus szobrokat, amelyek folyamatosan megjelenő új nézeteikkel és az idő dimenziójának kompozíciós elemével a variációk és értelmezések végtelenségét kínálják, gondolok itt a kezdetekből Schöfferre, vagy Tinguely és Haraszty játékosabb, másféleképpen kinetikus, és manuálisan is interaktív művészeti alkotásaira. Természetesen a hagyományos szobornak is többféle nézete van, így a változó objektív és szubjektív körülményekkel együtt folyamatosan új arcát mutatja, amelyek közül választási lehetőségünk van, hogy melyiket és honnan lássuk, ha elhelyezésével kapcsolatban dönthetünk. Hacsak nem egy elzárt sarokban helyezük el, ahol egy alkalommal csak mi láthatjuk, élményét rendszeresen megosztjuk másokkal is, így a kisplasztikának ez a közösségi tulajdonsága is megnyilvánul. Persze ezeket a méreteket fokozva egy idő után a nagyobb családi fészkek is kicsinek bizonyulnak, és a szobor plasztikai értékei már olyan tereket követelnek, amelyeknek már egy köztér felelhet csak meg. Sajnálatos ténynek tartom, hogy „egy bárki által szabadon hozzáférhető”³⁰ térben, vagyis köztéren, országunkban „fel sem merült, vagy legalábbis ritkán a politikai tartalmaktól mentes plasztika állítás”³¹. Az is sajnálatos tény, hogy „az új szabályozás nem tesz különbséget a közterületi művészeti, szobrászati alkotások és a politikai-hatalmi-propagandisztikus célokat használó köztéri kompozíciók között.”³² Ritka kezdeményezés volt 2004-ben a Magyar Szobrász Társaság Erzsébet

³⁰ Iványi Brigitta, „Megjegyzések a szobrászat lehetőségeiről”, in Készman József - Nagy Edina (szerk.), *A hagyomány ösvényein túl*, Múcsarnok 2007. 77. o.

³¹ Lugossy Mária, „Körkérdés / 1956 – Autonóm szobrászat a politikai térben”, in *A hagyomány ösvényein túl*, 7.

O.

³² Wehner Tibor, „Emlékművek kora”, in *A hagyomány ösvényein túl*, 38. o.

téren megvalósult köztéri szoborkiállítás, amelynek szervezésében volt szerencsém részt venni. Budapest központja néhány évre köztéri szoborparkká alakult át, elsőrangú példát mutatva a szobrászat és környezet közös alakításának lehetőségeire, és az is maradhatott volna, ha támogatást kap. Megemlíteném még, hogy 2005-ben, 2006-ban és 2007-ben a Szobrász Társaság az Erzsébet téri kiállításon túl szobrászattal és köztérrel kapcsolatban három konferenciát is tartott a Múcsarnokban, amelynek tanulságos, a Múcsarnok által a fenti években publikált anyaga bővebb információval szolgál e témában.

Mindezen szempontokat és különbségeket azért tartottam fontosnak megemlíteni, mert a fent említett köztér-problémákkal együtt is *az autonóm művészi tartalomnak minden térben helye van*, és minden alkalommal megvan a maga sajátos megjelenési formája, mérete, tere, és ezekből adódó szerepe is, amelyben egyedi megjelenése mindig is különbözni fog minden más megoldástól.

A szobor természetéről és tereiről

A szobor köztudatban élő felfogása gyakran hiányos mind annak értelmét, mind szerepét, mind használatát illetően. A középiskolai oktatásban például a hellén szobrászat képezi azt a látásmódot, amely alapján a szobrászatot mint művészeti kifejezőmódot megítélik és tanítják. Ezáltal persze magát a görög szobrászatot és jelentőségét is tévesen értelmezik, mely által szerepe is sérül. Az interneten, a sulinet.hu weboldalon ezzel kapcsolatban a következő található: „Kelet és a Mediterraneum folyamatos láncolatot alkotó kultúrtörténetében a görögség előtti szobrászat soha vagy csak igen ritkán szabadult meg attól a szimbolikus jelképrendszertől, amely a bemutatott alakokat leegyszerűsített formákkal testesítette meg, és a nézőben az egyszerű sztereometriai idomok által keltett gondolati asszociáció útján keltette fel az ábrázolni kívánt lények fogalmát. A görögök az archaikus kor kezdetén léptek arra az útra, amely lépésről lépésre közelítette meg a valóságosan kitapintható formák művészi megtestesítését. A kubisztikus szobortestek részleteinek fokozatos közelítése a valóságos formákhoz *szakadatlan küzdelem volt az évezredek hagyománnyal.*”³³ Nos, a szerző által feltételezett szakadatlan küzdelem a több ezer éves hagyományokkal értéktelennek ítéli a világ sok ezer éves szobrászati múltját, és szomorú természetrajza a mai vizuális oktatásnak. Ezzel szemben Henry Moore ezt mondja egy interjújában: ”The world has been producing sculpture for at least some thirty thousand years... and the few sculptors of a hundred years or so of Greece no longer blot our eyes to the sculptural achievements of the rest of mankind”³⁴, vagyis: “a világon legalább harmincezer éve készítenek szobrokat ... Görögország történetének körülbelül száz évéből származó néhány szobrász nem fogja többé eltakarni tekintetünket az emberiség szobrászatban elért eredményei elől.” Ezzel én teljesen egyetértek, és a sok példa közül egy 32000 évesre becsült macskafejű emberi figurát, és több hozzá hasonló szobrot hoznék fel példának a németországi Hohlenstein Stadelben végzett ásásokból, vagy a

³³

<http://www.sulinet.hu/életmod/hogyantovabb/tovabbtanulas/elokeszito/muveszettortenet/2het/gorog.html>

³⁴

Philip James, *Henry Moore on sculpture*, The Viking Press, New York 1971. 59. o.

hozzávetőlegesen 25000 éves mammutcsontból faragott brassempouyi Vénuszt, amelyet francia területen, Brassempouy város közelében találtak.

A szobornak mint műalkotásnak kortárs világunkban és hagyományainkban betöltött jelentőségének, szerepének felismerése életünkben elengedhetetlen. Mivel önmagunk megismerésének és megértésének folyamatában játszik nagy szerepet, tapasztalatainkat a szobor háromdimenziós, érzékeinkkel látható és tapintható eszköztárán keresztül teszi újra átélhetővé. Mindaz, ami láthatatlan, az észlelés komplex rendszerében megismételhetetlen, egyedi és mindig egyszeri módon közvetítődik. Egy szobor fizikai látványának egy adott pillanatban megélt élménye megismételhetetlen. Bár a szobor ugyanott és ugyanaz marad, a mi helyzetünk és minden más körülmény, fényével, színével, formájával, megjelenésével együtt minden pillanatban változik.

Azok számára, akik sokat foglalkoznak szobrokkal, felépítésük, tulajdonságaik és ennek következtében működésük ismerete nélkül nehezebb dolguk lesz a szobor elhelyezésével, és így nem biztos, hogy el fogják érni kívánt céljukat. A körülmények alapos vizsgálatának hiányában vagy nem neki való szerepet adnak, vagy alkalmatlan elhelyezésével nem képesek megjeleníteni teljes tartalmát, bár egy kiválóan alkalmas környezet fel is erősítheti, ki is emelheti egy alkotás bizonyos tulajdonságait. Minden esetben az alapvető szempont az, hogy a szobor saját formarendje, belső tere, azt befoglaló tömege általa képzett terével a környezetében a maga teljességében értelmezhető legyen.

Mivel ember által használt és megélt térről van szó, ezért természetét illetően mindenképpen megjelölt térként beszélhetünk róla. Ettől a megjelöléstől függetlenül a tér sohasem lehet üres, mert attól, hogy vagy nem rendelkezik számunkra jelentéssel bíró tartalommal, vagy természetéből adódóan a szemünk számára láthatatlan, még nem jelenti azt, hogy nem létezik. A térnek sokféle szerepe, töltése lehet, attól függően, milyen szerepet szánunk neki mi emberek, vagy milyen szerepet szán neki a természet. Én két alapvető szerepet ismerek fel. Az egyik az, amelyik elválaszt, a másik, amelyik összekapcsol embereket. A művészi alkotás természetéből adódóan az utóbbi kategóriába tartozik.

A tér a műalkotás fizikai jelenlététől válik más minőségűvé, tartalmát pedig a szobor által megidézett művészi tartalma adja meg. Az ehhez a szerephez szükséges tér a kétféle, megjelölt és jelöletlen tér minőségi különbségéből adódóan elhatárolódik addigi

környezetétől, esetleg elveszti kapcsolatát addigi semleges környezetével, így a szobor jelenléte miatt már nem része a Schmarsow által leírt általános térnek, és ebben az újonnan körülhatárolt térben jelenik meg a szobor üvegharangjában, hogy test-képzete, a testileg is megnyilvánuló emberi tartalom érzékelhetővé váljon.

Mindez a folyamat abban a közös térben zajlik, amelyben élünk, tehát az emberek közötti legkülönbözőbb eszközökkel történő beszéd, valamint a különféle nyelvek és változásaik nemcsak képeznek és átértelmeznek tereket, hanem éltetik, és egyben jellemzik is az adott közösséget, az embereket, s rajtuk keresztül azt az emberi tartalmat, magát az élet minőségét, amely ott, abban a térben kifejezésre kerül. A térnek ez az ember által képzett minősége kétélű fegyver: általunk teremtve rólunk szól és értünk van, de mint minden emberi tartalom, szándéktól függően visszajára is fordítható.

Visszatérve a szobor felépítésére és tulajdonságaira: művészi tartalma szerint rendeződő formai rendje a térrel való kapcsolatán túl saját testét, és azon belül található belső terét is meghatározza. A szobor formai rendje azt is eldönti, hogy belső terének az a része, amely a tömegén belül található, látható-e vagy sem. Belső formavilágának láthatóságát elméletileg egy fizikai tömeg egyfajta metszeteként is elképzelhetjük, bár ez a mechanikus kifejezés nem ad magyarázatot egy belső formavilág rendszerére, kapcsolódásaira és azok megjelenésére. Mindenesetre bármilyen formai megoldással találkozunk, az sohasem külső, a szobor természetétől idegen hatás következménye, hanem az alkotás folyamatának, egy értelmezés folyamatának törvényszerűségeit követi, és formai változásai saját törvényszerűségeinek vizuálisan is megélhető eredményei. Amennyiben olyan zárt formarenddel találkozunk, amelyben a valamilyen materiából létrehozott pozitív és negatív formák minden oldalról folyamatos, zárt formarendet képeznek, a szobor testét hagyományosan egységes tömegnek nevezem, és a belső tér láthatatlan, imaginárius marad. Abban az esetben, amikor a szobor formarendjében egy pozitív formát egy helyen térelem vált fel, a szobor tömege látványában megnyílik. Ebben az esetben a szilárd formák rendje a közbeiktatott új elem miatt módosul, mert új viszonyulási pont jelent meg a szobor rendszerén belül. Ehhez az új térbeli elemhez kapcsolódó, ahhoz viszonyuló, azt be is határoló, és e térelem által generált és újonnan létrejött formarend láthatóvá teszi a szobor belső terét. Így hát egy bonyolultabb formai rendszer képződik, amelynek oka az új térbeli elem természete. A térnek ez a leglátványosabb tulajdonsága, átlátható természete két taktilis forma között

válik tapasztalhatóvá, ezáltal létezik és közvetít is egyben, és e természeténél fogva a szobor tapintható matériájának eddig nem látott, újabb nézőpontjait kínálja fel a néző számára. Előzőleg Wittkowitztől is idéztem ezzel kapcsolatban, de rengeteg példa van még: Gabo, Hepworth, Moore, Calder, akik a csendnek, a zenében jól ismert és alkalmazott szünetnek plasztikai értékét a művészetükben is alkalmazták.

Tehát a szobor nem csupán látható fizikai formából, – mértékétől függően esetleg tömeget képző – formarendből áll, és most itt nem a Schmarsow-féle esztétikai térről és a szobor által képzett üvegharangról beszélek. A szobor alkotóeleme, kompozíciós része gyakran maga a tér, amely önmagában mindenképpen pozitív előjelű, de a szobron belül a formarend vizuális megszakításának folyamatában negatívként szerepel a köztudatban. Ezért válhatott a tér negatív előjelű tömeggé a látható és tapintható pozitív forma mellett.

A szobrok elemzése során ezért beszélnek pontatlanul „áttört formáról”, „áttört tömegről”, de itt a belső rend nem törik meg, továbbra is folyamatos formarendről van szó, amelyben a tér a pozitív formával egyenrangú plasztikai szerepet játszik. Gyakran használatos a „negatív tér” kifejezés is, ami megint csak a szobor anyagának láthatóságához képest értelmezhető annak, valójában a tér mint alkotóelem ugyanolyan pozitív és formaképző eszköz, mint maga a látható és tapintható forma. Ezzel kapcsolatban Archipenko 1912-ben készített *Sétáló nő* című szobrának példája jut az eszembe. Itt megint csak Wittkower könyvéből idézném először Boccionit: „no one can any longer believe that an object ends where another begins”, vagyis „senki sem hiheti többé, hogy egy tárgy ott fejeződik be, ahol egy másik elkezdődik” Amint már idéztem, Gabo az 1920-ban megjelent *Realist Manifesto*-jában immár saját letisztult világaként így fogalmaz: „We consider space as a new and absolutely sculptural element, a material substance...”, vagyis: a teret új és teljességgel szobrászi elemként, materiális szubsztanciaként ismerjük el.³⁵

A tér és a beléhelyezett, benne szerepet játszó forma viszonyáról Henry Moore a következőképpen beszélt: „to give form and space an equal partnership, to make them inseparable, neither being more important than the other”,³⁶ vagyis „kapcsolatukban a formának is, és a térnek is egyenlő rangot kell biztosítani, elválaszthatatlanná téve őket

³⁵ Rudolf Wittkower, *Sculpture* 274. o.

³⁶ Philip James, *Henry Moore on sculpture*

oly módon, hogy egyikük se legyen fontosabb a másiknál”. Ez a mondat nemcsak egy alkotási folyamat formai megoldásáról árulkodik. Szerintem sokkal átfogóbb, az élet teljességét értő szemlélete tükröződik benne.

A teret kitöltő levegőt is általában üresnek tartják. Pedig nem az, csak más az anyaga. Tudomásul kell vennünk, hogy világunkban mindkettő együttesen, mindenhol jelen van. Eliade szent és profán térre osztotta az ember által megjelölt, lakott és használt teret attól függően, hogy milyen minőségében használjuk, és mivel ruházzuk fel, illetve mit helyezünk bele. Ezért vált nemcsak szólásként, hanem a művészetfilozófiában is elfogadottá a tér kitöltésének fogalma. A térbeli jel fogalma hely- illetve térjelölés, térfoglalás. A tér kitöltése olyan folyamat, melyben egy adott tér elemeinek átrendezésével új elem elhelyezése történik, amivel azt a helyet új jelentéssel gazdagítjuk. Ez egy integrálódási folyamat, amely eleve feltételezi az adott helynek és az abban elhelyezendő új elemnek, ez esetben a művészi alkotásnak az adott helyre való alkalmasságát és minőségét.

A művészeti alkotásnak és a környezetnek ez az egymásba való integrálódása új kapcsolatot teremt, amely kölcsönhatásain keresztül mind a kettőt átértékeli, és új nézőpontokat és értelmezési szempontokat hoz létre. Az alkotás betölti szerepét, elfoglalva a számára kijelölt illetve fenntartott helyet, az adott hely pedig ezáltal megjelölt térré válik, meghatározott szerepet kap, és bizonyos értelemben szakralizálódik. Ahogy az épített tér is személyes arculattal és jelentéssel ruház fel egy, a végtelenből elhatárolt, és azzal ezután már csak fizikai határral rendelkező teret, ugyanúgy a szobor mint térbe helyezett jel is új értelmezésekkel gazdagítja a teret a létező kontextusok figyelembe vételével. Tartalmával és jelképrendszerével elfoglalja a térnek azt a részét, ahol közvetlen környezetével együtt új rendet teremt, valamint maga az alkotás is életet kap, és újabb értelmezésekkel is gyarapszik abban a számára alkalmas térben.

A tér tehát többféle szerepet tölt be, ráadásul egy időben. Megjelenik a szobor hatásának lehetséges *plasztikai, kompozíciós eszközéként, a szobor által képzett térként, és a szobor környezeteként* is. Mind a három szerepe egyenrangúan fontos, és elengedhetetlen a műalkotás jelenlétéhez. Ez pontosan az az Eliade által említett folyamat, melyben az *ismeretlen, „meghatározatlan tér” megjelölése, elhatárolása során a szobor a megismerés folyamatának személyes, vizuális, térbeli jegyeivel felruházva, egy számunkra addig semleges helyet jelentéssel bíró térré változtat*, amely folyamat a

szobor személyes, művészi tartalmán keresztül játszódik le, amivel jelenlétét egy személyessé vált térben fejezi ki. A tér itt is, és minden esetben közvetítő szerepet játszik.

Amint előzőleg idéztem, Worringer a szobor fizikai testét és a szobor által képzett teret együttesen nevezi test-képzetnek. Másképpen fogalmazva, a hétköznapi, gyakorlati célokat kitűző szerepektől elkülönülő, önálló művészi tartalmat közvetítő műalkotás által teremtett, fizikailag is érzékelhető jelenlétet nevezi Cassirer esztétikai térnek. Ezt a szoborhoz és belső teréhez szervesen kapcsolódó külső részt szívesen hasonlítom magam is az ember aurájához, melynek méretét és kiterjedését kizárólag a szobor jelentésstartalma és ebből adódó formarendje határozza meg. Ezzel a képességével illeszkedik környezetébe, és közvetíti azt az emberi, személyes tartalmat, amelynek kifejezésére létrejött.

A környezetnek ez a megjelölt, és immár más minősége a szobor hatásaként érzékelhető. A tér értelmezésének folyamata egy térben létrehozott, abban elhelyezett szobor emberértelmezésének érzéki jelenlétén keresztül, térképzése által tapasztalható. Ez az a térbeli élmény amit egy szobornál átélhetünk, és csakis kölcsönös viszony esetében, amikor a tér saját karakterének megfelelő alkotást kap, és fordítva, a szobor is egy számára megfelelő térbe illeszkedik. Így a szobor környezete tartalmi jegyeinek hatása által betöltött tér lesz, amelyet a számára fizikailag épített környezet határol.

Nagyon sokféle szerepet játszó térben mozgunk naponta. Ezek között a terek között, vagy ezekbe illeszkedve találhatóak a köz- illetve magánterekben elhelyezett szobrok, amelyekhez különböző köztes terek vezetnek. Ezek a terek értelemszerűen átvezetések a különböző hangsúlyos szereppel rendelkező térbeli elrendezések között, ugyanakkor kisebb hangsúlyúak is lehetnek, de önálló funkciókkal is rendelkezhetnek. A magánterekben ilyenek a közlekedő- illetve előterek, a köztereken például járdák, feljáratok előtti előterek, pihenők. A tér jelenléte, jelentősége mindig meghatározó, általunk jól vagy rosszul választott szerepekben jelenik meg, melyekben nap mint nap mozgunk és éljük az életünket.

A közterek személyességéről, a magánterek nyitottságáról

A köz- és magánterekről szóló fejezetben felépítésükről, a magánterek jellegzetességeit hordozó közösségi terekről írtam. Kettős szerepükről, ahol a közösség alapját egy ember számára mindig egy másik ember jelenti, és ezért elrendezése a magánterek személyes jellemzőit nyitott térbeli kapcsolódásokkal ötvözi, hogy így az emberi beszéd számos formájának, találkozásoknak adjon helyet és lehetőséget. Ezekről a személyes jegyeiktől válik a köztér intimmé számunkra.

De mit takar ez az intimitás, milyen a tulajdonsága annak a tartalomnak, amely miatt egy ilyen helyzetet meg kívánunk élni, és ennek élményét meg kívánjuk, és a körülményekre való tekintettel meg is tudunk osztani valakivel? Úgy gondolom, hogy ha bármiféle térben bármilyen, de mindenképpen emberi tartalomról van szó, akkor azt személyes vonatkozásai nélkül legfeljebb elméleti szinten értelmezhetjük. Ebben az esetben a tartalom logikáján és formai megoldásain tűnődhetnénk el anélkül, hogy számunkra bármilyen élményt is jelentene. Az a személyes elem hiányzik belőle, amely képes bárkit megszólítani. Tehát két ember, két individuum közötti bármilyen emberi tartalmat hordozó jelentést csak személyes jegyek hordozhatnak, és ez az információ, bármilyen formában is akarjuk másokkal megosztani, csakis ilyen személyes tartalmakon keresztül értelmezhető. Az értelmezés folyamata egy szobornál azt jelenti, hogy a személyes üzenet egy komplex folyamatot indít el, amely sokféle és együttesen ható, vizuális, taktilis, auditív, emocionális, intuitív, logikai, és más értelmezhető és értelmezhetetlen közvetítő elemet tartalmazhat. Ennél fogva minden emberi tapasztalás élménye, kiváltképpen a művészeti élményé, tartalmának minőségénél és komplex természeténél fogva egyes részletein keresztül csakis érthetetlen információt juttathat el hozzánk. Azt is ki lehet jelteni, hogy mivel minden emberi cselekedet, főleg a művészi jelentés, kommunikációs elemeket tartalmaz, ezért potenciálisan beszédnek tekinthető. Az ember és ember között, bármilyen hordozó segítségével történő beszéd e nem feltétlenül térben is érzékelhető, viszont beszédnek minősülő cselekedetek személyes jegyein

keresztül valósulhat csak meg. Így a vizuális művészetben is a személyes élmény képezi a műalkotás „olvasásának” medrét, amelyben annak az élménynek örülni lehet. Ebből egyenesen következik, hogy ez a rendező szempont érvényesül akkor is, amikor egy általunk kedvelt szobor számára megfelelő helyet keresünk a lakásunkban, hogy gyönyörködhessünk benne, és az „beszélhessen hozzánk” a napnak bármelyik szakában, a változó fényviszonyoknak megfelelően mindig másként.

Az ilyen ember és ember közötti tartalmakat közvetíteni képes, ezért kapcsolatokra is alkalmas tereknek kell képezniük mind a köz-, mind a magánterek alapjait, ettől válnak személyes élményekké a közterek, lehetnek valaki felé nyitottak a magántereink és minden olyan más hely, ahol emberek fordulnak meg, mert minden helyzetben, mindennemű közösség alapját a kapcsolatteremtés lehetősége és annak minősége határozza meg, ahol az alapvető cél mindig a másik ember. Miután minden emberi történet természetéből adódóan kétoldalú és ezért potenciálisan kétélű is, ezért magunk is csak személyes jegyeink vállalásával leszünk alkalmasak megélni ezeket az élményeket. Ha ez így van, akkor már csak azon múlik, hogy a meghatározott céllal létrehozott épület vagy tér, a benne elhelyezett szobor, az általa közvetített tartalom – megelőlegezve a minőséget – mind megfelelő módon magán viseli-e a tervező és az alkotó személyes jegyeit, és képviseli-e szándékaikat, mert ezek képezik azokat a viszonyulási pontokat, ahonnét megértjük azt, amiről szó van, illetve hogy ezáltal mennyire tudjuk jól érezni magunkat, amikor egy ilyen térbe belépünk.

Mert a köztér, bár nagyobb számú csoport vagy csoportok számára készül, mégis csak individuálisan értelmezhető. Az ebbe a térbe helyezett szobor is tartalmának és jelentésének személyes vonatkozásain keresztül tudja csak betölteni szerepét, és csak így tud megfelelni a vele szemben támasztott, ugyancsak személyes igényeknek. Az ilyen köztér egy adott pontjára tervezett szobornak természetét illetően öntörvényű alkotásnak kell lennie, mert csak így tud egy szintén meghatározott célokra tervezett, öntörvényű térbe beilleszkedni, és annak művészi tartalmat adni, így „a szobrásszattal megrajzolni a kor hiteles, vagy legalábbis hitelesnek tűnő arculatát”³⁷.

Köztereink nem csupán a szabad ég alatt, de irodákban, pályaudvarokon, múzeumokban, intézetekben, iskolákban, kórházakban stb. is megtalálhatóak.

³⁷

Wehner Tibor, „Emlékművek kora”, 38. o.

Tematikájukban akár a múlttal, akár a jelenel, akár a jövő generációjával foglalkoznak, nem nélkülözhetik üzeneteiknek személyes jegyeit, mert különben kellemetlen, kongó, értelmezhetetlen üres terek maradnak. Ennek sok példáját ismerjük mind a múltból, mind a jelenből, ezért is annyira sürgető a köztéri szobrászat gyakorlatának korrekciója és újraértelmezése. Gondolok itt egyrészt az autonóm szobrászatra, az ettől tematikájában különböző, a magyar történelmi múltra emlékező köztéri szobrászati alkotásokra, amelyeknek ugyanannyira öntörvényűnek kell lenniük, ezeknek együttes kezelésére, és nem utolsósorban a köztetek jövőbeli szerepeinek kialakítására is. Ezeknek a feladatoknak az újraértelmezése jó hatással lesz arra a szegényes vizuális nevelésre is, amely alapján a mostani generációk és a jövő nemzedékei mindezt igénylik, megítélik.

A köztér intimitásának alapját a magántér tulajdonságainak személyes jegyei alkotják. Ez a tulajdonság magát ez embert, és azt a legkisebb teret jellemzi, amelyet legtöbbször magának tart meg. Ezek a tereink többnyire szándékaink szerint zártak, de a művészettel való kapcsolatuk, egy kép vagy szobor birtoklása olyan tartalommal gazdagíthatja őket, amitől más lesz a minőségük, így működésük és szerepük is megváltozik, amivel hatással lehetnek környezetük működésére is.

A magánterekben megjelenő szobrok, nagyobb mennyiség esetében a magángyűjtemények sokfélék lehetnek, ahogy az emberek is, akik kialakították, de a legjobb példák a magántér potenciális nyitottságára. Jogilag nem tartoznak a köztetekhez, de nyitottságuk elméletileg felruházhatja őket bizonyos köztéri szerepekkel. Alig láthatóan, de jelentős szerepet játszanak a hétköznapi kulturális életének függőségi rendszerében. Egyrészt vannak közöttük, akik nélkülözik tevékenységük nyilvános elismerését, amely kollekciónkkal való további törődésre, bővítésre biztatná őket. Pedig jelenlétük, aktivitásuk a magánszférának azt a rétegét képviseli, amely képességének megfelelően nyitottságával, érzékenyen reagál a kortárs vizuális művészet változásaira. E gyűjtemények sorsát egyrészt befolyásolja a kortárs művészet általános megítélése is, ugyanakkor jelentős szerepet vállalnak, mert ezek a gyűjtemények népszerűsítik és befolyásolják a kortárs művészet általános hatását és megítélését. E függőségi helyzetük következtében sajnos elszigetelődhetnek és elveszthetik aktivitásukat, amennyiben a kortárs képzőművészet, ezen belül a kortárs szobrászat is háttérbe kerül szerepének hivatalos elismerése, és közteteken való öntörvényű jelenléte nélkül.

Az ilyen magángyűjtemények létezését és működését létfontosságúnak tartom mai világunkban. Ez a folyamat az, mely képes megtestesíteni a magánterek közösségi vonatkozásaiban a művészeti közéletnek azt a részét, amely bár kis százalékban, ismételten említem, hatással van a kortárs művészet közízlésben elfoglalt helyére is. Itt megint csak egy újabb témához értem, a tömegművészet és az úgynevezett magas művészet hétköznapi életünkben található kapcsolatához, mely témát jelentősége miatt említék itt meg, és Almási Miklós *Anti-esztétika*³⁸ című könyvének tanulmányozását ajánlom hozzá. Végző következtetésként úgy gondolom, hogy a magángyűjtemények komoly szerepet játszanak a kortárs magyar művészet hagyományainak megteremtésében és örökségének megőrzésében.

³⁸

Almási Miklós, *Anti-esztétika*, Helikon Kiadó 2003.

Szobor a magánéletben

A szobor és a táblakép természetéről

Az emberek többsége, véleményem szerint többnyire oktatási hiányosságból adódóan, nem rendelkezik térlátással. E térlátás hiánya miatt az emberek azt a teret, amelyben élnek, gyakran nem is értelmezik, csak használják. Ezért élményeiket csupán elképzeléseikből merítik, amelyeket az általuk alakított és megélt térben csupán megvalósítják.

A magán- és közterekkel foglalkozó fejezetben említettem néhány gyerek hosszas és örömteli bújócskáját egy háromrészes Henry Moore-szoborban Münsterben, Németországban. Nem kell hangsúlyoznom, hogy a kultúrába és a következő nemzedék képzésébe fektetett erőfeszítés milyen kincset, vagy annak hiánya mekkora tragédiát jelent, ezért természetesnek gondolom, hogy a példám érthető, és remélem, hogy a gyakorlatban egyre több ilyen esettel találkozom majd. Mindenesetre az a tény, hogy nem mindenki rendelkezik a térlátás képességével, részben magyarázata annak, miért ragaszkodik kevesebb ember a szobrokhoz, mint a képekhez, ami érthetően a magánéletben tűnik ki leginkább.

A klasszikus táblakép térbeliségét, keretének vagy anyagának vastagságától eltekintve, vagy a hagyományos perspektivikus ábrázolásnak, vagy a színek által teremtett térnek, a kép belső, illuzórikus terének tulajdoníthatjuk, amelyet többnyire falra installálva élvezhetünk. Ez a tény a táblakép felépítéséből és szerepéből származik, amelynek belső térfogalma eszközhasználata miatt eltér a szoborétól, amellyel egy előző fejezetben foglalkoztam. A festészetben a tér kettősségét ez a festett illuzórikus tér, valamint tárgyi hordozójának jelenléte képezi. A festmény mint táblakép testének jelenlétével és látszatként működő, felületén képzett belső terével valóban megtestesíti a látszat és valóság ellentmondásait.

A kép teste, vagyis a képet hordozó tárgy tulajdonságai és igényei azt a valós teret osztják meg velünk, amelyben elhelyezzük, vagyis magántér esetében többnyire a lakásunk falait, ahol szokásainkhoz és napi rituáléinkhoz igazítva megfelelő helyet keresünk neki valamelyik helyiségben, hogy a napszak általunk meghatározott szakaszaiban gyönyörködhessünk benne. Mivel egy szoborhoz képest jelentős plasztikai értékekkel többnyire nem rendelkeznek, és szerepüket is legtöbbször függesztve, frontális nézőpontot igényelve töltik be, a fő szerepet ez a festett és frontális felület játssza.

Úgy gondolom, hogy nemcsak az alkotás folyamatában, de a táblakép és szobor magánéletben játszó szerepeinek tisztázásában is fontos megérteni magának a műalkotásnak illuzórikus képi és háromdimenziós jelenlétének természetéből adódó különbözőségeit, de nem ellentétbe való állítását, mert éppen e kettősség ellentétbe állítása fosztaná meg mindkettőt különálló, illetve néha együttes szerepeiknek világos felismerésétől.

A vakrámára feszített festmény keret nélküli, tárgyként való használata mára már elterjedt értelmezéssé, ismert példává lett, és ahol ezt a tulajdonságát hangsúlyozzák, maga a motívum a keret oldalán, a kép szélén is gyakran folytatódik. Ez a fajta gyakorlat nem tesz mást, mint hogy a látszat és a valóság nyelvének kombinálásával segítségül hívja a festményt hordozó tárgy plasztikai értékeit. Megemlítem itt Bolivar reliefszerű, szinte már doboz-tárgyaira készített és áttört festményeit, ahol a festmény motívuma már egy görbült térre, egy plasztikai értékekkel rendelkező felületre kerül. Ezt határesetként is fel lehetne fogni abban az értelemben, hogy a festészeti elemek térképzését kombinálja a szobrászathoz tartozó relief eszköztárának egy részével. Megemlítek egy másik határesetet is, Haász István reliefjeit, ahol a festett értékek nemcsak önmagukban játszanak szerepet, de a lazúrosan festett felületek a plasztikus formák által generált színbeli módosulásokkal kettős játékot játszanak, erősítik egymást. Itt is a festészet és a szobrászat nyelvének együttes, tudatosan alakított használatáról van szó, ugyanakkor meg kell említenem, hogy ezek a művek is fali installációkként születtek.

Ide tartozik még a sok vonatkozás között a keleti filozófiákból merítő értelmezés, ahol a rajzolt papír vagy a festett vászon tárgyként jelenik meg és hangsúlyozódik. Erre Kovács Péter felfüggesztett nagyméretű műveit említeném példának, illetve jómagam is

foglalkozom e témával: a kétdimenziós elemekkel készített rajz sík felületének térbe függesztett, tárgyként való kezelésével. A kép, illetve a papír, a vászon tudatos tárgyként kezelése, az ábrázolás vállalása vagy megkérdőjelezése valóságként vagy illúzióként már az 1960-as években is aktuális kérdésként merült fel, és számomra Lucio Fontana nevéhez fűződik. Még régebbi időkbe és egy előző példámhoz visszatérve, a műalkotás valóságos és illuzórikus jelenlétének tartalmát és jelentéseit tudatosan kezelte Velázquez is *Az udvarhölgyek* című festményében. A festmény festői, valamint tárgyi jelenlétét is értelmezve, ezt a kettősséget nemcsak az előzőkben említett fizikai tárgy és festett kép kettősségével szemlélteti, hanem a képen belüli tükröződéssel újra is játssza, vagyis a festészet eszközeivel elismétli, kihangsúlyozza, újra megkérdőjelezve ezzel saját képének tartalmát és nyelvezetét. Ugyanakkor felveti a táblakép tárgyi és képi valóságának, életünkre jellemző hasonlóságának, azonosságának illetve különbözőségének, az életünket értelmező értékrendek meghatározásának kérdéseit, amely témával Michel Foucault is átfogóan foglalkozott *A szavak és a dolgok* című könyvében. Nem hiszem, hogy az értelmezés folyamatának ez a kérdésköre ne lenne folyamatosan, ma is időszerű. Úgy gondolom, nem az értékek devalválódásával találkozunk az idő múlásával, hanem a szemléletek, szempontok helyességével és törvényszerű változásaival.

A szobor tárgyi jelenléte és alkotásként való megnyilvánulása egy és ugyanazon térben jön létre egy műteremben, mert eszköztára magából a test anyagából képzett jelképrendszer, amely mindig az adott tér jellegzetességeit használva fejleszti ki művészeti nyelvezetét. A műteremből kikerülve jelenlétével arra készítet, hogy megosszuk vele személyes terünket, vagyis magántér esetében otthonunkat. A képhez hasonló szellemi táplálékot nyújtó képességén túl tárgyi jelenléténél fogva testi-érzéki tapasztalatot közvetítve fizikailag is részét képezi személyes életterünknek, ezért a lakások, magánterek esetében sokkal több személyes vonatkozásokon keresztül, több megfontolást igényelve illeszkedik bele hétköznapi szokásainkba, életünkbe. Fizikai jelenlétén, térbeliségének tapinthatóságán keresztül másfajta családtaggá válik, mint egy kép. Gyermekkoromból egy Szerov-képre emlékszem a szobában, amelyben sokszor el szerettem volna menni egyet sétálni. Ez a gyerekkori példa arra jó volt, hogy a kétféle ábrázolás közötti különbségeket már gyerekként szemléltesse számomra. E különbségek miatt a szobor másfajta ragaszkodásokat táplál, mint a kép. A szobor

térbelisége valós, háromdimenziós jelenlétének és személyes életterünk szintézisének folyamatában lép kapcsolatba velünk, látványa ráadásul mozgásunk, illetve a szobor mozgatása által is folyamatosan változik. A szobor belső terét pedig, amelyet a kép esetében többnyire egy sík felületen képzett három dimenziót sugalló ábrázolás hoz létre, itt a tömege vagy térbeli rendje határozza meg, vagyis körbejárható anyagának formarendjén belül található.

Ily módon a szobor esetében taktilis térről kell beszélnünk. Ebben egy szobor nem csak látható, de plasztikai értékei egy időben egy másik érzékszervünk számára is elérhetőek, tehát egyúttal tapintható is. A látás és a tapintás értékelésével Herder a térbeli tapasztalást egy példával szemlélteti *Plastik*³⁹ című könyvében. Megemlíti egy vak embert, akinek egy műtét visszaadja látását. „Miután szemét megoperálták, látásával nem volt képes felismerni azokat a dolgokat, melyeket előzőleg tapintásán keresztül ismert. Nem látta a teret, és még az egymástól erősen eltérő tárgyakat sem tudta megkülönböztetni egymástól. Maga előtt, leginkább maga körül egy végtelen nagy festett felületet látott. Megtanították arra, hogy a látásával különböztessen meg és ismerjen fel olyan dolgokat, melyeket előzőleg tapintásán keresztül ismert, és hogy az alakzatokat testté, és a testeket alakzatokká alakítsa át...végül képes lett az alakzatokat térben, saját ábécéjének ugyanolyan jeleként látni, mint amik előzőleg a testek taktilis ismeretét alkották.” Befejezésül ezt írja: „a látás csupán formákat tesz láthatóvá, és csupán a tapintásban nyilvánulhat meg egyedül a tömeg: tehát minden, aminek formája van, csak a tapintás érzékén keresztül ismerhető meg, és a látás csupán a látható felületet nyilvánítja meg számunkra – ráadásul nem is a testek felületét, hanem a felületnek azt a részét, melyet fény ér.”

Ahogy e két érzékszervünk vizsgálata nem szolgál magyarázattal együttes működésük bonyolult rendszerére, vagyis arra, hogyan működnek együtt tapintott és látott tapasztalataink, hasonlóképpen a szobrászat és festészet összehasonlítása sem vezet a két műfaj térbeli működésének kihangsúlyozásához. Ez esetben a szobor fizikai tömegének, testének jelenléte a táblakép hordozójának, a vászonnak és a vakrámának a jelenlétével lenne párhuzamba állítható, az alkotás megjelenésének eszközeit illetően

³⁹

Johann Gottfried Herder, *Plastik*, 1778. Saját fordításomban, az angol nyelvű kiadás alapján: J. G. Herder, *Sculpture*, The University of Chicago, 2002. 36.o.

pedig a festett felület látványa állna párhuzamban a valós térben jelentkező formai értékrenddel, de egyikük térbeli működésére sem adna magyarázatot.

Visszatérve a szobor magánéletben való megjelenésének lehetőségeihez, bár nincsenek sablonok az elhelyezéséhez, tulajdonságainak következtében egy elhelyezett szobornak megvannak a sajátos és egyedi igényei. Mivel a tér nyelvén, a térbeli élményen keresztül beszél, minden egyes esetben mérlegelni kell a szobor jellegzetességeit, esetleges szerepét, valamint a környezet adottságait és lehetőségeit, amelyekben a szobrot el kívánjuk helyezni. A műteremből kikerült szobor mindaddig nem tölti be a szerepét, és ezért teljességében nem is élvezhető, amíg megfelelő helyre nem kerül. Nagyon is gyakran találkozom olyan esetekkel, amikor egy lakásban, irodában és más terekben is egyszerűen „útban van”, mert nem műalkotásként, hanem hétköznapi dísz tárgyként, vagy pedig vagyontárgyként kezelik.

A szobor elhelyezését megoldani egy nagyon is személyes térben időigényes és hálás feladat. Egy lakás például számtalan funkcióval rendelkezik, és többnyire számos ember igényét kell kiszolgálnia, ami már kisebbfajta közösségi feladatot is jelent. A személyes ízléseknek, igényeknek, szokásoknak és személyes, napi szinten jelentkező rituáléknak a térben is kimutatható, naponta ismétlődő mozgásterük van, melyek befolyásolják és egyben meghatározhatják a szobor lehetséges helyeit. A szobrot nem lehet dísz tárgyként, nippként, illetve vagyontárgyként kezelni. Bár megjegyzem, az első két kategória még tartalmaz valamiféle esztétikai tartalmat, az utóbbi megfosztja mindazon értékétől, ami miatt megalkották. A szobor és tere természetük miatt elválaszthatatlanok, együtt működő és együtt ható részei a plasztikának, ezért a szobor térbeli tulajdonságai a magántérben is csak megfelelő helyen tudnak érvényesülni és örömet okozni nekünk, hiszen mi másért is vinnénk haza? Ilyen körülmények között egy lakás arányai, felépítése, illetve berendezésének adottságai, valamint a szobor, illetve az általa képzett tér illeszkedése a lakás adott környezetébe jelentik azokat a kikerülhetetlen szempontokat, amiket mérlegelni, és amelyekről egy ilyen esetben beszélni is kell ahhoz, hogy a kívánt eredményt elérjük. A szobor értékeinek és a körülmények adottságainak szubjektív megítélése befolyásolja a fenti szempontokat és az eredményt is, amely már nem tartozik ehhez a témához.

Magának az adott térnek a jellemzői természetesen behatárolják a lehetőségeket. Ez már az építészet feladata, ahol a különböző funkciók mellett a lakás intimitása,

élhetősége, közösségi területeinek használhatósága nagyban függ az adott tér elrendezésétől, méreteitől, és kifejezetten nem utolsósorban arányaitól. Nézetem szerint ezeknek az értékeknek a mérlegelésénél nem véletlenül használják az „emberi lépték” elnevezést. Az ilyen terek arányrendszerének az emberi testhez való hasonulása nagyban elősegíti egy térben való otthonos mozgásunkat és létezésünket. Egy panellakás magassága és szobáinak mérete másként befolyásolja közérzetünket, mint egy hagyományos, XX. század elején épített polgári lakásé. Itt jól láthatóan ellentétbe kerülnek az emberi, lelki igények és az anyagi lehetőségek, amelyek befolyásolják hétköznapijainkat, és egész életünket. Ugyanígy befolyásolják egy művészeti alkotás elhelyezésének lehetőségét is, és sajnos egyes esetekben lehetetlenné is teszik. Mint minden emberi alkotás, úgy a szobor is természeténél fogva az emberről szól. Hasonlóképpen az épületeknek is, amelyekben lakunk és dolgozunk, emberi arányokat kell követniük, hiszen a tér arányainak, fizikai adottságainak lehetővé kell tenniük minden ember számára a megnyilvánulás lehetőségét. Rólunk kell szólniuk.

Szobor lakásban, galériában

Valójában ez a téma az, amiről a legtöbbet kellene írni, és ami a legnehezebb, mert a műalkotás jelenléte a magánéletben, a szoborhoz, mint műtárgyhoz való ragaszkodásunk objektív feltételei mellett a legtöbb személyes, szubjektív szempontot tartalmazza, ezért ez a fejezet az, amiről elfogulatlanul a legkevesebbet lehet írni. Ugyanakkor pontosítani is szükséges, hogy a személyes érzelmeken, ízlésvilágon és világképen túl mik azok a szempontok, amelyek meghatározzák egy szobor jelentőségét és okot adnak arra, hogy azt lakásunkban, irodánkban, gyűjteményünkben vagy galériánkban elhelyezzük.

A szoborral és táblaképpel foglalkozó fejezetben elmondtam néhány szerintem fontos szempontot a szobor jelenlétéről a magánéletben. Ezt a gondolatsort követve itt magának a műtárgynak a hétköznapi életben általánosan elfogadott és gyakorolt szerepéről, megjelenési lehetőségeiről és a műtárgy természetének ide vonatkozó tulajdonságairól szeretnék említést tenni.

A magánszféra üzleti megfontolásai sokféle közösségi jegyekkel rendelkező teret hoztak létre, s ezek esetenként közterek hétköznapi szerepeit is átveszik, ahol a szobornak mint műalkotásnak helye lehet. Az irodáktól, bankoktól kezdve a nyilvános gyűjteményekig számos példa létezik. Ennek egy formája a művészeti galéria is. Magántérként nem pénzügyi szempontból említem, hanem azért, mert személyes ízlések határozzák meg működését és a benne megjelenő műtárgyakat. Ennyiben hasonlatosak a magángyűjteményekhez, de mivel főleg kereskedelmi célokkal hozzák őket létre, ezek a szempontok gyakran a könnyebb ellenállás felé irányíthatják a műtárgyak megítélésének szempontjait. Tevékenységük a hétköznapi életünkben tölt be fontos szerepet, és számos pozitív hatásuk is van. Egyrészt folyamatosan változó kiállításokkal vannak jelen kulturális közéletünkben, a kortárs képzőművészet által közvetített világunkat mutatják be az utcán járóknak, a kortárs képzőművészet iránt érdeklődőknek és a gyűjtőknek. Azáltal, hogy működésük természetéből adódóan egyre szélesebb publicitásra törekednek, erősítik e kiállítások, illetve a kortárs képzőművészet folyamatos jelenlétét a

köztudatban. Közvetítő szerepük természeténél fogva nagyban függenek mind a művésztől, mind a művészet iránt érdeklődőktől, valamint attól a közízléstől is, amelyben élnek. Nem elhanyagolható tény viszont, hogy pontosan ez a függőségük adja meg számukra a lehetőséget, hogy tevékenységükkel hatással is legyenek rá, befolyásolják, esetleg hosszabb távon valamilyen szinten változtassanak is rajta.

Sok kijelentés és bírálat hangzott már el a műkereskedelemben szereplő alkotás ellentmondásaival kapcsolatban, és én itt is szeretném megerősíteni, hogy a műalkotás kereskedelme csakis magára a tárgyra, a művészi tartalom megidézőjére korlátozódik, mert tartalma tulajdonságaiból adódóan nem materiális természetű, ezért sohasem lehet a kereskedelem eszköze. Kicsit olyan ez, mint a varázslámpa, amit meg kell tanulni jól dörzsölni, hogy számunkra is működjön, bár a benne lakó dzsinnt megvenni sohasem lehet. Annyiban térnék még ki e témára, hogy a továbbadott műalkotás gyakran felveszi az áru személytelen jegyeit, így a műtárgypiac egyik veszélye az, hogy elidegenedik a műtárgy által valóban képviselt valóságtól, ahogyan az áruban gyakran már csak az érték szimulációja van jelen, az áru szentimentális formája, ahogy Baudelaire mondta. Ezt a helyzetet kerülik el a különböző intézmények által működtetett kiállítótermek, melyek feladata többnyire a kortárs képzőművészet átfogó bemutatása, mégis gyakran népszerűségi szempontok alapján többnyire a kereskedelemben uralkodó irányzatokhoz igazodnak.

Visszatérve a szobor térbeli megjelenéséhez, természetének mélyebb ismeretéhez, megint csak Wittkower⁴⁰ idézem Hildebrand 1893-ban megjelent *A forma problémái a képzőművészetben* című művéről: „Hildebrand starts by differentiating between two modes of vision; vision from afar and vision from a near standpoint. The far-vision is the language of art, because one has a simultaneous impression of a whole. Near-vision offers only parts of the objects, which by eye movement we have to perceive in a successive process.” „Hildebrand kétféle nézőpont meghatározásával kezdi írását, egy távoli nézettel, és egy közelivel. A távoli nézet a művészet nyelve, amellyel egyszerre és teljes benyomást kapunk a szobor egészéről. A közeli nézet a tárgy részeit kínálja csupán, ezt szemünk mozgatásával egy folyamat során érünk el.”

⁴⁰ Rudolf Wittkower: *Sculpture*, 247. o.

A távoli nézet kikerülhetetlen, és jelentősége alapvetően fontos. Ez az első és legfontosabb pillanat, az első találkozás pillanata, amikor tulajdonképpen minden eldőlt. Ilyenkor ér minket a szobor teljességének benyomása, aurájának jelenléte, ami Schmarsow-t idézi, azt az esztétikai teret, amely üvegharangként borul rá a kész műre. Ha ezt nem vesszük figyelembe, és nem helyezünk elég hangsúlyt elhelyezésekor, akár lakásról, akár galériáról is legyen szó, nem a szobor természete, hanem valami más szempont vezérel minket. Ennek a veszélyét pedig szükséges felismerni. „...a mai tömegeknek éppoly szenvedélyes óhaja az, hogy a dolgokat térben és emberileg „közelebb” hozzák, mint amennyire arra törekszenek, hogy minden adottság egyszeri voltát leküzdjék az adottság reprodukciójának elkészítésével”, írja Walter Benjamin⁴¹. Nos, pontosan ez az egyediség jelenik meg Hildebrand távoli és első, mindent átfogó nézetében, illetve Rodin szavaiban, ahogyan szobrai fő nézeteit alakítja, mert itt dől el egy szobor sorsa. A másik kényes téma ebben a mondatban az, hogy a közel hozás vágya nem veszi figyelembe, mert nem veszi észre az adott jelenség, ebben az esetben a műtárgy, a szobor auráját. Tárgyként kezeli, és mivel emberi hajlama alapján birtokolni akarja, közel akarja hozni magához fizikailag, de szerencsétlenségére ebben a formában csak a tárgyat kaphatja meg. A Hildebrand által magyarázott közeli nézetben már csak annak a műtárgynak a részleteiben gyönyörködhetünk, amelyet mindent átfogó nézetében egyszer már megértettünk, de amihez a fenti tárgyiasult vágy kapcsán ragaszkodtunk, annak csupán anyagában gyönyörködhetünk.

Ehhez kapcsolódóan szeretném megjegyezni, hogy tárgyiasult világunknak oka bennünk van. Másképpen éljük meg az időt, életünk pillanatait, és a körülöttünk lévő tárgyaknak többnyire nem tulajdonítunk jelentéstartalmat, csak használati értéket. Elvesztettük a tárgyak egyediségének jelentését, így jelentőségét is, így hát csak tárgyak lettek. Ez a közfelfogás hatással van a művészetre is, ahol a legnagyobb veszélyt számomra az jelenti, amikor a művészetben „Többé nem a szubjektum ábrázolja magának a világot (I will be your mirror!), a tárgy töri szét a szubjektumot.”⁴²

A szobor egyszeri megjelenésének ténye, tárgyi egyedisége felidézi a gyakran felmerülő sokszorosítás problémáját is, amely tekintélyes befolyással van a közízlésre, és veszélyeztetheti a művészet által képviselt értékeket. "A műalkotás technikai

⁴¹ Walter Benjamin, „A műalkotás a technikai sokszorosíthatóság korszakában”, 308-309. o.

⁴² Jean Baudrillard, *A művészet összeesküvése. Esztétikai illúzió és dezillúzió*, Műcsarnok könyvek 2009. 26. o. Ford. Pálfi Judit.

sokszorosíthatósága megváltoztatja a tömegek viszonyát a művészethez”.⁴³ Ez számunkra nagyon is valós probléma. Már a modern technikai eszközökkel élő tömegművészet és a képzőművészet mai aktuális problémáit is érinti, amivel részletesen Almási Miklós is foglalkozik *Anti-esztétika* című könyvében. Egy ide vonatkozó mondatot idéznék még Walter Benjamtól: „Minél jobban csökken ugyanis egy művészet társadalmi jelentősége, annál inkább elválik egymástól – a közönségben – a kritikai és a műélvező magatartás.”⁴⁴

Visszatérve a szobor jelenlétének egyediségéhez: „Még a legtökéletesebb reprodukció esetében is hiányzik valami; a műalkotás „itt”-je és „most”-ja, vagyis egyszeri létezése azon a helyen, ahol van. Ám nem máson, mint éppen ezen az egyszeri létezésen ment végbe a történelem, amelynek ez a létezés fennállásának folyamán alá volt vetve.”⁴⁵

„Nagy történelmi korszakokon belül az emberi kollektíva egész létezési módjával együtt megváltozik érzékelésének módja is.”⁴⁶ A kortárs képzőművészet jelenlétének szerepe pedig pontosan abban van, hogy a jelenkorral, saját életünk „érezéssel” elválaszthatatlan kapcsolatban itt és most létezik, magántereink és közttereink legkülönbözőbb helyszínein. „...a műalkotásnak ez az aurikus létezési módja sohasem válik el teljesen rituális funkciójától.”⁴⁷

A szobornak ez az adott időben és térben, adott környezetben megjelenő képessége és tulajdonsága, amelyen keresztül az általa közvetített művészi tartalom akár magán-, akár köztéren fogalmazódik, és ahogyan az egy általunk választott térben örömet nyújt számunkra, minden alkalommal egyedi jelenség lesz, amit én szobrászként a megismerés pillanatának tartok.

⁴³ Walter Benjamin, id. mű, 308. o.

⁴⁴ Walter Benjamin, id. mű, 323. o.

⁴⁵ Walter Benjamin, id. mű, xxx. o.305. o.

⁴⁶ Walter Benjamin, id.mű, 307. o.

⁴⁷ Walter Benjamin, id. mű, 310. o.

Szobor a hétköznapokban

Minden, ami fizikai érzékeinkkel tapasztalható világunkban létezik vagy képződik, a tér egyfajta megnyilvánulása. Mindennapjainkat a legkülönbözőbben alakított tereinkben töltjük, amelyekről ki lehet kijelenteni, hogy önmagukban lehetetlen meghatározni őket. A tér önmagában, fogalomként értelmezhetetlen, mivel a tér értelmezése minden esetben egy vagy több ember által megadott szerepéről szól, így minden esetben egy vagy több ember akaratának, jellemének személyes nyomait viseli. Miután ez a tér elválaszthatatlan az embertől, szerepének módosulásaiban emberértelmezés kell, hogy legyen. Így válik ember és tér e világban elválaszthatatlanná életének minden pillanatában.

Jellegét tekintve az embert körülvevő tér az előbbiekből következően individuális térként működhet, amelynek személyre szabott szerepe, egyedi jellege van. Bármilyen térben bármilyen emberi tartalmat, személyes vonatkozásai nélkül, legfeljebb objektív ismérvei alapján, elméleti szinten értelmezhetünk. Ezek az egyéni terek szolgálják mindennapi tevékenységeinket, ahol a bennük zajló fizikai történések okai, céljai, lelki természetűek. Az ilyen személyes jellemzőkkel és tartalmakkal felruházott térben tudjuk jól érezni magunkat.

A személyes hétköznapi tereknek a bennük ismétlődő, szokásainkká vált, hitbéli tartalmakhoz kötődő tevékenységeink miatt egyik meghatározó jellege a szakralitásuk lett. A bennük naponta végzett munkánk vagy rendszeresen gyakorolt rituáléink, szokásaink következtében számunkra „a lakás nem tárgy, nem 'lakógép', hanem maga a világmindenség, amelyet az ember önmagának épít.”⁴⁸ Az építés itt természetesen nem csupán fizikai, hanem összetettebb folyamatot jelöl, a tér individuális kijelölését, berendezését, szakralizálódását, amely az első mozdulattól kezdve személyes jegyeinket viseli. Mindenki számára ismeretes tény, hogy ha belépünk egy idegen lakásba, a látvány tökéletes leírást ad lakójának jelleméről, és minél hosszabb időt tölt el

⁴⁸

Mircea Eliade, *A szent és a profán*, 51. és 59. o.

abban a lakásban, annál több személyes jegyével látja el az idők folyamán, és lassan minden szeglete, zuga szerepet kap.

Egy ilyen szerepekkel és szokásokkal felruházott térbe illeszkedhet bele egy szobor is. Ennek a térnek ugyanúgy megvannak létezésének személyes vonatkozásai és indokai, amelyek okot adhatnak arra, hogy abba a térbe szobor kerüljön. A műalkotás térben való elhelyezése során válik érthetővé az az olvasata, amellyel egy szintén személyes térben és időben, létrehozásakor felruházták. A két esemény helyszínei, körülményei között nincsen feltétlen összefüggés. Születtek híres szobrok ebédlőasztalon vagy hokedlin is, ugyanakkor az is előfordulhat, hogy megalkotásukkor annyi speciális vonatkozással kötődnek környezetükhöz, hogy elhelyezésük is hasonló körülményeket kíván. Bármilyen összefüggés legyen is a két helyszín és esemény között, csak személyes élményein keresztül kapcsolódhat valaki magánéletének érzelmi, hitbéli világához. Olyan jelentéstartalmat idéz meg, ami fizikai jelenlétében, aurájában jelen tud lenni.

Így válik egy szobor a lakásban életünk részévé. Folyamatos jelenlétével beleépül életünkbe, 'családtaggá válik', ahogy néhány gyűjtőtől hallottam ezt a kifejezést. Ez elgondolkodtatott, és megértettem, hogy tartalmi vonatkozásaiban családtaggá válni azt is jelenti, hogy a szobor egy lakásban részévé válik egy személyes életnek, személyes szakrális térnek, vagyis saját aurájával, megjelenésével beilleszkedik egy számos más szereppel is rendelkező térbe, és szerepet kap benne. Számomra ez azt is jelenti, hogy kapcsolódik az ott élők környezetéhez, életéhez, azok kapcsolataihoz, ezeknek minőségéhez, módjához. Miután a szobor fizikai jelenléte sohasem választható el aurájához fűződő kapcsolatától, és miután a Hildebrand által művészeti nyelvként nevezett távoli nézet, amellyel egyszerre és teljes benyomást kapunk a szobor egészéről egy lakásban, a nap minden pillanatában akár csak a fényviszonyok változása miatt is mindig másként jelenik meg előttünk, egy szoborral való mindennapi kapcsolat mindig új értelmezési lehetőségekkel ajándékoz meg. A műtárgy egyedi, tünékeny megjelenéséről Walter Benjamin meghatóan ír: „... 'itt'-je és 'most'-ja, vagyis egyszeri létezése azon a helyen, ahol van. Ám nem máson, mint éppen ezen az egyszeri létezésen ment végbe a történelem, amelynek ez a létezés fennállásának folyamán alá volt vetve.”⁴⁹

⁴⁹ Walter Benjamin, id. mű, 305. o.

A műalkotásnak ez a történeti jellege már nem hangsúlyozódik ki a múzeumokban. A múzeumi terek publikus, ám személytelen terek, amelyekben a szobor szerencsés esetben megkapja a számára szükséges méretű teret, hogy gyönyörködhessünk benne, és szerencsés esetben tere nem ütközik össze más szobrokéval, amitől a kiállítótér raktárnak tűnne. Én bármennyire is szeretek múzeumba járni, mert négyszemközt találkozhatom a számomra kedves szobrokkal, mégsem tudtam soha megszabadulni az ideiglenesség érzésétől: mintha a szobor egy felsorolás tétele lenne. A személyes, egyedi, mulandó környezet hiányzik ott számomra. Persze egyedi megjelenésén túl egyedi szerepet is kap egy látogató hétköznapijában, ami a hétköznapijainak más minőséget, gazdagabb tartalmat adhat. A szobor mint műalkotás jelenlétével képes felértékelni hétköznapi környezetét, csupán nem mindenkinek hétköznapi környezet a múzeum. Azzal, hogy egy esemény, egy látogatás vagy vásárlás által részévé válik egy magánéletnek, jelentéstartalmával maga is szakrális szerephez jut valakinek az életében, része lesz egy családnak, közösségnek vagy gyűjteménynek, személyes története lesz ott, ahol elhelyezik. Ezért annyira szükséges a művészeti alkotás jelenléte hétköznapijában, és csakis ez a személyes mód az, amelyen keresztül a szobor jelen tud lenni magánéletünkben.

A kortárs képzőművészet jelenlétének szerepe pedig pontosan abban áll, hogy a jelenkorral, saját életünkkel elválaszthatatlan kapcsolatban itt és most jelenik meg a magánéletekben, akár magánterekben, vagy szerencsés módon köztéren is.

Ahhoz, hogy a szobor jelenlétével felértékelhesse a személyes környezetét, két új, egymással összefüggő tulajdonságának érvényesülnie kell. Egyrészt magának a szobornak kell jelhordozóvá válnia valaki, vagy valakik számára valamilyen személyes térben. A szobor jelhordozó szerepe abban merül ki, hogy jelképeznie kell az emberek viszonyát környező világukhoz, életükhöz, és művészi tartamának kapcsolódnia kell életükről alkotott elképzeléseikhez. Ez bensőséges viszonyt feltételez, amellyel az a szobor fizikai jelenlétén keresztül tartalmával kapcsolódik valakinek a hitvilágához. Ebben a bensőséges viszonyban személyes és jelentőséggel teli tárggyá kell válnia valaki számára. A tárgyi kötődés egyrészt ragaszkodás a szobor fizikai jelenlétéhez, egy olyan naponta megjelenő tárgyhoz, amely folyamatos jelenlétével beépül a hétköznapi szokásokba. Így a művészeti tárgy egy másik tulajdonságával is találkozhatunk, amely által az emberi természet birtoklási vágyának tartalmat hordozó eszközévé válik. A

birtokolt szobor egyedi, tárgyi jelenlétéhez való ragaszkodásnak van egy másik, jelentős következménye, amely a szobrot még személyesebb szerephez juttatja a magánéletben. A naponta gyakorolt, személyes rítusok részét képezve a szobor, a jelentéstartalmának tulajdonított figyelemtől függően, kultikus tárggyá is válhat, azaz jelenlétével a magánélet legszemélyesebb köréhez tartozhat, és beépülhet a tárgyat birtokló hétköznapi szemléletébe. Így ennek a személyes kötődésnek tárgyi és tartalmi vonzatán keresztül szétválaszthatatlan egységet alkothat a környezetében élők életével.

A szoborhoz való kötődés tartalmi értéke, a szobor naponta ismétlődő jelenlétével, emlékeztet a számunkra fontos tartalomra, amely magánéletünkben való jelenlétének oka is egyben. A művészeti alkotás folyamatos, tárgyi jelenlétének tartalmát újra és újra megidéző létezése a magánéletben olyan szerepet játszik, ami túlnő a magánélet keretein.

Amit magában hord minden ember, az a saját hite és ebből táplálkozó morális értékrendszere. Mindez meghatározó módon szerepet játszik életének történéseiben. A mindennapokban alakítjuk ki személyes mitológiánkat, amelynek értékrendszere, jelképei, példaképei meghatározó befolyással vannak egyéniségünkre. Ezek a személyes mitológiák, egyéniségünk részeit hordozó jelképek mások által is láthatóak, hiszen személyes világképünk ruházódásunktól kezdve környezetünkig mindenben megnyilvánul, így egy kiválasztott szoborban is. Ennek személyessége, egyedisége nyilvánul meg minden mozdulatban. Amennyiben ez nem így van, és egy felvett, sokszorosított jelképrendszer, arasznyi Dávidok, műanyag fali vízesegek, legyőzhetetlen műanyaghősök töltik meg példaképeink és morális mércéink üres helyeit, sem személyes világról, sem művészetről nem beszélhetünk.

„...a technikai sokszorosítás az eredeti mű képét olyan szituációkba hozhatja, amelyeket még az eredeti mű sem érhet el.”⁵⁰, írja Walter Benjamin. Tisztában vagyok azzal, hogy ez a kérdéskör nem új keletű, és a technikai sokszorosításnak világunkban vannak néha hasznos oldalai is, de mindez nem tartozik a szobrászat témakörébe, mellyel foglalkozom. „Egyszeriség és tartósság (...) szorosan összefonódik egymással”⁵¹. Ez azt jelenti, hogy egy műalkotás jelentéstartalma egyedisége által lehet jelen folyamatosan. Mindez tartalmának közvetítésére is igaz: „Egy dolog eredetisége képezi a lényegét

⁵⁰ Walter Benjamin, id. mű 305. o.

⁵¹ Uo.

mindannak, ami az első pillanattól kezdve közvetíthető.”⁵² A mechanikus sokszorosítás személytelenségének ténye itt csak azt igazolja, hogy két ember közötti bármilyen emberi tartalmat hordozó jelentés csak személyes térben és személyes jegyein keresztül, azok által értelmezhető.

Hagyományokról, elavultságról, időszerűségről

„A műalkotás egyedisége azonos a tradíció összefüggésébe való beágyazottságával.”⁵³ Születésének és szerepének egy adott helyhez, időhöz és alkalomhoz való kötődésén keresztül egyedi minden megjelenése, számunkra minden alkalommal jelen időben, csak a jelen pillanatban történik, és teszi lehetővé, hogy hagyománnyá válhasson a jövőben.

A hagyományokról általában múlt időben gondolkodunk, valami olyan régi dolgokról, amit a múltból meg kell őriznünk. Pedig ezeknek a hagyományoknak nemcsak múltjuk van, hanem múltban született, és a múltból átmentett jelenük is. Ráadásul még jövőjük is, amely a jelenkori helyzeten múlik, ma épül, átértékelődik, itt és most, a mindennapjainkban. Ez a kortárs képzőművészet természete. A kortárs képzőművészet pedig azoké, akik művelik és törődnek vele, valamint felfogják morális súlyát és felelősségét, ami viszont ezen a területen tudatosságot és felelősséget igényel.

A hagyományok beépülnek a kortárs művészetbe. Emberi természetünkből adódóan a hagyományok jótékony statikus természete teszi lehetővé felállított értékrendünk tagadását és újrafogalmazódását. A kettő közötti, természetünkből adódó ellentétben folyamatosan válik értelmezhetővé a kortárs alkotás jelentése. A képzőművészet művészi tartalmának összetett, gyakorlati használatú közlések nélküli természetéből adódóan ez az értelmezhetőség nem lehet verbális, a művészi tartalom nem magyarázható el teljességében szavakkal. „Ez a helyzet a művészi kommunikáció, az esztétikai hatás esetében – amelynek magyarázatához az információelméleti vizsgálat adalékul szolgál, de teljes egészében nem lehet rá építeni.”⁵⁴

Egy galériában vagy kiállító teremben, egy szobrot nézegető látogató szempontjából az alkotás értelmezésének folyamatában jelen vannak a befogadó szokásrendszeren alapuló értelmezési sémái is. Tájékozottságán, műveltségén múlik, hogy ezek mennyire

⁵³ Benjamin, id. mű, 306. o.

⁵⁴ Umberto Eco, *Nyitott mű*, Európa könyvkiadó 2006. 212. o. Ford. Dobilán Katalin

befolyásolják vagy határozzák meg az arról a szoborról hozott ítéletét. Ebben az összetett folyamatban „a műélvező nemcsak arra kéretik, hogy szabadon kövesse a mesterséges ingerkomplexum által sugallt asszociációkat, hanem hogy ugyanabban a pillanatban, amelyben élvezi (később pedig saját örömén elgondolkodva és azt igazolva újfent), ítélje is meg használói tapasztalata mesterséges tárgyát. Más szóval létrejön egy további dialektika az adott mű és a róla szerzett tapasztalatom között, vagyis az a kimondatlan igény, hogy tapasztalatom alapján minősítsem a művet, és a mű alapján ellenőrizsem a tapasztalatomat.”⁵⁵ Ebben a folyamatban találkozik a kortárs műalkotás a hagyományok, a szokások, és a divatok által kialakított ízléssel, és épül bele egy személyiség ízlésvilágába. A kortárs művészetnek pedig az a szerepe, hogy e kialakult „formai struktúrák szintjén folyamatosan kérdőre vonja a rögzített és készen kapott nyelvet, illetve a hagyomány által szentesített rendpaneleket. A művészet azért szakít e rendpanelekkel, hogy sajátos szerveződésével a ma emberéről beszéljen.”⁵⁶ A kortárs művészet újrafogalmazó képessége jelenti az általa felvetett kérdések időszerűségét. Amíg a „klasszikus mű ... a közérzékenység elfogadta struktúrákat igyekszik szentesíteni, s csak azért helyezkedik szembe a redundancia törvényeivel, hogy bár eredeti módon, de újra megerősítse őket. A kortárs művészet viszont mintha azt tekintené első rendű célnak, hogy szakítson a mindennapi nyelvhasználatot irányító valószínűségi törvényekkel, egyazon pillanatban használja föl és deformálja őket, s ezzel válságot teremt.”⁵⁷ Ez a válság alapján véve újraértékelés, egy új szempont felállítása, és nem a művészi tartalmat érinti, amennyiben az jelen van. A műalkotás jelentésének újabb szempontból való értelmezése a tartalmát helyezi más megközelítésbe, ami szülhet értetlenséget, de nem zárja ki értelmezhetőségét, mert „A műnek végtelen sok aspektusa van, és ezek nem egyszerűen részei vagy töredékei, hanem mindegyikük magában foglalja, s meghatározott perspektívából mutatja be a teljes művet.”⁵⁸ Mindez egy szobor esetében nemcsak tartalmára, de fizikai jelenlétének, és egy térben való egyedi jelenlétének folyamatosan változó nézeteire is érvényes.

Azt, hogy mi mit nevezünk aktuálisnak, sok minden befolyásolja, és sok okát a kereskedelem által generált divatban lehetne keresni. Megnyilvánulásaiban gyakran

⁵⁵ Umberto Eco, id. mű, 221. o.

⁵⁶ Umberto Eco, id. mű, 316. o.

⁵⁷ Umberto Eco, id. mű, 212. o.

⁵⁸ Luigi Pareyson, *Estetica*, Sansoni, Firenze 1974. 194 o. – Umberto Eco, id. mű, 104. o.

összetéveszhető a kettő. A műalkotás tartalmának természete nem idő függvénye. A műalkotás Walter Benjamin által megfogalmazott térbeli és időbeli egyediségében megjelenő művészi tartalom aktualitásának mindig van egy ott és akkor betöltött szerepe. „Egy antik Venus-szobornak például más tradíció-kapcsolata volt a görögöknél, akik ezt a kultusz tárgyává tették, mint a középkori papoknál, akik bajt hozó bálványt láttak benne. Ami azonban mindkét félnél megvolt, az a szobor egyedisége, más szóval, aurája. A műalkotás tradíció-összefüggésbe való beágyazásának eredeti módja a kultuszban fejeződött ki. A legrégebbi műalkotások, mint tudjuk, valamilyen szertartás szolgálatában keletkeztek, éspedig először valamely mágikus, aztán valamilyen vallásos rituálé szolgálatában. Mármost döntő jelentőségű, hogy a műalkotásnak ez az aurikus létezési módja sohasem válik el teljesen rituális funkciójától. Más szavakkal: a „valódi” műalkotás sajátos értékét az a szertartás alapozza meg, amelyben eredeti és első használati értéke volt. Ez a megalapozás lehet bármilyen közvetett, a szépség szolgálatának legprofánabb formáiban is felismerhető mint elvilágiasodott szertartás.”⁵⁹

Egy szobor auráján keresztül a térben megjelenő művészi tartalmát eredeti rendeltetésének személyessége hordozza, azon keresztül fogható fel, és változó szerepeiben mindig meg fogja őrizni. Így egy szoborral kapcsolatban felmerülő kérdéseket, amelyek réginek, elavultnak vagy aktuálisnak minősítik, én inkább a művészi tartalom hagyományokba integrálódott, Benjamin által meghatározott egyedi megjelenési formáinak, megőrzött aurájának szempontjából ítélem meg szívesebben. Így ezek a szobrok számomra vagy hagyományokkal teli, vagy pedig egy tartalmat újrafogalmazó, kortárs művészeti alkotások lesznek. Múzeumokban vagy kiállításokon szobrokat nézegetve számomra mindig más formában jelenlevő emberi értékrendek, hitek nyilvánulnak meg bennük: nem a másik tagadásával, hanem átgondolásával, újrafogalmazásával nyernek létjogosultságot az emberek között.

⁵⁹

Benjamin, id. mű, 306. o.

Befejezésül néhány szempont a művészetről

Emlékszem, hogy gyermekkoromban mindig megtapintottam a szobrokat a múzeumokban, amikor ki tudtam lesni, hogy mikor nem néz oda a teremőr. Csodálatos érzés volt a látottat kiegészíteni a tapintás élményével. Az előzőekben idéztem J. G. Herdert, aki 1778-ban a *Plastik* című könyvében ezt írja: „a látással csupán a forma, de egyedül a tapintással nyilvánul meg a tömeg”⁶⁰. Ezt az ösztönös vágyat büntetve szülők milliói „ne nyúlj hozzá!” felkiáltással csapnak rá gyermekeik kezére, megfosztva őket emberi természetünk egyik alapvető érzékelési és tanulási eszközétől.

Miután a műalkotás olyan emberi tartalmat közvetít, ami láthatatlan, azt csak megidézni lehet egy szobor aurájában. A megismerés folyamata, az érzékelés nem csak három dimenzióban történik, és nem kizárólagos feltétele a helyváltoztatás. Ezt gyerekkorban már tanítani kéne. Ezért a szobor háromdimenziós tömege által megjelenített gondolat fizikai térben való plasztikai mozgalmasságának klasszikus koncepciója elégtelen feltétele az interpretációnak.

Furcsa érzés szobrásznak lenni tudva azt, hogy ami valójában fontos, az láthatatlan. A legtöbb ember ma csupán olyan dolgokban hisz, amiknek fizikailag is tapasztalható bizonyítékaik vannak. Ez alapján tudnak csak valamit elfogadni. Ezért keresik először azt, hogy a szobor mennyit ér. Tarkovszkij *Stalker* című filmjében elhangzik, hogy „manapság az emberek többsége hit nélkül él. Kihalt ez a szervük belőlük”.

Márpedig ez az a képességünk, amely képessé tesz arra, hogy fizikailag felfoghatatlan, láthatatlan üzenetekre figyeljünk fel. Pusztán értelmi képességeink elegendőek lehetnek részleges felfogásukra, de megértésükre nem. Érzékelésünk folyamatában a formák, a színek, a hangok ismereteket hordoznak számunkra. Maga az anyag önmagában, egy

⁶⁰ J. G. Herder, *Plastik*. Saját fordításomban, az angol nyelvű kiadás alapján (l. a 39. lábjegyzetet)

szoboré, nem sok bizonyossággal szolgál, mivel halott anyag, viszont kiterjesztett valóságunk létezésének jeleként foghatjuk fel, és annak megidézésére használhatjuk. Amit érzékeinken keresztül felfogunk, az a háromdimenziós világhoz tartozik. A szobor ajtó az általa megidézett láthatatlan valóságba. Tehát nem megtestesíti, hanem megidézi azt. Egy műalkotás, egy szobor sohasem lehet materializált gondolat, mert a kettőnek más a természete. A szobrok „olyan pontban jelenítik meg az alakot, hogy az csak időlegesen nyeri el helyét a térben, ami a műalkotással együtt képződik. Vagyis a szobor létrejötte nyitja meg a teret, amibe bevon, aminek részévé tesz, s amin belül kijelöli azt a változó távolságot, vagy éppen nem rögzíthető pontot, ahonnan a mű újra és újra másnak mutatkozik.”⁶¹ Esetenként a szobor előadásának látványossága olyan vonzerővel bír, hogy az néha önmagában elég ahhoz, hogy a figyelem középpontjába kerüljön. Az ilyen szemlélődés persze eredménytelen, mivel a szobor fizikai jelenlétének minőségeit vizsgálja, ami csak megzavarja és félrevezeti az embereket. A művészet nem csupán tárgyak bemutatása. Amikor szobraimban sikerül eredményt elérnem, akkor “ezek a testek - ha a hasonlóság irányából közelítjük meg őket - két irányban is igyekeznek megszabadulni test-voltuktól: irreális elnyújtottságukkal, valamint áttörtségükkel, a test kitöltöttségének, telítettségének fölmondásával”⁶² azért, hogy szerves részei lehessenek annak a térnek, amelybe beleépül, másrészt a hasonlóság gyanújának elkerülésével maga a tiszta forma keltse életre, idézze meg saját életét.

Meg kell említenem, hogy eddig a szobor térképzésének hagyományos eszközeivel foglalkoztam, és ez szándékos volt, mert én az érzésekkel tapasztalható, modellált művészi forma mindig egyedi élményének jelentőségében hiszek. Tisztában vagyok azzal, hogy ma a kortárs képzőművészet számtalan nyelvhasználata létezik, jelenlétüknek megvan a maga oka és jogosultsága, életünk terének pedig számtalan új értelmezése született, akár az installációk térképzésére, akár a projektált virtuális terekre gondolok. Tisztában vagyok azzal is, hogy nem beszéltem külön-külön pl. objektokról, assemblage-ról, objet trouvé-ról, kinetikus művekről, land artról, installációról, stb. Úgy gondolom, ebben a dolgozatban nem is lett volna feladatom. Meg kell említenem ugyanakkor, hogy mindezek az új értelmezések a XIX. század második felében elindult folyamat számos irányú folytatásai, ahol a valóság megkérdőjelezésével megindult a látható világ belső és személyes igazságainak megtalálásáért folytatott művészi

⁶¹ Bacsó Béla, „A szimptomatikus szobor”, 2-3. o.

⁶² Radnóti Sándor, „Az ülő ember”, *Élet És Irodalom*, LIII. évfolyam 17. szám, 2009. április 24.

analízise. „...a magam részéről egyszerre látom az absztrakcióban a dolgok teljes megújulását, és a művészet számára lehetséges veszélyt az eltévelyedésre, amennyiben az absztrakció célja (ahogyan az egész modernitásé is), hogy a tárgy analitikus feltárása felé haladjon; tehát hogy eltávolítsa a figuráció maszkját, hogy a látszat alatt megtalálja a tárgy és a világ analitikus igazságát... hogy a világról elemibb igazságot nyújthassunk, mindez nagyszabású vállalkozás, de rendkívül veszélyes. De számomra a nagy fordulat Duchamp-nál kezdődik: a ready made eseménye a szubjektivitás felfüggesztését jelenti, ahol a művészeti aktus nem más, mint a tárgy műtárggyá való átnevezése; a művészet ekkor már nem egyéb egy szinte mágikus műveletnél: a tárgy a maga hétköznapiságában áthelyeződik az esztétikába, ettől azonban az egész világ ready-made-dé válik.”⁶³ Ebbe az irányba haladva én úgy látom, hogy a világ analitikus igazságának keresésében a művészet nem nélkülözheti, és nem is vesztheti el a szubjektivitását, különben tudomány szeretne lenni belőle. Úgy látom, hogy a művészi analízis eredményének igazságtartalma összeegyeztethető a tartalom szubjektív természetével, és a művészeti alkotásban képezhetnek egységet, mely a művészi formában ölt testet. Jean Baudrillard erről így nyilatkozik: „szilárdan hiszek a formának e visszafordíthatatlan működésében”. „...személyes viszonyba kerülök a tárgyakkal, megteremtődik a világ egy töredékének nézete, mely lehetővé teszi a másoknak, hogy kilépjen saját kontextusából. Ez a titkos művelet alapvetőnek tűnik számomra. Számtalan módon ki lehet fejezni ugyanazt a gondolatot, de ha nem találjuk meg a forma és a gondolat ideális egységét, semmire sem jutunk.”⁶⁴ Egy másik interjúban így beszél: „A művészet forma. A forma olyasvalami, amelynek nem igazán története, hanem sorsa van. A művészetnek volt sorsa. Mára a művészet az értékek közé került, sajnos olyan pillanatban, amikor az értékek pórul jártak. Mik az értékek: esztétikai érték, kereskedelmi érték...”⁶⁵ Számomra a mai értelmezésekből a művészeti alkotás folyamatában képzett tárgy, és az általa megidézett, általunk megélt világ képének formában való jelenléte, művészi tartalmat hordozó szerepe hiányzik. Eltűnt a kortárs művészet nagy vonulataiból, sok helyütt az általa megjelenített tartalomnak egyfajta hivatkozása, egyfajta mátrixa van már jelen. „A spektakulum, logikájának megbontására törő művészet (...)A műalkotás (...) amely kapcsolatot hoz létre emberek

⁶³ Jean Baudrillard, *A művészet összeesküvése*, 55 o.

⁶⁴ Jean Baudrillard, id. mű, 52-53 o.

⁶⁵ Jean Baudrillard, id. mű 45. o.

között (...) az emberek közötti cserefolyamatot önálló esztétikai tárgynak tekinti.”⁶⁶ Ebben az értelmezésben a műalkotás már nem művészeti tárgy, nem egy folyamat eredményének meditációs tárgya, hanem egy összerakott információs jelrendszer, néha használati utasításként vagy újrahasználható, remixelhető információhalmazként van jelen. Azt látom, hogy a műalkotás, a spektakulum, a cél eltűnésével maga a fogyasztás folyamata, az eszköz, hétköznapijaink tárgyiassága válik sok helyütt az elemzés céljává, kortárs kritikává. Mivel „Egy tárgy felhasználása szükségképpen az értelmezését is jelenti”,⁶⁷ és ennek tudatosításával „A felhalmozott tárgyak azután az én személyiségének meghatározói, vágyainak beteljesítői lesznek”,⁶⁸ vagyis egyszerű fogyasztási tárgy válik belőlük, ezért egyetértek Baudrillard elemzésével, hogy tendenciájában „az egész absztrakt művészet absztrakt abban az értelemben, hogy sokkal inkább az eszme hatja át, mint az anyagok, szubsztanciák és formák kitalálása. Az egész modern művészet konceptuális, abban az értelemben, hogy a műben fetisizálja a fogalmat, a művészet agyi modelljének sztereotípiáját – pontosan úgy, ahogy az árunak sem a valós értéke fetisizálódik, hanem az érték absztrakt sztereotípiája.”⁶⁹ „...de a formák... ezek a formák elpusztíthatatlanok (...) ma az érték mindenhatóságának és az értékbe való átjátszásának a csapdája olyan erős, hogy egyre jobban összeszűkül a forma mezeje. Sajnos a formáknak nincs történetük; minden bizonnyal van sorsuk, de nincs történetük, ezért igen nehéz a múlt alapján bármilyen jövőt megjósolni, és a remény, amely mégis csak az időnek e folytonosságához kötött erény, gyengének látszik.”⁷⁰

Korunkban visszafejlődött az a képességünk, hogy érzékszerveink segítségével tudjuk megérteni a körülöttünk történő dolgokat, mert azokról alkotott képzeink és fogalmaink elváltak egymástól, és maga a gondolat saját absztrakcióival foglalja le magát. Az képzetteremtés képességének visszafejlődése a kortárs képzőművészet felfogására, így tendenciáira és alkotásaira is rányomta bélyegét. Az alkotás élvezete és megértése már nem hagyományosan a műben érzékszerveinken keresztül való gyönyörködés és elmélkedés egymással együtt járó folyamatában teljesedik ki, hanem az alkotó absztrakt

⁶⁶ Nicolas Bourriaud, *Utómunkálatok*, Műcsarnok könyvek 2007. 19. o. Ford. Jancsó Júlia

⁶⁷ Nicolas Bourriaud, id. mű, 12. o.

⁶⁸ Uo. és Ann Goldstein: „Jeff Koons”, in *A forest of signs: Art in the Crisis of Representation*, katalógus, Los Angeles / Cambridge, CA 1989.

⁶⁹ Jean Baudrillard, *A művészet összeesküvése*, 29. o.

⁷⁰ Jean Baudrillard, id. mű, 60. o.

fogalomrendszerének koncepcióba, magyarázatokba összegzett történetét igyekszünk megérteni, ahol, amennyiben létezik látható tárgy, úgy az fogalmi, és logikai szálakon keresztül illusztrálja alkotója szándékait. A képzetteremtést felváltotta a fogalomalkotás, így a művészeti tárgy fölösleges lett sokak számára. Más szempontból vizsgálva a helyzetet, az úgynevezett magas művészet megirigyelte információs társadalmunk tömegkultúrájának népszerűségét, majd önmagát is információvá alacsonyítva esetenként közösségi művészetként szerepelve a kultúra függőnye mögött élvezi újranyert tekintélyét. Sokan elfelejtették, hogy az észlelést semmilyen leírás, magyarázat nem helyettesítheti. Egy fogalmi modell sohasem helyettesítheti egy művészeti alkotás képzetéből adódó megérteni való lényegét. Az intellektus és az intuíció eddig megfért egymás mellett. Most, informális világunkban a kiszámíthatóbb és ellenőrizhetőbb fél megerősödött és felmondott teljességében mindig is kiismerhetetlen énje másik felének. Biztos ami biztos. Csodálatos a rendteremtésre való illetén törekvés, miközben elfelejtődik, hogy maga a látás nem érzékszervi ingerek fizikai folyamata. A szellemi tevékenységben ugyanis a képzet és a fogalom kéz a kézben jár, és az emberi elme egy egészként tud működni. Rudolf Arnheim már 1974-ben megjelent könyvében figyelmeztetett arra, hogy „minden észlelés egyszersmind gondolkodás, minden ítéletalkotás egyszersmind intuíció, minden megfigyelés egyszersmind invenció”.⁷¹

Számomra az időtlenséghez mérten egy szobor értékei ott kezdődnek, ahol a mozgás és történés befejeződik, ott, ahol az unalom kezdődik, ahogy Pilinszky a zsenialitásról írva Csehov *Három nővér* című darabját említi, melyben akkor és ott történnek a legfontosabb dolgok, amikor és ahol nem történik semmi. A művészi alkotás a lélekben gyökerezik, ezért természeténél fogva racionalizálhatatlan. Amiről a művészet beszél, megfogalmazhatatlan, ezért csak utalni lehet rá, vagy körül lehet írni. Ezért a csendnek, a térnek és benne a formának van számomra legsúlyosabb szakrális jelenléte. A többi pedig szerep ebben a misztériumban.

⁷¹ Rudolf Arnheim, *A vizuális élmény*, 10.o. Aldus kiadó, Budapest, 2004

Irodalom

- ALMÁSI, Miklós, *Anti-esztétika*, Helikon 2003
- ARENDDT, Hannah, *Condition de l'homme moderne*, Calmann Lévy 1983
- BACSÓ, Béla, „A szimptomatikus szobor”, in *Morph*, katalógus, Budapest Galéria 2008
- BAUDRILLARD, Jean, *A művészet összeesküvése*, Műcsarnok könyvek 2009. Ford. Pálfi Judit
- BENJAMIN, Walter, „A műalkotás a technikai sokszorosíthatóság korában”, in *Kommentár és prófécia*, Gondolat 1969
- BOURRIAUD, Nicolas, *Utómunkálatok*, Műcsarnok könyvek 2007. Ford. Jancsó Júlia
- CASSIRER, Ernst, „Mitikus, esztétikai és teoretikus tér”, in *Vulgo*, 2000/1-2
- ECO, Umberto, *Nyitott mű*, Európa könyvkiadó 2006. Ford. Dobilán Katalin
- ELIADE, Mircea, *A szent és a profán*, Európa Könyvkiadó 1987. Ford. Berényi Gábor
- FOUCAULT, Michel, *A szavak és a dolgok*, Osiris Kiadó 2000. Ford. Romhányi Török Gábor
- FOUCAULT, Michel, „The order of things”, preface, Vintage Books, New York
- HERDER, J. G., „Plastik”, in *Klassik und Klassizismus*, Deutsche Klassiker Verlag 1995
- HERDER, J. G., *Sculpture*, The University of Chicago 2002
- JAMES, Philip, *Henry Moore on sculpture*, The Viking Press, New York 1971
- KÉSZMAN, J. – NAGY, E. (szerk.), *A hagyomány ösvényein túl*, Műcsarnok 2007
- MANN, Thomas, *Richard Wagner szenvedése és nagysága*, Európa 1983
- MOHEN, Jean-Pierre, *Les Mégalithes. Pierres de mémoire*, Gallimard 1998
- PHILIPPON, Anni (szerk.), *Statues – Menhirs*, Éditions du Rouergue, 2002
- SCHMARSOW, August, *Plastik, Malerei und Reliefkunst in ihrem gegenseitigen Verhältnis*, Verlag von S. Hirzel 1899
- WEHNER Tibor, *Morph*, Aulich Galéria 2006
- WITTKOWER, Rudolf, *Sculpture*, Harper & Row 1977
- WORRINGER, Wilhelm, *Abstraktion und Einfühlung*, Kiepenhauer Verlag 1981