
Varga Ferenc

SZOBORFARAGÁSRÓL A TECHNOKULTÚRA ÉS A TÖMEGMÉDIA KORÁBAN

Tézis a szobrászatról a szobrászat antitézisének korában

(A Kiotói Városi Művészeti Egyetem Képzőművészeti Karán készített PhD dolgozat,
2004. rövidített változat)

BEVEZETÉS

Olyan korban élünk, amikor munkájának legalapvetőbb kérdéseivel is szembeülnie kell annak, aki szobrot akar faragni. A virtuális valóság képeinek özönével nem tud versenyre kelni a valóságos anyagból faragott kép. A gépi technológia kétségessé teszi a természetes emberi munka értelmét. A tömegmédiá és a szubkultúrák korában aligha tudunk már ironia nélkül beszélni az olyan fogalmakról, mint a tehetség, vagy a hivatás. A fogyasztói társadalom gazdasági modellje alapvetően meghatározza gondolkodásunkat, és ez elől a tisztán piaci rendszer elől a „szellemi ember”, a művész is csak alig-alig tud kitérni.

Egy négy évvel ezelőtti művem fordulópontot jelentett a gondolkodásomban. Ez a mű egy gyalogút volt. Választottam Kiotóban egy kavicsot egy autóparkoló sódereből, és zsebembe téve elmentem vele Észak-Nyugatra a Japán-tengerig. Ott megmostam a kavicsot a tengervízben, majd visszagyalogoltam vele Kiotóba. Útnak indultam ezután Dél-Kelet felé is, és zsebemben a kavicsal elgyalogoltam a Csendes Óceánig. Az óceán vízében is megmostam a kavicsot. Visszatérve Kiotóba letettem a kavicsot az autóparkoló sóderebe, oda, ahonnan felvettem. Huszonkét napon át 960 km-t gyalogoltam, télen, egyedül, azaz kettesben egy kavicsal. A kavicsra nem látszott semmi változás. Ez a gyalogút abban különbözött a land-art művészek korábbi zárándokútjaitól, hogy ők fényképpel dokumentálták az útjukat, én egy kavicsal. A fénykép a valóság látványának másolata, a kavics viszont magának a valóságnak egy darabja. Azzal, hogy az utat nem fotóval, hanem egy kavicsal dokumentáltam, feláldoztam a megmutathatóságot, ugyanakkor a cselekedetet bele-téve egy kavicsba mint kapszulába, a feláldozott látvány helyett magát a valóságot nyertem el.

E gyalogút közben erősödött meg bennem a tudat, hogy szép dolog az új keresése, de az az ára, hogy nem használom a kezem munkáját és a szemem látni tudását. A tehetség és tudás, a kéz munkája és a szem látása létértelmi jelentéssel bír, és ezek megtagadása pazarlás. Ettől fogva fokozatosan elvesztette értelmét számomra minden egyéb motiváció, és egyre tisztábban fogalmazódott meg bennem, hogy nem kereshetem másban a szoborfaragásra hívó készítés okát, mint annak a vágyában, hogy használni kívánom a kezemet és a szememet. Viszont pusztán ezek a szavak, mint hogy „mozog a kezem”, vagy „lát a szemem”, olyan mély jelentést hordoznak, hogy szobrászi munkámról szóló magyarázatom kiindulópontjaként csakis ezeket a szavakat tartottam érdemesnek megjelölni.

Kísérletekbe fogtam, hogy megvizsgáljam, hol a helye a szobornak és a szoborfaragó embernek olyan korban, amely nem igényli a szobrász munkáját. Próbára tettem magam, hogy meg tudok-e szabadulni a szoborfaragás készítésétől. Azt vizsgáltam továbbá, hogy létezik-e pótolhatatlan szobrászi érték, azaz olyan érték, amelyet csak a szobrász kezének és szemének munkája tud létrehozni, amelyet elméletileg sem képes előállítani semmilyen gépi technológia sem a jelenkorban, sem a jövőben.

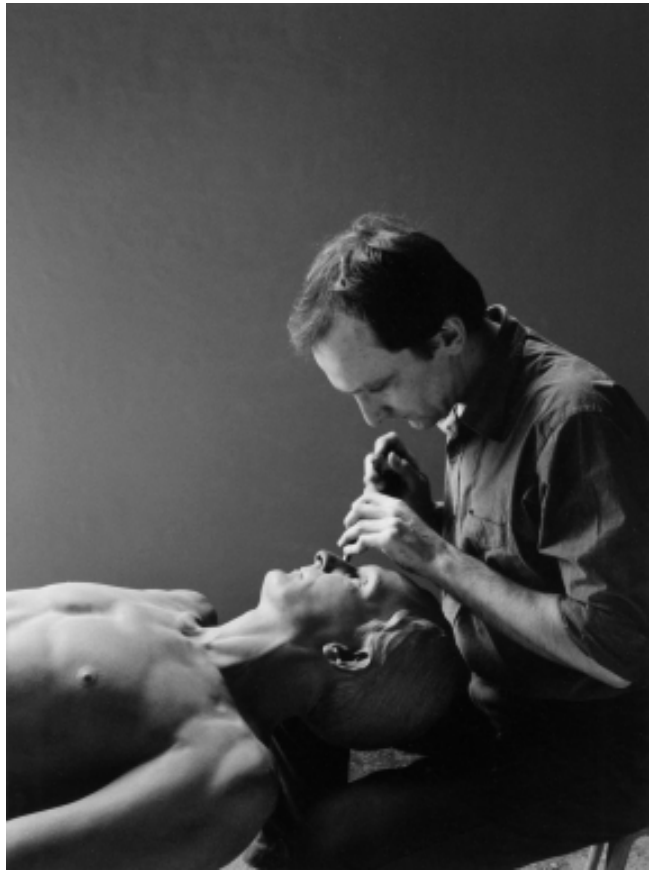
Három év alatt négy művet készítettem. Az első mű kísérlet volt arra, hogy megszüntessem a szoborfaragás készítését, mert olyan korban élek, amikor ez a készítés csak akadály a társadalomhoz való tartozásnak, ugyanis a társadalom nem tart igényt a szobrász munkájára. A második és harmadik műben tudatosan tovább kísérleteztem, hogy megfogalmazhatóvá tegyem a szoborfaragás feltételezett két végső okának, a kéz munkájának és a szem látni tudásának a jelentését. A negyedik művet azzal a céllal készítettem, hogy abban összegezzem mindazt a tudást és tapasztalatot, amelyeket a korábbi művek elkészítése által megszereztem és a kísérletekkel megfogalmazhatóvá tettem.

MAGYARÁZAT NÉGY MŰVEMRŐL

1. Sikertelen kísérlet a szoborfaragásra hívó készítés megtagadására

Olyan korokban és kultúrákban, amelyekben a társadalom tiltja, ellenzi, kigúnyolja a szobrászatot, vagy egyszerűen csak nem teremt helyet a szobrászat számára, a szoborfaragó embernek két választása marad. Vagy kioltja magában a szoborfaragásra szólító készítést, hogy a társadalom tagjának nevezhesse magát, vagy a környezetével szakít meg minden kapcsolatot, függetleníti magát a társadalomtól és a korától, saját és a szobrai helyét pedig maga teremti meg egyedül ebben a széles világban.

A szoborfaragás készítésének kioltásával kapcsolatban egy hipotézist állítottam fel. Ha elkészítem azt a legeredendőbb (primordiális, elsődleges, őseredeti) szobrot, amit én elméletileg valaha is elkészíthetek, akkor értelmét veszti a szobrászat folytatása, hiszen ezzel elvégzem a legvégső feladatot. Aki lemerül a tenger fenekéig, az már nem tud mélyebbre merülni. A mélységbe merülés vágya természetesen, magától megszűnik, mielőtt elérjük a tenger fenekét. Meg kell szűnnie tehát a szoborfaragás készítésének is, ha elkészítjük a legeredendőbb szobrot.



Az alanyhoz legközelebbi szobor az önarckép. Az önarckép esetében a faragó kéz és a faragott kéz, a látó szem és a látott szem különös értelemben osztatlan. Az önarcképnél eredendőbb témát nem találhatok. Ehhez képest bárki más figurája, vagy bármi más forma akaratlagos, speciális, vagy esetleges. A természetes forma bármiféle átírása, stilizálása, absztrakciója a szobrász ízlésén, szándékán, ítéletén múlik, ezért a stílussal rendelkező forma akaratlagos, speciális vagy esetleges, ez viszont ellenkezik az elsődlegesség követelményével. A legerendőbb szobrot a lehető legstílustalanabb naturalitással kell megfaragni. A legtermészetesebb testhelyzetű, tehát fekvő, egész alakos, életnagyságú, naturalista önarcképnél nem találhatok elsődlegesebb formát.

A kísérlethez, amely a szobrászat mélyére akar hatolni és amelynek célja a lehető legerendőbb szobor megfaragása, olyan anyag illik, amely a lehető leghosszabb ideje változatlan, amely a jövőben is a lehető legtovább megmaradhat és amelynek megmunkálása a lehető legtöbb szobrászi technikai tudást és a legtöbb emberi munkát igényli. Ezért kemény követ, fekete gránitot választottam a szoborhoz.

A szoborra ráadtam saját, valóban viselt ruháimat, ezáltal a mű egy részében az alanyhoz való hasonlóságon túl az alannyal való azonosság is megnyilvánult. A kőszobor és a ruha egységének érdekében a ruha egy gombját kőből faragtam.

A szobor szemgolyójának belsejében a saját szemem belső, átlátszó anyagának formájához hasonló gömb alakú teret csiszoltam. Legyen a szobor szeme is átlátszó ott, ahol az én szemem átlátszó. Egy kis lyukon, a pupilla lyukán át lehetett csak belátni a szemgolyó sötét terébe. Mivel a környező világot a szememnek nem a külső, hanem a belső felszínén érzékelem, ezért a szemem belső felszínét lényegesebbnek ítéltam a külsőnél. A legerendőbb szobor szeme felszínének a formája legyen hasonló az én szemem igazán lényeges formájához. „Érzékelni kívántam saját retinámon a szobor retinájának a képét.”

Tükör és fotók segítségével megmintáztam saját életnagyságú aktszobromat agyagból, olyan pontosan és részletesen, ahogy azt az anyag és a technika megengedte. Ezután kiöntöttem az agyagfigurát gipszből, és ezen további részleteket dolgoztam ki. A gipszmodell alapján faragtam ki a gránitszobrot. A gipszmodell formáját hagyományos pontozásos technikával vittem át a kőre. Végül a gránitszobron, különösen az arcon, a kezeken és a lábfejekon olyan finom részleteket is kifaragtam, amelyeket a gipszmodellen nem lehetett kifaragni, mert ezt a finomságot már csak a kő engedte meg. A munka tíz hónapig tartott, folyamatosan, szinte minden nap, kora reggeltől késő estig.

A kísérlettel nem sikerült kiirtani tudatomból a szoborfaragás vágyát. Erős a gyanúm, hogy számomra nincs már több lehetőség a szoborfaragás megtagadására. A szobor faragása közben saját állapotomat a „helyén lévő ember állapota” kifejezéssel írtam le. Ez a feladatát teljesítő, az élethivatását elvégző ember állapota. A „helyén lévő ember állapotát”-nál hitelesebb állapotot nem tudok elképzelni. Sem az „újat kereső ember állapota”, sem a „kor kívánalmainak eleget tevő ember állapota”, sem a „társadalom számára dolgozó ember állapota”, sem más egyéb állapot nem tud bennem versenyre kelni a helyén lévő ember állapotának gondolatával.

Ha ennyi fáradság árán sem menekülhet valaki a szoborfaragás készítése elől, akkor fel kell tételezni, hogy létezik a „képfaragó ember archetípusa”. A képfaragás nem pusztán

kulturális intézmény, amely bizonyos korokban kielégítette a társadalom, a vallás vagy a politika különféle szükségleteit, hanem koroktól és kultúráktól függetlenül bizonyos emberek természetes, ellenállhatatlan és megtagadhatatlan készítése volt, amit bizonyos társadalmak ügyesen felhasználtak, más társadalmak pedig mellőztek vagy tiltottak. Más szóval, a képfaragás eredete nem a társadalom külső megbízása volt, hanem bizonyos emberek természetes, belső készítése. Azzal az állítással, hogy képpromboló korokban is születnek olyanok, akik nem képesek megtagadni a képfaragás készítését, pusztán azt kívánom hangsúlyozni, hogy a művészettörténet során a társadalmi intézmények csak felszíni magyarázatokat kínáltak a szobrászathoz. Annak eredetét és végső okát helyesebb koroktól és kultúráktól függetlenül, magában, a képfaragó emberben keresnünk.

Egy év gondolkodás után úgy ítéltam, legjobban teszem, ha összetöröm a szobrot. Nem helyes, ha azt írom, hogy szobrot, hiszen éppen azért kellett apró kavicsokká zúzni, mert nem tisztán szobor volt, hanem konceptuális mű. Elkészítésének értelme egy kísérlet volt és semmi egyéb. A kísérlet eredményét megtudtam, leírtam, a művet dokumentáltam, így az elvégezte a feladatát.

2. Emberkéz faragta kőarcok

Lehetetlen dolog neutrális arcot faragni. Valamilyen tekintet mindenképpen megjelenik, akkor is, ha a szobrász nem akarja. A szobor arca nemcsak azért néz, mert a formája olyan, mint egy arc, hanem azért is, mert ember faragta. Mert emberi kéz és emberi szem munkájának az eredménye. Nagy gyakorlattal bizonyos mértékig irányítható az arckifejezés, de a tekintet léte nem a szobrász akaratától származik. Maga a szobrász csodálkozik legjobban, amikor faragás során egyszer csak megjelenik a tekintet, és a munka haladtával egyre változó finom arckifejezések végtelen gazdagsága. Ezt a tapasztalatot ragadtam meg a „Kőarcok” koncepciójához.

Először megmintáztam az arcomat agyagból és kiöntöttem gipszből. A gipszmodell mintájára kőarcokat faragtam sötét kemény kőből kézi szerszámokkal (azaz csakis vésővel, kalapáccsal és csiszolókövel), pontosan, érzékenyen, szobrászi és emberi módon. Ugyanarról a gipszmodellről több kőarcot is faragtam. Hiába készültek azonban ugyanannak a gipszmodellnek pontos másaként, mindegyiken más és más tekintet jelent meg.

Ennek egyetlen lehetséges magyarázata, hogy emberi kéz faragta őket és nem gép. Az ilyen szobrot anélkül kell faragni, hogy bármit is ki akarnék fejezni. A szándékmentesség állapotában, lecsendesítve az ego zajongását, megelégedve a jó munkától kapott létörömmel, a helyén lévő ember kezének nyomán szavakkal leírhatatlan tartalmak jelennek meg maguktól, végtelen gazdagságban. Ezek megszületésén maga a szobrász is csodálkozik, hiszen az ő kezétől, de nem az ő akaratából születtek. Mi lenne nagyobb újdonság, mint az, ami a készítője számára is meglepetés?

Walter Benjamin állítása, miszerint a sorozatban reprodukált mű az „auráját” veszíti el, az itt és most sajátos minőségét, csak a gépi reprodukálásra vonatkozik. Akárhányszor is megfaraghatom ugyanazt a szobrot ugyanabból a fajta kőből, s lehetnek a szobrok akár egymás megtevésztően hasonló kópiái, mind-



egyik részeseadni fog az itt és most sajátos minőségéből. Ennek az a magyarázata, hogy mindegyiket halandó ember faragta, aki hiába is készíti ugyanannak a formának a másolatait, minden egyes szobor megfaragására életének újabb és újabb megismételhetetlen szakaszát használja el. Ebből származik a „sajátos minőség”. Gép esetében nincs értelme egy élet megismételhetetlen szakaszairól beszélni, ezért nincs „sajátos minősége” a gép munkájának.

Egy arc többszöri megfaragása során a finom arckifejezések végtelen variációiban, és még titokzatosabb módon a tekintet erejének apró különbségeiben tetten érhető az, ami megkülönbözteti az emberi munkát a gép munkájától. Sohasem fog egy robot úgy megfaragni egy arcot, hogy azon felragyogjon a tekintet. Vagy talán elég annyit állítani, hogy ember sohasem fog

felismerni gép által faragott arcon igazi tekintetet. Függetlenül anyagtól és szobrászi stílustól, emberi arcot csak emberkéz tud faragni.

Akheiropoiotosz (*nem kézzel festett*) a neve annak a különleges ikonnak, amit a bizánci hagyomány isteni eredetű ösképnek tart. Abban a korban, amikor a képeket még kézműves mesterek festették, szükség volt olyan képre, amelyet nem emberkéznek, hanem az ember eredetének, azaz Istennek tulajdoníthattak. Ma nem mondható természetes dolognak, hogy emberek képet festenek, vagy faragnak. Ma gép készíti a képet. Oda jutott a világ, hogy rövidesen úgy kell tekinteni az emberkéz által festett vagy faragott képre, mint valami ösképre. A nem a gép által, hanem a gép készítője által készített képre. A mi korunk *Amachinopoiotosz* (*nem géppel festett*) képei természetfeletti jellegük tekintetében lassan megközelítik a bizánci hagyomány *Akheiropoiotosz*-át. A bizánciak csodának tartották ugyanis a jó képet, amelyben szerintük felsejlett valami isteni. Ma már csodának kell tartanunk azt a képet is, amelyben maradt még egyáltalán valami kevés emberi.

3. Tekintetmandala

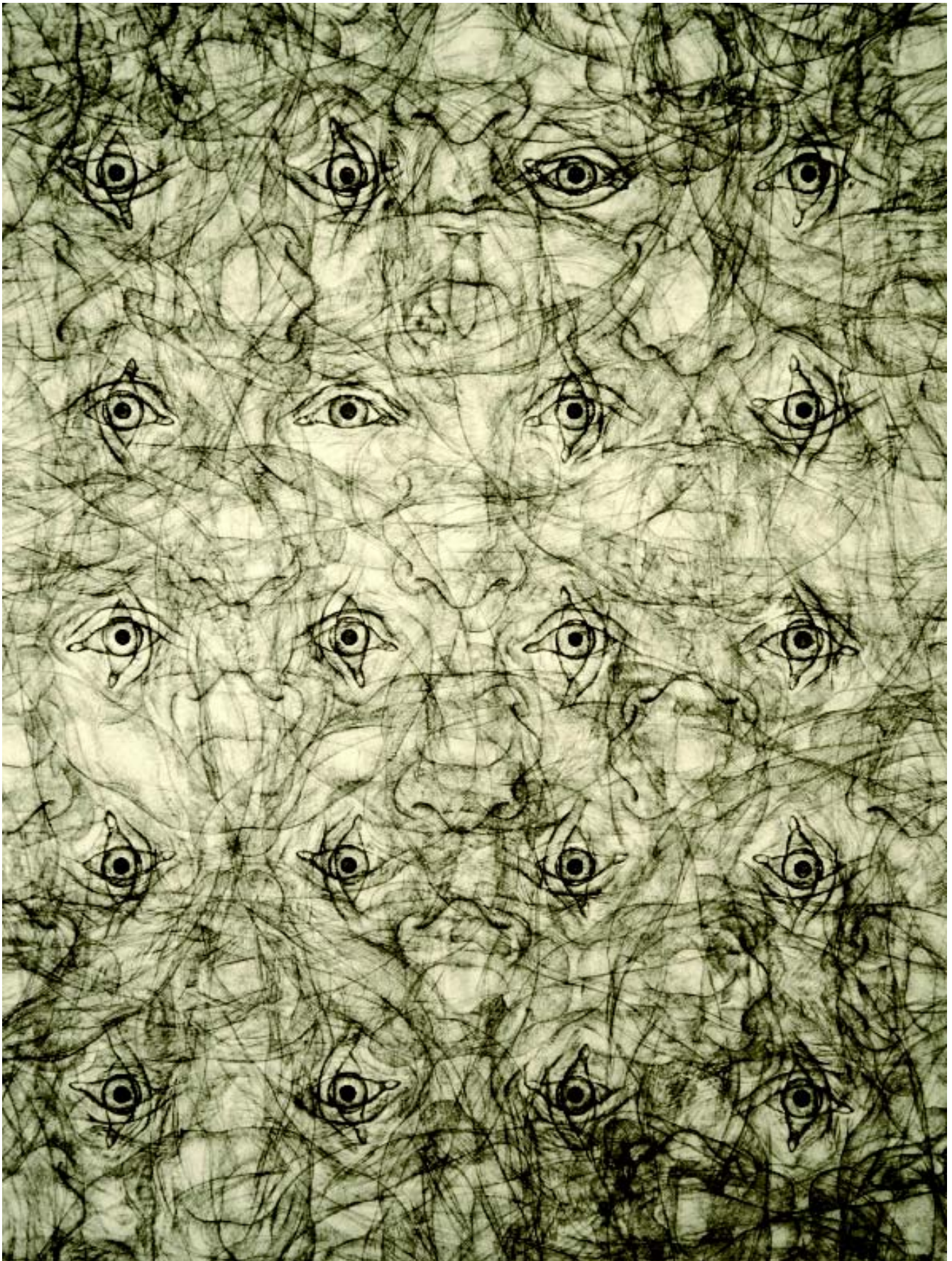
A tekintetmandala gondolata előző művemből eredt. Amikor sorbaraktam a kőarcokat, és fehér ceruzával, próbaképpen rárajzoltam a szemekre az íriszek körvonalát, megdöbbenő látványban volt részem. A négy arcon és a nyolc szemben az íriszek körvonalai láncot alkottak, geometrikus mintát, amely éppen geometrikus mivolta miatt elkülönült az organikus formájú arcok sorozatától. Kettős képet láttam tehát, mintha két külön üveglapra rajzolt képet csúsztattam volna egymás elé. Mivel az írisz kör alakú, ezért a jobb és baloldali szem írisze felcserélhető, sőt az írisz körvonala mentén az arc el is forgatható. Ezzel előállt a tekintetmandala, az egymást átfedő arcok végtelen sorozata, amelyen a szemek írisze jelöli ki a változatlan, stabil pontokat, és ezen pontok mentén az arcok tetszés szerint elforgathatók a végtelenségig. Az arcok vonalai káoszba olvadnak, míg a szemek íriszei kristályos vagy mandala-szerű rácsba rendeződnek.

Az emberi test összes makroszkopikus formája organikus, egyedül a szem szivárványhártyája kvázi-geometrikus forma. Mi ezen a kör alakú szivárványhártyán keresztül látjuk a világot.



S ha igazat adunk is Jean-Luc Nancynak, hogy “világunk már nem akar kozmoszt jelenteni”, az ember akkor is változatlanul kör alakú szivárványhártyán át néz ebbe a világba. Ha ezt a

Baudrillard által fraktálisnak, részlegesnek, töredékesnek leírt világot nézzük is, nincs másfajta szemünk a szemlélésére, csak ez a fajta, amelynek az írisze kerek.



4. Egy jól megfaragott szobor

A művel semmi más üzenetet nem kívánok átadni, mint hogy ez a mű egy jól megfaragott szobor. Ez eddigi legfontosabb művem, ebben szándékozom összegezni minden tudásomat. Olyan messzire jutok ezzel a művel, ahol nincs már értelme korunk stílusáról, trendjéről, művészeti színpadáról vagy piacáról beszélni, nincs értelme a múltó társadalmi, vagy politikai problémák illusztrálásának. Nincs értelme a saját stílusnak, nincs értelme az érdekesnek, a különösnek, az újnak. Csak a kéz munkája és a szem látása marad meg. Még annak a kifejezésnek is elvész az értelme, hogy „az énkezem,” vagy „az énszemem”. Egyedül két kifejezésnek van még értelme: „a kéz munkája” és „a szem látása”.

A szobor témájául az emberi formát, azon belül is az önarcképet választottam. Az emberi arc megfaragása ugyanis a legnehezebb szobrászi feladat, az kínálja a legtöbb lehetőséget a jól végzett munkára.

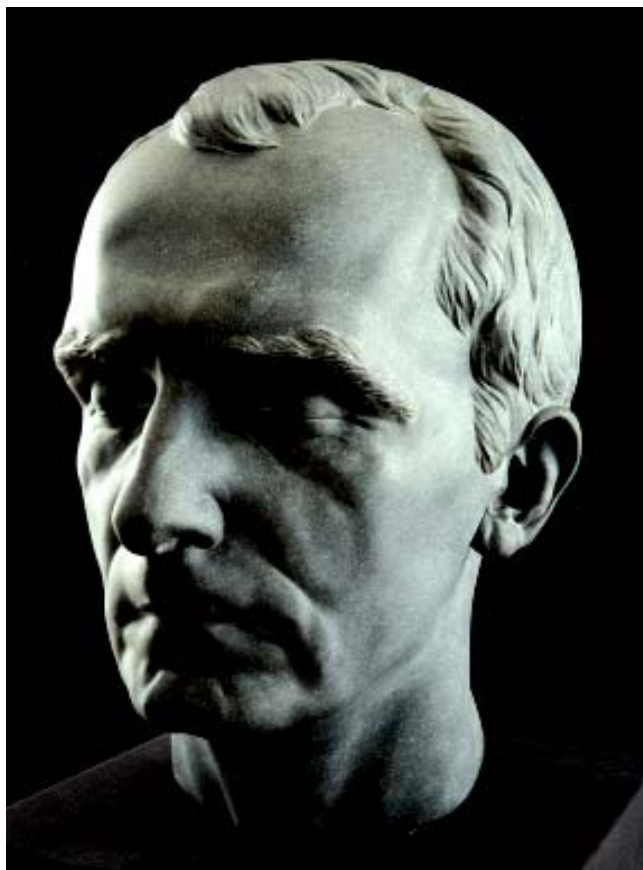
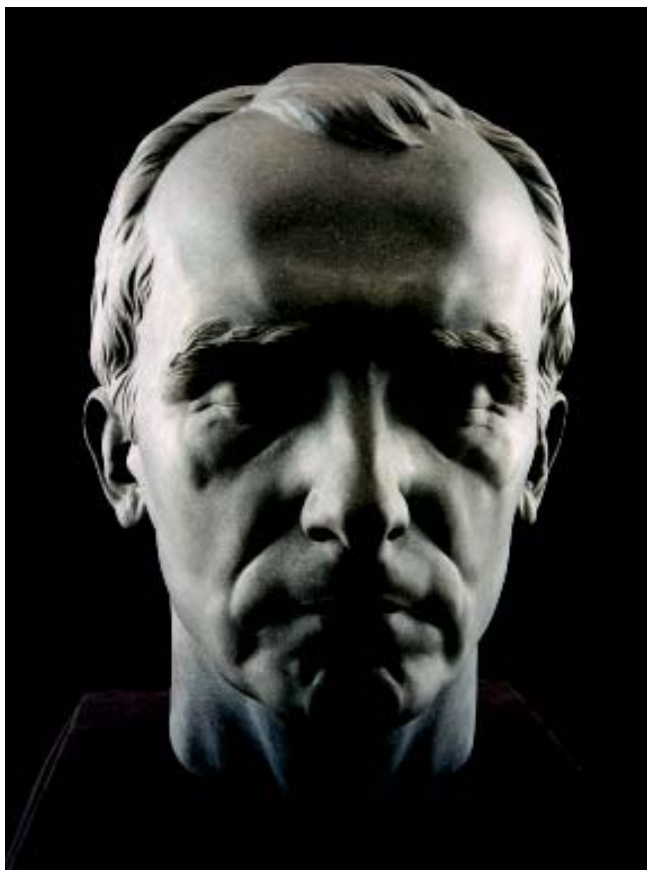
Az ember és a kő, a valaki és a valami közötti kapcsolat akkor nevezhető párbeszédnek, ha az valóban csakis kettőjük között zajlik, és nem folyik bele harmadik személy vagy dolog. Ha fontosságot tulajdonítok az ember és a kő, azaz a valaki és a valami közötti párbeszédnek, akkor nem marad más téma, mint az önarckép.

Meg lehet faragni egy önarcképet is olyan lelkülettel, hogy azt ne tartsuk a sajátunknak, csak a természet egy darabjának. Valóban csak akkor tarthatnám az arcomat a sajátomnak, ha én készítettem volna. Az arcomat nem én készítettem, azt csak kaptam. Nem is kaptam örökbe, csak kölcsön, és majd vissza kell adnom. Az arcom a természet egy darabja. Az ilyen lelkülettel faragott önarcképnek semmi köze az önkifejezéshez. Az

ilyen önarckép azért készül, mert a készítője nagyon érzi, hogy a kezét és a szemét (amelyet szintén csak használat céljára, kölcsönbe kapott) használnia kell, és ehhez az érülethez hozzá tartozik az elsődlegesség keresése. A legelsődlegesebb kép az önarckép.

Az ego előtérbe helyezésének vagy az ego megörökítésének igazán hatékony módja nem a kép, hanem a név. Ha önarcképekre nem írom rá a nevem, néhány nemzedék múlva senki sem fogja tudni, kit ábrázol a kép. A kép elveszíti a személyiséggel való kapcsolatát, és nem lesz más, csak egy ember képe. A név viszont nem tudja elveszíteni identitását, mert a név maga az identitás. Ha egy ásatáson találunk egy szobrot, amelyre ráírták az ábrázolt személy nevét, akkor mindenki úgy tekint rá, mint annak a történelmi személynek a képére. Ahhoz a darab faragott kőhöz vagy fához hozzátartozik egy régen élt költő vagy hadvezér identitása. Ha viszont olyan szobrot találunk, amelyre senki sem írta rá a nevét, akkor arra a szoborra, csak, mint *valakinek* a szobrára, csak mint *egy ember* szobrára tekintünk. Ha kortársaim, akik ismernek engem, nehezen hiszik el, hogy önarcképemet nem az önkifejezés céljából faragtam, belevéhetem a szobrom plintoszába, hogy *valaki* vagy hogy *csak egy ember*. Milyen szép állapot egyszerűen *valakinek* lenni. Nem *akárkinek*, hanem *valakinek*. Nem akárkinek, mint egy sorozatban gyártott gép, hanem valakinek, mint egy névtelen ember.

Ide kívánczik még egy gondolat a szobor helyével kapcsolatban. Voltak korok és kultúrák, amelyekben vallási, vagy társadalmi intézmények biztosítottak helyet a szobornak. Ezek az intézmények a szobrok autentikus helyei voltak, mivel a szobrot a hely számára faragták. A múzeum, mint társadalmi intézmény megőrző és oktató funkciója dicséretre méltó, de



aligha nevezhető a szobor autentikus helyének. Míg a régi szentélyek és templomok építői hittek abban, hogy a „helyet” az örökkévalóságnak készítik, addig az újkor múzeumainak alapítói a régi szentélyek romjai fölött aligha hihetnek a múzeum örökkévalóságában. A kortárs művészet galériáinak rendszere kétségtelenül illik a fogyasztói társadalom piaci struktúrájához, lehetőséget ad a művészeti piac gyors változására, de nem alkalmas a mű megőrzésére. A galéria, mint „hely” autenticitása kérdéses. Azok a vélemények, amelyek a tömegmédiát, vagy a világhálót nevezik meg korunk képeinek hiteles „hely”-eként, a szobrász szempontjából érdektelenek.

Ha tehát nem létezik a jelenkorban intézményes hely a szobor számára, ez azt jelentené, hogy abba kell hagyni a szoborfaragást? Erről szó sincs. Nem tartom elég eltökélt gondolkodásnak azt, amely szerint a művész munkáját az intézménynek vagy a piacnak kell befolyásolnia. Akinek van keze, használja a kezét. Akinek van szeme, használja a szemét. Nem lehet a kezét és a szemet mulandó intézményeknek és változó piacnak alávetni. Ma is lehet szobrot faragni és nem kell a szobrot összetörni. Létezik ugyanis egy „hely” a szobor számára, amely nem múlik el. Ez a „hely” nem más, mint a szobor sorsa. Amikor magát, a szobor sorsát nevezem „helynek”, akkor ezt a lehető legkomolyabban állítom.

Hogy a szobor „helye” nem más, mint a szobor sorsa, nem csak a mai korra érvényes. Érvényes valamennyi valaha volt és jövőbeli szoborra is. A régi idők szobrásza a szentély számára dolgozott, de ugyanakkor akarva-akaratlanul dolgozott egy másik „hely” számára is, amely a szentélynél is időtállóbb. Ha a szentély romba dőlt is, a szobor sorsa, mint „hely”, megmaradt. Akkor is, ha a múzeumot, mint a szobor helyét nem nevezhetjük autentikusnak, létezik egy „hely”, amely mindvégig megőrzi autenticitását. Ez a „hely” a szobor sorsa.

A SZOBOR MINŐSÉGÉNEK MÉLYSÉGEI

Gyakran hallhatunk olyan véleményt, amely szerint megfaragni egy jó szobrot nem több, mint technikai probléma. Ami pedig pusztán technikai kérdés, azzal nekünk, művészeknek nem is érdemes törődnünk. Aki viszont megtapasztalta már, hogy milyen érzés jó szobrot faragni, az aligha tud egyetérteni az effajta sommás véleményekkel. Szükségét érzem, hogy leírjak néhány gondolatot arról, hogy a technikai minőségen kívül milyen egyéb minőségi rétegekről vagy mélységekről beszélhetünk egy jó szobor esetében.

1. A szobrászi látásmód szintje

Voltak talán korok, amikor nem kellett védőbeszédet írnia a szobrásznak a szobrászi látásmódról, mert senki sem vonta kétségbe, hogy a szobrásznak használnia kell a szemét. Ha a látásmódról, mint a szobrász tudásának, és a szobor minőségének egyik összetevőjéről írok, hangsúlyozom, hogy nem gondolkodásmódról, hanem látásmódról írok. A legkülönbözőbb tudományok épültek a konceptuális vagy az operatív gondolkodásra, a művész viszont, akárhogy igyekezzék is, a konceptuális vagy az operatív gondolkodásban csak amatőr marad. Ezzel szemben a szobrászi látásmód a szobrász mesterségének a kiváltsága. Kialakításához kivételesen jó szemre (kivételesen jó látásértelmező agyra) és nagyon sok tanulásra van szükség. Etológiai

kísérletek bizonyítják, hogy a látás tanulás eredménye. Ha az újszülött kismacska olyan dobozban nevelik, amelynek a falát csak vízszintes csíkok borítják, a kismacska megtanulja látni a vízszintes csíkok képét, de nem tanulja meg látni a függőleges vonalakat, és ha kivesszük a dobozból, kikerüli a vízszintes drótokat, de nekiütközik a függőlegeseknek. A látni tanulást akkor kezdjük, amikor a világra jövünk, és passzívan folytatjuk egész életünkben. A szobrásznak, ahhoz, hogy elmélyedjen a látni tudásban, nemcsak passzívan, de tudatosan és aktívan is kell látni tanulnia. A látvány értelmezésének és előadásának szempontjait világszerte tanítják különféle művészeti iskolákban, de alig találkozni olyan fiatal szobrásszal, akinek a munkáján meglátszana, hogy tudja, mit jelent szobrászi módon látni. Valójában ez ma nem számít, a látni tudás a kortárs művészetben nem is kerül szóba. De milyen szempontokról is kellene beszélni? A látvány szerkezetéről, azaz arról, hogy hogyan épül fel a látvány, hogy például egy emberi test szerkezete nem kevésbé érdekes, mint egy pagoda vagy egy katedrális; a tömegről, a súlyról, az egyensúlyról; a formák arányainak feszítettségéről vagy lazaságáról; a forma ritmusáról, kompozíciójáról, összhangzatáról és ellenpontjáról; a domború és homorú formák lélegzéséről, a forma térbeliségéről és forgásáról, arról, hogy hogyan vezet körbe a jó szobor a néző tekintetét; a körvonal táncáról, a kivágás, a szimmetria és aszimmetria jelentéséről; a fény dinamikájáról az anyag felületén; a forma anyagtól való függéséről, azaz hogy más látásmóddal kell mintázni ugyanazt az agyagmodellét, ha bronz, és másként, ha kőszobor számára modellezzük. Nem lehet lezárni a sort. Minden egyes szobor elkészítése során a szobrász a látni tudás újabb mélységeit tapasztalhatja meg.

2. A jó munkában lelt létöröm, mint a szobor minőségének egyik forrása

Ez a szobrászi látásmódnál mélyebb réteg. Az örömmel játszott zenében a hallgató megérzi a zenész örömét, és ez az öröm a zene értékévé válik. Ugyanígy az örömmel faragott szoborban is megérezheti a néző az örömet. Ez nem azonos a szórakozásból nyert vidámsággal. Helyesebb, ha vidámság helyett boldogságnak nevezzük. A vidámság nem lehet szomorú, a boldogság viszont lehet. Akkor áll elő a boldogság állapota, ha valaki a helyén van, azaz, ha elvégzi a munkáját. A jól végzett munkával olyan öröm jár együtt, amelynek ontológiai jelentősége van. A munkától nyert létöröm aspektusai a tudás öröme és a működés öröme. Ez a munkától nyert létöröm visszatükröződik a szobron, és a szobor szobrászi értékévé válik. Hasonló gondolatokra találtam az indiai Coomaswamynál és Jean Baudrillardnál is.

Indiában Ananda Kentish Coomaswamy képviselte azt a filozófiai vonulatot, amely nem annyira a különbségeket, mint inkább a közös értékeket kereste a keleti és a nyugati kultúrák között. Ő a hagyományos, nem iparosodott társadalmak kézműves mesteremberének munkáját tartotta hiteles művészetnek. Kritikáját arra a felismerésére alapozta, hogy az iparosodás és a tömegtermelés során a legtöbb embernek megváltozott a munkához való viszonya, és a hivatásként végzett munka helyébe a pusztán pénzért végzett munka fogalma lépett. A hivatásként felfogott munkával öröm jár együtt, a pusztán pénzért végzett munkával nem. Ezért a csak a keresetért dolgozó embernek szüksége van pótörömökre,

hobbira, szórakozásra, játéokra. Fennáll a veszélye, hogy a korábban hivatásból végzett munkaként értelmezett művészet besorolódik a pótörömök közé.

Elég megvizsgálni, hogyan változott meg a munkával kapcsolatos szavaink jelentése, hogy ráhangolódhassunk Coomaraswamy gondolataira. A "robot" szó a szláv nyelvekből ered, amelyekben azt jelenti, hogy "munka". A szó eredete szerint tehát robotnak nevezhetjük azokat az eszközöket, szerszámokat, amelyek maguk végzik el a munkát, amelyek megérdemlik, hogy azt a *nevet* adjuk nekik, hogy "munka". Az eszközt, a robotot változatlanul az ember készíti el, ugyanúgy, mint a kovács a kalapácsot. Viszont már nem az ember az, aki használja az eszközt, hanem az eszköz maga végzi el a munkát, és az ember magát az eszközt nevezi úgy, hogy "munka". Az ember lemond a munkáról, erről a kincsről és csodáról, amelyet sohasem nevezett könnyűnek, de amely szót mindig úgy jelölt, mint "jól végzett, becsületes, tisztességes". Most ezt a kincset és csodát, ezt az örömforrást odaajándékozza egy eszköznek, egy gépnek, amely nem tud mit kezdeni az ajándékunkkal, mert nem képes az örömré. A mesterember számára a munka hivatás, a hivatás elvégzése öröm, és ez adja a munkának azt a minőségét, amelyet gép sohasem lesz képes előállítani.

Így hát a múzeumi tárgyak és az áruházi áruk közötti különbség az elhivatott tevékenység fogalmával világítható meg legjobban – ami teljesen különbözik a csupán létfenntartásként végzett bármiféle munkától. Ilyen körülmények között, melyek minden nem ipari társadalom velejárói, mikor is minden ember egy bizonyos fajta tevékenységet folytat, csakis olyat, ami megfelel természetének és annak, amire rendeltetett, Platón arra hívja fel a figyelmet, hogy „többet tesz, s azt bármí másnál jobban teszi”. Aki ilyen körülmények között dolgozik, azt teszi, amit a legjobban szeret, és a munkájában lelt öröm teljesíti be a művét. A múzeumi tárgyakban ennek az örömnak a jelenléte nyilvánvaló; míg a futószalag termékei egymáshoz láncolt fegyenceket idéznek, nem pedig olyan embereket, akik szeretik, amit csinálnak.

... az öröm szándékos keresése és az olyan öröm között, amelyet az aktív, vagy kontemplatív élet képes nyújtani, mélységes a különbség. A civilizációnk elleni legnagyobb vádak egyike

éppen az, hogy a művészet nyújtotta örömeiket – akár magáról az alkotásról, akár annak majdani megbecsüléséről legyen szó – a dolgozó ember nem élvezzi, és még csak nem is várják el tőle, hogy élvezze. Természetesnek találják, hogy amikor dolgozunk, azt tesszük, amit a legkevésbé szeretünk, és amikor játszunk, azt, amit mindig tenni szeretnénk. Részben ezt értettük azon, amikor életminőségünk elértéktelenedéséről beszélünk: nem annyira az a megdöbbentő, hogy a munkás alulfizetett, mint az, hogy abban, amit a fizetségért csinál, nincs olyan öröme, mint abban, amit akkor tesz, ha szabadon választhat. 'A mesterember szeret arról beszélni, amit csinál' mondja Eckhart mester: a gyári munkás viszont a futballról szeret beszélni! A termelés ilyen feltételei mellett elkerülhetetlen, hogy a minőség feláldoztatik a mennyiségnek: a művészet nélküli ipar gondoskodik az élethez szükséges eszközökről, házról, ruháról, edényekről, stb., de hiányoznak belőle a műalkotások lényeges tulajdonságai, vagyis a szépség és a jelentés. Ilyenformán azt kell mondanunk, hogy amit civilizált életformának nevezünk, közelebb van mindenféle mechanikus vagy állati léthez, mintsem az emberéhez; és hogy mindezen vonatkozásban a természeti népek, például az amerikai indiánok életével való összehasonlítás kedvezőtlen lesz számára; a természeti népeknek soha eszébe nem jutott, hogy a kézművesség, a használati tárgyak készítése valaha is művészet nélküli tevékenység lehet.

Coomaraswamy 1937-ben és 1941-ben írta ezeket a sorokat. Több évtizeddel utána, 1990-ben Jean Baudrillard már egy előrehaladottabb technikai korszakban írta le, hogy mi az az emberi princípium, ami elméletileg is helyettesíthetetlen gépi technikával. Szavai: „a működés mámora”, „az emberi létezés öröme” egybecsengnek Coomaraswamy szavaival: „a munkában lelt öröm”, „az aktív, vagy kontemplatív élet nyújtotta öröm”.

Az ember működését a gépekétől – ideértve a legintelligensebb gépeket is – mindig megkülönbözteti a működés mámora, az öröm. Szerencsére ma még meghaladja az ember képességeit az, hogy olyan gépeket találjon fel, melyek örülni is képesek. A legkülönbözőbb protézisek segíthetik az embert abban, hogy örüljön, de olyat nem tud kitalálni, amelyik helyette örülne. Kitalál olyant, amely nála jobban, vagy helyette



dolgozik, 'gondolkodik', vagy jön-megy, de az ember örömét, az emberi létezés örömét pótló protézist nem tud előállítani, sem a technika, sem a médiumok révén. Ez csak úgy lenne lehetséges, ha a gépeknek volna valamilyen elképzelésük az emberről, ha a gépek föl tudnák találni az embert, de ezzel elkéstek, mert az ember találta fel őket. Ezért képes az ember meghaladni azt, ami ő maga, míg a gépek soha nem lesznek képesek meghaladni azt, amik ők maguk.

Emberkéz faragta kőarcok című művemben láthatóvá tettem a gép által előállíthatatlan, azaz a csak az emberkéz munkája által előállítható szobrászi minőséget. Egy barátom szememre vetette, hogy művem a mai néző számára elhihetetlen. Hiába is nézi, hiába is tapintja, nem fogja elhinni, hogy létezik ilyen mű. Praktikus korunk embere ugyanis praktikusan gondolkodik, és számára a hosszadalmas és fáradságos kézi munkával megfaragott kőszobor összeegyeztethetetlen a praktikus gondolkodással. Azt gondolja majd, hogy valaki készített egy direkt gipszöntvényt saját arcáról, és a negatívot négyszer kiöntötte feketére színezett műanyagból. Két nap alatt elkészíthető munka. Talán lesznek kevesen, akik felismerik, hogy a *Kőarcok* valóban kőből készültek, ők majd gondolkodóba esnek, hogy hogyan készíthetett a szobrász négy egyforma kőarcot. Hamarabb gondolnak arra, hogy különleges technológiával, magas hőmérsékleten lehet a követ is önteni, mint arra, hogy a szobrász egyszerűen csak kifaragta az arcokat. Mások arra gondolnak majd, hogy direkt öntvény alapján, vagy térbeli szkennel segítségével robot faragta ki az arcsorozatot. A nézők a legkülönfélébb újfajta technológiai megoldásokon töprengenek majd, de a legegyszerűbb, legtisztább, legtermészetesebb módszer lehetősége sokakban fel sem merül. Ez a munka ugyanis nyolc hónapig tart, ráadásul nem is tudja akárki elvégezni. Korunkban a legtermészetesebb módszer a legkevésbé természetes. A gép és a tömeg korában nehéz fogódzót találnunk, ha a tisztességesen elvégzett, magas színvonalú, természetes emberi munka értelmét keressük.

Amikor egy éven át létrán ülve rajzoltam egy fa képét, többen megkérdezték, miért nem készítek inkább fényképet. Mindössze a mű jelentése veszett volna el, ha nem rajzolok. Nincs más különbség a rajzom és egy fénykép között, mint az,

hogy a rajzolás során mozgott a kezem. Viszont éppen a kezem mozgása, az emberi kéz mozgása tölti meg értelemmel a művet. Hasonlóan magyarázható a kőszobor is. A kővek, és azon belül is a kemény kővek a legnehezebben megmunkálható, a legkevésbé praktikus anyagok. Éppen ezért a kemény kő adja a legtöbb lehetőséget a nehéz munkára, amit nem lehet másként végezni, csak tisztességesen.

Lehetségesnek látom, hogy magát, a szoborfaragás munkáját tartjuk a jó szobor szobrászi ereje egyik forrásának, de csak abban az esetben, ha a munkát hivatásként értelmezzük. Ekkor a jól végzett munkából származó létöröm tölti meg művészettel a szobrot, ez a létöröm átsugárzik az erre fogékony nézőre. Lehetségesnek tartom olyan szobor elkészítését, amelynek nincsen egyéb üzenete, mint az, hogy jól végzett munkával faragták meg. Az ilyen üzenet különösen fontos a mi korunkban, a gép és a tömeg korában.

3. A szoborban őrzött tekintet

A szobrász szemének látása nemcsak érzékelés, de aktív munka is. A szobrász látásának, mint munkának a nyomát is megőrzi az anyag. Más szóval, az anyag megőrzi a szobrász tekintetét. Ezért állíthatom, hogy a szobrászat a legtisztább formájában nem más, mint a tekintet anyaghoz rendelése. A szobrászatnak ezt a meghatározását tartom a szó szemantikai középpontjához legközelebb jutó, a szobrászat eredetét, mibenlétét és célját legmélyebb értelemben magyarázó meghatározásnak.

Arisztotelész a *Poétikában* a látás örömét, mint a dolgok megtapasztalásának és a tudás gyarapodásának örömét magyarázta. A látás valóban örömforrás, ebben egyetérthetünk Arisztotelésszel. Ha viszont a látás, mint örömforrás fogalmát a szoborfaragó ember nézőpontjából vizsgáljuk, és a fogalmat a szobrászat magyarázataként kívánjuk felhasználni, akkor nem elégedhetünk meg az arisztotelészi értelmezéssel. A szobrász számára a szem nem pusztán a dolgok megtapasztalásának eszköze, hiszen a szobrász a szemével aktív munkát is végez. Ezért a szobrász számára a látás nemcsak a dolgok megtapasztalásától válik örömforrássá, hanem attól is, hogy a szobrász a látásával dolgozik. A szem látásától, mint pusztán a dolgok megtapasztalásától csak a dolgok megtapasztalásának örömét nyer-



hetjük el. A szem látásától, mint a szem munkájától viszont a szobrász a munka örömét is elnyerheti. A munka örömeiben benne foglaltatik a képesség öröme és a működés öröme. Az örömmel készített szobor megőrzi készítője örömteli munkájának nyomát és közvetíti azt a néző felé. Ez a szoborban őrzött örömteli munka a szobor szobrászi értékévé válik. Konrad Fiedler és követői, Max Imdahl és Gottfried Boehm a denotatív látásról a „látó látás”-ra való áttérésekről beszéltek. Az ő elméletük magyarázattal szolgált mind az impresszionizmushoz, mind pedig az abstract sublime festészetéhez.

Fiedler... rámutat, hogy a művészi képben a szem érzékileg szervezett értelmet teremt, és nem azáltal, hogy a processzualisan látottat adja vissza, hanem azáltal, hogy a művészi kéz tevékenysége (kifejező mozdulat) továbblép ott, ahol a tisztán szemléletes viszony megállt. A „vak” kéz előteremti a látás saját transzcendenciáját, amely – az immanens látási folyamat zártságával szemben – mégsem valami rajta túllévő fogalom, hanem – paradox elgondolni – magának a láthatóságnak az ‘immanens’ transzcendenciája marad... bár a kéz vak, mégis dinamikus vitát von maga után, ha ebben érzékszerveként ismerik el.

Fiedler elmélete és az én munkám magyarázata között egy ponton hasonlóságot fedezhetünk fel, valójában a két gondolat inkább egymás inverze. Mindkét gondolkodás összekapcsolja a kezet és a szemet, mégpedig olyan szorosan, hogy állításuk szerint az egyik szerv átveszi a másik szerv munkáját, vagy legalábbis részeseedik belőle. Fiedler érzékszervnek nevezte a vak kezet, míg én azt a kifejezést használtam, hogy a szobrász a látásával is farag. Fiedler kiindulópontja érzékelés-elméleti kiindulópont, míg az én kiindulópontom a kéz és a szem munkája. Fiedler magyarázatában azt érezhetjük, hogy számára a szem az elsődleges a kézzel szemben. A kéz csupán beteljesíti a szem munkáját, amennyiben „előteremti a látás saját transzcendenciáját”. Az általam használt kifejezés mögött olyan szemlélet bújkol meg, amely a szemmel szemben a kéznek tulajdonít elsőbbséget. Fiedler a kezet a szem szolgálatára rendeli, ezért értelmezi a kezet is érzékszerveként. Én a szemet rendelem a kéz szolgálatára, ezért fogalmazok úgy, hogy a szem is farag.

Fiedler a kezet vaknak nevezte, én a szemet lustának nevezem. A szem kéz nélkül önmagában nem akar aktívan dolgozni, működési vágya tökéletesen teljesülhet a dolgok pusztá szemlélésében. A kéz az oka mindennek. A kéz működési vágya nem teljesülhet a pusztá szemléléstől. A kéznek mozognia kell, ha működni akar, mielőtt visszatér a mozdulatlan anyagiségbe. A kéz csakis a mozgás által nyerheti el létezésének értelmét. A kéz ehhez a mozgáshoz hívja segítségül a szemet. A szem a látványt „értelemmé szervezi”, és így előkészíti a kéz munkája számára. „A ‘lusta’ szem előteremti a kéz mozgásának saját transzcendenciáját...”

Felvetődik a kérdés, hogyan tudom összeegyeztetni a fogalmi gondolkodást elutasító „látó látás”-ról, a szem érzékileg szervezett értelméről szóló elméletet azzal, hogy az utóbbi időben figurát, sőt önarcképet faragok. Kikerülhetetlen ugyanis, hogy a figurának legyen fogalmi tartalma, hiszen a figura egy személy képe, akinek ráadásul neve is van. Korábban azt írtam, hogy lehetséges önarcképet faragni önmagam iránti közönyös alap-

állással, ahonnan úgy szemlélem önmagamot, mint pusztán valakit, mint névtelen embert. Fiedler kontextusában megengedhető, hogy továbbvigyem a gondolatot, és azt állítsam, akár úgy is tekinthetek önmagamra, mint pusztá látványra. Valóban így dolgozom. Munka közben nem gondolok arra, hogy a mintázott vagy faragott forma az én arcom formája. Az csak forma, amelyet a szem értelemmé szervez és előkészít a kéz munkája számára. Ha ez így van, akkor mi szükség arra, hogy mégis a saját arcomat válasszam motívumnak? A szoborban őrzött tekintetet a kéz és a szem munkájának nyomaként értelmeztem. Akármilyen közönnyel tekintek is magamra, a munkavégző kéz és szem mégis az én testemhez tartozik, ezért ha a szoborban őrzött tekintethez leginkább illeszkedő motívumot keresem, nem találhatok mást, mint ezt a munkavégző kézhez és szemhez tartozó testet.

Nishitani Keiji, a Kiotói Iskola filozófusa, Heidegger tanítványa és barátja a modern ember nihilizmusának okait és a nihilizmuson való felülkerekedés lehetőségeit kutatta. *Mi a vallás* című művében a zen buddhizmust és a kereszténységet állította párhuzamba. Gondolkodását alapvetően meghatározta a buddhizmus, különösen a zen tanítás. Álljon itt az a gondolat, amely a legtanulságosabb volt számomra Nishitani könyvéből.

Az élőket, amint teljes egészségiüknek örvendve sétálnak, halottak is láthatjuk, ha úgy szemléljük őket, mint valami kétszer exponált fényképet. (...) Az ilyenfajta kettős expozíció a valóság igaz szemlélete. A valóság, mint olyan, megkívánja ezt a kettős objektívlencse szerinti látásmódot. (...) Az élet aspektusa és a halál aspektusa egyaránt realitás. Maga a realitás az, ami életként is megjelenik és halálként is megjelenik. Ez azzal együjt, hogy élet is és halál is, önmagában nem is élet és nem is halál. Ezt úgy is kell neveznünk, hogy élet és halál egysége.

Az élet és halál osztatlanságának gondolata kapcsolatba hozható a szoborban őrzött tekintet időtlen karakterével. Lefotóztam magam munka közben, amint faragom saját magam életnagyságú gránitszobrát. A szobrom változatlanul megmaradhat öt-hatezer éven át vagy talán még tovább is. Amit faragtam, az egy névtelen önarckép, egy élő ember képe. Mivel azonban öt-hatezer év múlva egy öt-hatezer éve meghalt ember képe lesz, ezért ha címet adnék neki, most is azt a címet kellene adnom, hogy *Egy öt-hatezer évvel ezelőtt élt ember*. A fényképen, amit munka közben készítettem, együtt látható az élő és a régen meghalt ember képe. A két kép valóban nagyon hasonlít egymásra, és valóban elfér egy papírlapon. Ellenállhatatlan vonzereje van annak, hogy olyat lássunk, amit majd öt-hatezer év múlva is látni fog egy távoli generáció. Annak, hogy úgy lássam magam, mint ahogy engem is látni fog egy öt-hatezer év múlva élő ember. Mivel öt vagy hatezer év múlva a szobrom egy teljesen ismeretlen és névtelen ember képe lesz, ezért most is úgy tekintek rá, mint egy teljesen ismeretlen és névtelen ember képére.

Régi korok szobrait szemlélve szinte látom, ahogy az egykori szobrász keze ott mozog a forma körül, mintázza az agyagot, vési, csiszolja a fát, a követ. A régi szobrok olyan kettős fényképek, amelyekben az egyik expozíció képét szemünkkel látjuk, és a tudatunkkal ugyanakkor láthatunk egy másik képet is. Különösen érdekesek a régi önarcképek. Ezekben az anyagi



valóságban szemünkkel látható kép és a régen meghalt festő vagy szobrász tudatunkban felvillanó képe egymásba csúszik, pontosan illeszkedik, és ettől a kép felragyog. A szobrász tudatában faragás közben megjelenik a jövő, amikor ő már nem lesz, csak a szobor. A szobor nézőjének tudatában ugyanígy megjelenik a múlt, amikor még élt a szobrász. Kettőjük tudata között a szobor közvetít. A közvetítés tartalma a szoborban őrzött tekintet, ami nem más, mint a szobrász szemének és kezének a munkája, ami a munka örömetől nyer minőséget.

Íde kívánczik még egy gondolat a tekintet időtlen karakteréről. Amíg egy konceptuális művet elég egyszer megérteni, elég egyszer elmenni a kiállítására, addig a szobrot akárhányszor megnézhetjük, nem válik unalmassá, mert tekintetének újabb és újabb mélységei tárulnak fel. Nem elsősorban a szobor formai szépségében való gyönyörködés, sokkal inkább a szobor tekintetében való időzés lehetősége az, ami a nézőt újra és újra visszahívja a szoborhoz. Ahogyan az írásbeliség és a kulturális innováció szorosan összetartoznak, úgy a konceptuális művészet is magával vonja az új keresésének igényét. A koncepció ugyanis teljes mélységéig megérthető, és megérthetősége miatt elraktározható. Az elraktározás aktusával új támad a helyén, amit muszáj betölteni új koncepcióval. A koncepció tehát teljes mélységéig való megérthetősége miatt követeli a folytatást, az új koncepciót. Ezzel szemben a tekintet teljes mélységéig sohasem hatolhatunk le. Akármédig időzzünk is benne, mindig tartogat a számunkra olyan tartalmat, amelyet új tartalomnak neveznék, de mégsem nevezem újnak, mert nem új, csak mi fedeztük fel a magunk számára újonnan. A szobor szemlélését nem lehet megunni, mivel független az időtől. Ha operatív gondolkodással megoldunk egy tudományos problémát, akkor túlléphetünk rajta. Ha megértünk egy konceptuális művet, akkor annak a műnek a koncepciójától is továbbléphetünk. A tekinteten vi-

szont nem lehet továbblépni. Amíg egy tudományos probléma vagy egy művészeti koncepció felmerült a múltban, megoldódott és bekerült a tudomány vagy a művészettörténet könyvébe, avagy a jövőben merül fel, oldódik meg és kerül be valamilyen könyvbe, azaz a történelem során vagy *volt* vagy *lesz*, addig a szoborban őrzött tekintet nem volt és nem is lesz, hanem *van*.

Habár Merleau-Ponty *A szem és a szellem* című tanulmányában a „tekintettel” kapcsolatban nem a szobrászatról, hanem kifejezetten a festészetről írt, mégis rokonságot érzek a szemléletével.

A rejtély abban van, hogy testem egyszerre látó és látható. Ő, aki minden dolgot néz, önmagát is meg tudja nézni, és fel tudja ismerni látóképességének „másik oldalát” abban, amit így lát. Látja látó önmagát, tapintja tapintó önmagát, látható és érzékelhető önmaga számára. Alany, de nem a transzparencián keresztül, mint a gondolkodás, amely bármely dolgot úgy gondol el, hogy közben asszimilálja magába, gondolattá formálja, hanem olyan alany, amely az összevegyülés és a nárcizmus révén létezik, annak összetartozása révén aki lát azzal, amit lát, aki tapint azzal, amit tapint, az érzékelő és az érzékelt összetartozása révén, vagyis a dolgok közegébe ágyazott alany, akinek arca és háta, múltja és jövője van.

Ez az első paradoxon folyamatosan újabbakat szül. Testem, látható és mozgó testem a dolgok sorába tartozik, egy közülik, beleágyazódik a világ szövetébe, kohéziója dologi jellegű. De mivel lát és mozog, ezért a dolgokat maga körül tartja, azok az ő toldalékai, vagy meghosszabbításai, beékelődnek a húsába, teljes definíciójának részei, a világ pedig magából a test szövetéből van szöve. Ezek a megfordítások, ezek az antinómiák különböző kifejezőmódjai annak, hogy a látás a dolgok közegéből vétetik, ott képződik, ott kezd el egy látható látni, s válik láthatóvá önmaga számára a dolgok látásán keresztül, ott, ahol megmarad – mint anyalíg a krisztályban – az érzékelő és az érzékelt osztatlansága.

„A rejtély abban van hogy testem egyszerre látó és látható.” Saját testünk látó-láthatóságának rejtélyét mindannyian csakis saját magunkban és saját magunk által tapasztalhatjuk meg. A másik ember látó-láthatóságába kívülről nem tudunk beférközni. Kivétel ez alól az önarckép, amelyben a szobrász saját testének látó-láthatóságát mások számára is láthatóvá teszi. Mások számára is megnyitja saját teste látó-láthatósága rejtélyének kapuját. A szobrászt úgy láthatják mások, mint ahogy ő látja saját magát. A kép közvetíthet két ember látása között. Az önarckép ennél is mélyebbre jut, hiszen az egyik ember látása számára hozzáférhetővé teszi a másik ember önmagát-látását is.

Merleau-Ponty terminusait átültetve a szobrász és önarcképének viszonyára, az érzékelő és az érzékelt osztatlansága kifejezésből a szoborfaragó ember és a szobor osztatlansága kifejezést nyerjük. A kifejezés ebben a formájában megtartja eredeti értelmét, hiszen a szobrász egyben érzékelő is, az önarckép pedig egyben érzékelt is, de a kifejezés ugyanakkor új tartalmat is kap. „Testem látja látó önmagát” és látja látó önmaga képét is. „Tapintja tapintó önmagát” és ugyanakkor tapintja tapintó önmaga képét is. Látja látó önmaga saját szemének munkája által faragott képét. Tapintja tapintó önmaga saját kezének munkája által faragott képét. Testem saját szemével látja saját szeme munkájának eredményét, saját kezével tapintja saját

keze munkájának eredményét, ami nem más, mint a testem képe. Testem képe saját szemem és kezem munkájának a nyoma, és ez látható a saját szemem, tapintható a saját kezem számára. Van ezekben a megfogalmazásokban valami, ami a tükörrre emlékeztet, ugyanakkor van bennük valami, ami több, mint pusztán tükörkép, ami hiányzik a tükörből.

Maga a tükör az egyetemes mágia eszköze, mely a dolgokat átváltoztatja látvánnyá, a látványt dologgá, engem másikká és másikat magammá. A festők gyakran álmodoztak a tükörökről, mert ebben a „mechanikus trükkben” – hasonlóan a perspektívához – a látó és a látható metamorfózisára ismertek rá, amely saját testiinknek és az ő hivatásuknak a definíciója.

Az önarckép hasonlít a tükörhöz, ami nem véletlen, hiszen készítése során a szobrász tükürt használ. Az önarckép rendelkezik a tükör lényegi sajátosságával, amennyiben átváltoztat engem másikká és a másikat magammá. Merleau-Ponty szavaival ez a *látó és látható metamorfózis* a festő, vagy a szobrász „hivatásának definíciója”. A tükör tekintetét a karteziánus gondolkodás illúzióknak, fantomképeknek, a természettudomány „tárgytalan percepcióknak” minősíti. Mi a helyzet az önarckép tekintetével? Értelmezhetjük-e az önarckép tekintetét anélkül, hogy eltévednénk az illúziók labirintusában?

Létezik az önarcképnek egy sajátossága, amellyel a tükör nem rendelkezik. Ez a szoborban őrzött tekintet általam alkotott fogalmával magyarázható. Ahhoz hogy tükörképem láthatóvá váljék, nem kell dolgoznom. Önarcképem kifaragásához viszont a kezemnek és a szememnek is dolgoznia kell. Az anyag megőrzi kezem és szemem munkáját és közvetíti, visszatükrözi a néző felé, legyen a néző akár valaki más, akár saját magam. Az önarckép tekintete az, amiben különbözik a tükör tekintetétől. A szobor, az önarckép tekintete nem más, mint kezem és szemem anyagba zárt munkája. Pontosabban kezem és szemem munkájának a nyoma, amit megőrzi az anyag. Az önarckép tekintetének, majd kiterjesztve a magyarázatot, a szobor tekintetének ezt az értelmezését nem lehet illúzióknak minősíteni. Egy ember kezének és szemének a munkája tiszta, élő realitás. Ennek a munkának a nyoma úgyszintén realitás.

Merleau-Pontyval szólva nem én nézem a dolgokat, a dolgok néznek engem. Hogyan hangzik ez az állítás az önarckép esetében? Nem én nézem az önarcképemet, az önarcképem néz engem. Milyen értelemben állíthatom, hogy néz engem az önarcképem? Természetes, hogy nem azáltal néz a szobor, hogy szemet faragok rá. Valójában nem is a szobor anyaga vagy formája néz, hanem a szobrász szoborban őrzött tekintete. Habár ezt a tekintetet az élettelen kő anyaga őrzi, mégis egy teljesen valóságos élő ember vagy régen élt ember tekintete, és éppen ezért az így értelmezett tekintet nem illúzió, hanem a legtisztább realitás. Ha a szobor figurát ábrázol, egy ember élethű képét, akkor is úgy kell ezt értelmeznünk, hogy a téma, a forma nem több, mint jel. Az arc képe, a szem képe nem maga a tekintet, hanem pusztán jel. Annak jele, hogy itt, ebben az anyagban valaki azért dolgozott, hogy megőrizze és átadja a tekintetét.

Hans Belting az utóbbi években kezdte meg kutatásait egy antropológiai képfogalom kidolgozására. Ennek olyan képfogalomnak kell lennie, amely egyaránt érvényes a történelem valamennyi korszakára, kezdve a legősibb kultúrák halotti rítusaiban használt képektől a klasszikus képtípusokon át egészen



szén napjaink virtuális képeiig. Belting különös figyelmet szentel az ősi halottkultuszoknak, mert ezekben látja a kép eredetét. Az élők az elhunyt megüresedett helyét képpel pótolták. Az elhunyt távollétének ürességét képbeli jelenléttel töltötték be.

A test tapasztalata, amelyet a halottak képére ruháztak át a pillantás tapasztalatában tetőzik, amely az arcból indul ki. A tiszta jelenlét hatását felülmúlja az arcot jelrendszerként használó, az egymást keresztező tekintetek értelmében vett megszólítás. A képbeli jelenlét az egymásra pillantó szemekben az élet evidenciájává fokozódik, úgyhogy a szemeket az újbóli megtestesítés képi nyelvének szimbólumaként és stílusesszökevényként is felfoghatjuk.

Számomra ez a bizonyos „képbeli jelenlét” az, ami izgalmas az antropológiai megközelítésben. Ez a fogalom ugyanis kapcsolatos a szoborban őrzött tekintet fogalmával. De hogyan értelmezhető a képbeli jelenlét fogalma az őskultúrák esetében és hogyan az én szobrászi munkámban? Az ősi kultúrákban a szobor nem a technikai előállítás révén vált képpé. Ahhoz, hogy a szobor képpé váljon, át kellett esnie az átélkesítés, az animáció aktusán. Ezt Egyiptomban és Mezopotámiában a szobor szájmegnyitási rituáléjának nevezték. Ez a rituálé az Újbirodalmi Egyiptomban 75 különféle rítusból állt. Babilonban olyan rituálét végeztek, amelynek során az „égben született eredeti képet” a látható kép birtokba vételére szólították fel.

Ezek szerint a régiek úgy tartották, hogy a képbeli jelenlét létrejöttéhez animációs rituáléra van szükség. Hogyan állíthatom akkor saját szobromról, hogy megvan benne a jelenlét, ha semmiféle rituálét nem végeztem el rajta? De valóban nem végeztem el a szobromon semmiféle rituálét? Nem lehet rituáléként végezni és rituáléknak nevezni magát a *munkát*? Hiszen az

én értelmezésem szerint a kéz munkája és a szem munkája létértelmi jelentéssel bír. Maga a tény, hogy létezik a kezem és hogy létezik a szemem, csoda, és nem szűnhetünk meg minden nap dicsémi ezt a csodát. Ha olyan lelkülettel dolgozom, hogy egy percre sem feledkezem el arról, hogy a kéz és a szem léte csoda, és ha minden egyes kalapácsütésem ennek a csodának a dicsérete, akkor ez a munka megérdemli, hogy animációs rituálénak nevezzem.

Más korokban és kultúrákban intézmények felügyelték az animációt. Ma az intézményektől, különösen a művészeti intézményektől menekülő szobrász saját maga végzi el az animációt, mégpedig kezének és szemének a munkája által. A kéz és a szem munkájánál, magánál a munkánál elsődlegesebb és tisztább szájmegnyitási rituálét aligha találhatunk.

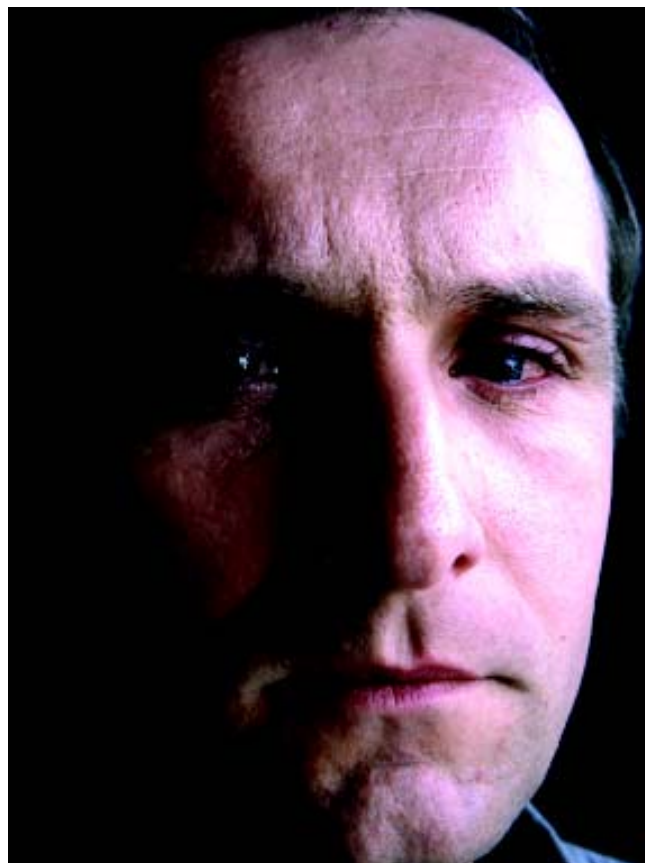
Évekkel ezelőtt csiszoltam kőből egy pár kontaktlencsét, hogy a lehető legközelebbi kontaktust hozzam létre ember és anyag között; hogy közelről láthassam a követ. A kiotói Katsurafolyó partján egy igen kemény fajta, fekete színű kavicsot választottam, és abból csiszoltam a kontaktlencsét. Amikor a szemembe helyeztem, akárhová is néztem, mindenütt ugyanazt a feketeséget láttam. Kemény, fekete kőlappal zártam le a szemgolyóm ablakát. A szemgolyóm belső, átlátszó anyaga teljesen sötét, de átlátszó anyag volt. Mi értelme van ennek, hogy teljesen sötét, de átlátszó? Van értelme átlátszónak nevezni a sötétséget, ha a sötétben nem látszik semmi? A szemem nem látott semmit, mégis a lehető legközelebbi kontaktust hozta létre a kővel. Szívesen mondanám, hogy én egészen közelről láttam a kő belső sötétségét, ilyet viszont nem mondhatok, hiszen a látáshoz fény kell; a sötétséget nem lehet látni. A tekintetemről mégis váltig azt állítom, hogy ott volt a retinám és a kő kontaktlencse között. Bennrekedt a szemgolyómban, rátapadt a kő belső

felszínére. A tekintetet már ebben a korábbi művemben is a kő belsejébe kívántam helyezni. Már ekkor is nyilvánvaló volt a számomra, hogy a tekintet nem azonos az optikai értelemben vett látásfogalommal.

Azon a szobron amelyet a szoborfaragás vágyának megszüntetése céljából faragtam, és amelyet az általam megfaragható legeredendőbb szobornak neveztem, a szemgolyókban a szem belső, átlátszó anyagának formájához hasonló üres teret csiszoltam. Legyen a szobor szeme is átlátszó ott, ahol az én szemem átlátszó. Csak egy kis lyukon, a pupilla lyukán át lehetett belátni a szobor szemébe. Amikor a valóságos szememmel közelről belenéztem a magamról faragott szobor kőszemébe, ott a retinám faragott képét láthattam. Azaz, a retinám faragott képének a képe megjelent a valóságos retinámon. Ahogy a kő kontaktlencse esetében a lehető legközelebbi érzékelési kontaktust hoztam létre ember és anyag között, a szem és a kő között, úgy a legeredendőbb szobor kísérletében a legközelebbi érzékelési kontaktust hoztam létre ember és képe között, azaz az emberi szem retinája és a kőszobor szemének kőretinája között.

Fekete gránit önarcképmnek lehunyt szemeket faragtam. A szemgolyó gömbformájából nagyon enyhén kidomborodik a szaruhártya formája. Vajon meg lehet faragni olyan érzékenyen egy gránitszobrot, hogy annak a lehunyt szemhéján keresztül is sejthető legyen a szaruhártya domborulata? Úgy, hogy a lehunyt szemhéjon át is érezhető legyen, merrefelé néz a szobor szeme a kő belsejében? A lány szemhéj alatt apró mozgásokat végző szemgolyó enyhe domborulatának finomsága kifaragható-e a különösen kemény fekete gránitból? Lehet-e még ennél is tovább fokozni a feszültséget a tekintet és az anyag között?

A görög szobrokon csak a szemgolyó külső formáját faragták meg, nem vették bele sem az írisz, sem a pupilla körvonalát. A



rómaiak kört húztak az írisz jelzésére. A reneszánsz mesterek mélyen kifaragták a pupillát, meghagyva egy kis, háromszögű területet a szem csillogásának jelzésére. A barokk korban még virtuózabb formában faragták kőbe a szem csillogásának illúzióját. Ha azt állítanánk, hogy a barokk szobrok virtuózan csillogó szemének tekintete jobb, mint a görög szobrok egyszerű formájú szemének tekintete, akkor a tekintetről pusztán formai szinten beszélünk. Ha viszont a tekintet szót a szobor nem anyagi részének megnevezésére használjuk, akkor azt kell mondanunk, hogy a barokk szobrok tekintete nem jobb, mint a görögöké. Sőt, nem is a szem léte vagy nem léte a kérdés, sem pedig a mérete vagy a csillogása. Meg lehet látni a tekintetet olyan tárgyakon, amelyeket ember készített kezének és szemének munkájával akkor is, ha azok nem ábrázolnak szemet. Így tehát érezhetővé kell válnia a tekintetnek a lehunytt szemű arcon is. Sőt, talán a szobor tekintete csak tisztábbá és erőteljesebbé válik azáltal, hogy lecsukódott a szemhéj.

4. Az anyag, mint a szobrászi minőség hordozója

A szobor anyagi részének leírására éppen úgy alkalmatlan a nyelv, mint a szobor szellemi részének leírására. Ha halljuk a „kő” szót, megértjük a jelentését, és el tudunk képzelni egy követ. Ha viszont valaki ott van egy kőtömb mellett és megérinti azt, akkor valami egészen más dolog történik, aminek a közlésére nem alkalmas a nyelv. Leírhatjuk egy farönk összes mérhető fizikai, kémiai és biológiai paramétereit, hosszú oldalakat teleírhatunk nevekkkel és számadatokkal, amelyek között bizonyára nem találunk majd téves vagy helytelen adatot, viszont azt az egyetlen és igazán fontos tapasztalatot, amit egy farönk megérintése a szobrász számára jelent, semmiféle természettudományos módszerrel nem tudjuk mérni és közölni.

Miért éppen a kőtömb és a farönk példáját emeltem ki? Hiszen a szobrászat évezredek óta használja a bronzot és a kerámiát, nem is szólva arról, hogy a modern kor új anyagokkal gyarapította a szobrászat lehetőségeit. Itt a *sculptura* és a *plastica* elkülönítéséről kell írni. A szobrászat, a festészet, a grafika, a fotó, a film, a videó, a digitális média stb. összeolvadásának korában én még a legszűkebb értelemben vett szobrászatot is kettéválasztom. Ha pontosan akarok írni a munkámról, akkor még csak nem is szobrásznak, hanem képfaragó embernek nevezem magamat. A mintázó szobrász és a faragó szobrász két teljesen különböző embertípus. Azt kell megvizsgálni, hogy hol van a munkánk középpontja. Eszerint pedig határozottan elkülöníthetjük a *sculptura* szobrászait a *plastica* szobrászaitól. A *plastica* szobrászai az anyag helyett sokkal inkább a teret, vagy a formát tartják munkájuk legfontosabb elemének. Számukra az agyag, vagy a bronz általában nem több, mint a tér vagy a forma megőrzésére alkalmas anyag. Egészen más a *sculptura* szobrászának, a szoborfaragó embernek a gondolkodása. Ahogy a grafikus lételeme a rajz, a festő lételeme a szín, a *plastica* szobrászának lételeme a tér, vagy a forma, úgy a *sculptura* szobrászának lételeme az anyag. A *sculptura* szobrásza faragás közben beszélget az anyaggal. A fával, vagy a kővel.

Nem véletlen tehát, hogy a farönk és a kőtömb példáját emeltem ki. Ezeket az anyagokat nem lehet mintázni, vagy önteni; ezeket faragni lehet. Ezeknek az anyagoknak formát adott a természet, és ezt a természet adta formát a szobrász megváltoztatja. A természet adta formához nem lehet tisztelet

nélkül hozzányúlni. Ez a munka tehát az anyaggal folytatott tisztelettel kommunikáció.

Egy farönk *valami*. Elveszíti viszont valami mivoltát a farönk, ha furnérlemezt gyártanak belőle. A furnérlemez nem valami, hanem *akármi*. Ugyanígy egy kőtömb is valami. Ha összezúzzák és betont gyártanak belőle, akkor elveszíti valami mivoltát. A beton ugyanis nem valami, hanem akármi. Egy bizonyos farönk vagy egy bizonyos kőtömb egyszeri, megismételhetetlen létező. A farönköt és a kőtömböt nem lehet szabványosítani. A fatelepen vagy a kőtelepen a vásárló kiválasztja valamelyik farönköt vagy valamelyik kőtömböt. Az anyag valami mivolta akkor válik számunkra a legvilágosabban láthatóvá, ha alkalmunk nyílik a farönköt az erdőben vagy a kőtömböt a kőbányában kiválasztani. A természetben, legyen az a kőbánya élettelen vagy az erdő élő természete, nem létezik akármi. A természetben minden dolog valami.

A gyártási szabvány garantálja, hogy akármenyit is gyártanak egy bizonyos fajta furnérlemezből, annak minden egyes darabja egyforma, azaz felcserélhető lesz. Ha furnérlemezt vásárolunk, nem kell azt személyesen kiválasztani. Akármelyik darabot kapjuk, biztosak lehetünk annak minősége felől. A betonkeverőből kiáramló képlékeny beton akármelyik adagia is jusson a formába, mindegyik egyforma, azaz felcserélhető. A betonkeverő gondoskodik róla, hogy a korábban karakteres anyag homogénné váljon. Annál jobb minőségű a beton, minél homogénebb.

A képfaragó ember szembe néz a kővel. A valaki szembe néz a valamivel. Az akárki és az akármi nem tud szembe nézni egymással, mert sem az akárkinek, sem az akárminek nincsen arca. Arca csak a valakinek és a valaminek lehet. Nem jöhet létre párbeszéd a valaki és az akármi között sem, mert az ilyen beszéd egyirányú beszéd. Valaki és valami között jöhet csak létre párbeszéd. A valami tiszteletet érdemel, az akármi esetében viszont nincsen értelme a tisztelet szónak. Csakis tiszteletet érdemlő partnerrel lehet párbeszédet folytatni.

A zöld hegyek vándorolnak – mondja Furong-hegyi Daokai nyomán Dógen.

A kontinensek vándorolnak – mondja a modern természettudomány.

Mit kezdjen ezekkel az állításokkal a szobrász, aki a saját életénél akár több milliószor is hosszabb ideig változatlan anyaggal dolgozik? Nagyon jól tudja, hogy nincs örökkévalóság semmiféle anyag számára, és azt is tudja, hogy akárcsak a kontinensek és a zöld hegyek, úgy a kőszobrok is „vándorolnak”. Fontos kérdés azonban, hogy merre. A javulás, vagy a romlás felé? A gyarapodás, vagy a pusztulás felé? Naprendszer, kontinensek vagy zöld hegyek esetében nincs értelme javulásról vagy romlásról beszélni. Ott csupán a vándorlás létezik. Szobrok és általában ember készítette dolgok esetében viszont szóba kerül a javulás és a romlás, a gyarapodás és a pusztulás kérdése.

Alig találunk manapság olyasmit, ami az idő múlásával nem romlik, hanem javul, amely dolog létének iránya nem a pusztulás, hanem a gyarapodás felé mutat. Hadd említsem példaként a vonós hangszereket. Tény, hogy sok régi hegedű szebb hangon szól, mint bármelyik újonnan készített. A hangszer hangja a használatától évszázadokon át egyre csak szebb lesz. Talán a mindennapos zenélés gyakori rezgése teszi, talán a zenész

lehetővé a párja, de annyi bizonyos, hogy a hangszer fája az idő haladtával érik és hangja kétszáz, háromszáz év alatt felhangokban egyre gazdagabb lesz. Természetesen egyik hegedű sem örök életű. De legalább ebben a néhány száz éves, rövid életében léte nem a romlás, hanem a javulás, nem a pusztulás, hanem a gyarapodás felé mutat. Boldog az a hegedűkészítő, aki úgy hal meg, hogy nem hallotta hangszerének legszebb hangját.

Miért állítjuk, hogy a szobornak is olyan anyagból kell készülnie, amelynek léte a romlás helyett a javulás, a pusztulás helyett a gyarapodás felé mutat? Azért, mert a szobor elengedhetetlen, meghatározó jellemzőjének neveztük a tekintetet, mint nem anyagi tartalmat. Továbbá erről a tekintetről azt állítottuk, hogy mivel alapvetően nem konceptuális tartalom és nem is információ, ezért nem lehet megérteni és nem is lehet elraktározni. Nem lehet rajta túlhaladni, és ezért a tekintetnek időtlen karaktere van.

A szobrász feladata, hogy ezt az időtlen tekintetet az időben létező, és ezért egyszer biztosan megsemmisülő anyaghoz hozzárendelje. Ugyanakkor a szobrász felelőssége is, hogy milyen anyagot választ. Olyat, amelynek véges léte legalább egy ideig a gyarapodás felé, vagy olyat, amelynek amúgy is véges léte kezdettől fogva a romlás felé mutat. Mondhatnánk, hogy teljesen mindegy, hiszen minden anyag véges. Semmi sem marad meg nekünk. Ez a jövő idejű kijelentés azt a múlt idejű kijelentést is magával vonja, hogy nem maradt már semmi a számunkra. Éppen ezért kérdezem, hogy miért ne tegyünk legalább egy gesztust az időtlen tekintet felé azzal, hogy olyan

anyaghoz rendeljük hozzá, amely habár elvész, legalább néhány évszázadig vagy évezredig úgy létezik, hogy a tekintet, amit hozzárendelt a szobrász, egyre fényesebben csillog rajta. Hiszen semmi sem maradt már számunkra, csak a gesztus lehetősége.

FORRÁSJEGYZÉK

- Benjamin, Walter: *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*. Suhrkamp, 1977.
- Nancy, Jean-Luc: *Ami a művészetből megmarad*. In: Házas Nikoletta (szerk.): *Változó művészetfogalom*. Kijárat Kiadó, 2001.
- Baudrillard, Jean: *A rossz transzparenciája*. Balassi Kiadó, 1997.
- Assmann, Jan: *A kulturális emlékezet. Írás, emlékezés és politikai identitás a korai magaskultúrákban*. Atlantisz Könyvkiadó, 1999.
- Coomaraswamy, Ananda K.: *Keresztény és keleti művészetfilozófia*. Arcticus Kiadó, 2000.
- Jonas, Hans: *A látás nemessége*. In: Bacsó Béla (szerk.): *Fenomén és mű*. Kijárat Kiadó, 2002.
- Imdahl, Max: *Művészettörténeti megjegyzések az esztétikai tapasztalathoz*. In: Bacsó Béla (szerk.): *Fenomén és mű*. Kijárat Kiadó, 2002.
- Boehm, Gottfried: *A képi értelem és az érzékszervek*. In: Bacsó Béla (szerk.): *Kép, Fenomén, Valóság*. Kijárat Kiadó, 1997.
- Nishida Kitaro: *Art and Morality*. The University of Hawaii Press, 1973.
- Iwaki Ken'ichi: *Nishida Kitaro and Art*. In: *A History of Modern Japanese Aesthetics*. The University of Hawaii Press, 2001.
- Kunszt György: *A kiotói iskola az európai nihilizmusról és misztikáról*. In: Bacsó Béla (szerk.): *A fenomenológia és Japán*. Athenaeum, 1994.
- Nishitani Keiji: *Shuukyō to wa nanika*. Soubunsha, Tokió.
- Merleau-Ponty: *A szem és a szellem*. In: Bacsó Béla (szerk.): *Fenomén és mű*. Kijárat Kiadó, 2002.
- Belting, Hans: *Kép-antropológia*. In: *Kép és halál*. Kijárat Kiadó, 2003.
- Eihei Dogen: *Mountains and Waters Sutra*. In: Tanahashi Kazuaki (szerk.): *Moon in a Dewdrop, Writings of Zen Master Dogen*. North Point Press, 1985.

A MAGYAR KÉPZŐMŰVÉSZETI EGYETEM kiállítótermében szeptember 18-ig látható a Giovanni Battista Piranesi munkásságát bemutató kiállítás. Az Egyetem gyűjteményében található Európa egyik legteljesebb Piranesi rézkarc-gyűjteménye 18. és 19. századi nyomatokból. (A gyűjtemény digitalizálva megtekinthető a könyvtár képadatbázisában.) A kiállítás válogatást mutatott be több sorozatból, építészeti szempontból figyelemreméltóak a római régészeti leleteket a hitelesség látszatával ábrázoló, ám azokat léptéktelenül felnagyító – a római kori építkezéseket óriások művének feltüntetető – grafikai lapok és a híres börtön-sorozat, melyeken jól lemérhető Piranesi hatása későbbi tisztelőire, többek között Sir John Soane és Makovecz Imre építészetére.

Balra: Foglyok a kiugró talapzaton;
jobbra: A Marcellus színház alapzatának részlete

