

A nem-esztétikai művészet – a tudománytól a konstrukcióig

© 2016-06-24 (<http://www.cirkart.hu/2016/06/24/a-nem-esztetikai-muveszet-a-tudomanytol-a-konstrukcioig/>)

✦ [Seregi Tamás \(<http://www.cirkart.hu/tag/seregitamasi/>\)](http://www.cirkart.hu/tag/seregitamasi/)

Az alábbi szöveg a *Cirka* előző számában közölt tanulmány folytatása. Abban arról volt szó, hogyan kérdőjeleződött meg a 19. század közepén az a korábbi évtizedekben dogmává vált meggyőződés, mely szerint az esztétika tudománya művészetfilozófia lenne, és ennek megfelelően az esztétika kitüntetett, sőt egyetlen tárgya a művészet vagy a műalkotások volnának. A tanulmány Courbet *Kőtörők* című híres festményének elemzésével zárult, amelyben azt igyekeztem megmutatni, hogy e festményben – és általában a realizmus művészeti mozgalmában – az esztétikai minőségek hogyan veszítik el fontosságukat vagy akár tűnnek el teljes mértékben a művészetből, és veszi át a szerepüket egy egészen másfajta – ha nem is teljesen új – látásmód, amely a művészetet a tudományos megfigyeléssel, elemzéssel, megértéssel, nem pedig az esztétikai minőségek termelésével, tisztításával, közvetítésével azonosítja. A következőkben három olyan művészeti elméletiről emelek ki, akik az európai kultúra különböző területein meghatározó hatást gyakoroltak a korszakra. Megpróbálom kimutatni, hogy mindhárom elmélet a maga eredeti módján a szóban forgó nézőpontváltásról tanúskodik. Végül tanulmányom zárásaként felvillantom, miként teremtette meg a művészet e tudományos paradigmája annak lehetőségét, hogy a következő nem-esztétikai alapú művészetfelfogás, a művészet konstruktív elmélete megszülethessen.

A művészet mint tudomány elméletei – 1. példa

John Ruskin nevéhez a modern esztétika és a modern művészet történetének egyaránt emlékezetes eseménye fűződik: *The Modern Painters* című főműve második kötetének (1846) elején megtagadja az „esztétika” szó használatát, és a „teória” kifejezést vezeti be helyette. Tovább színesíti a képet, hogy nem is olyan sok idő elteltével éppen ő lesz a brit „esztétikai mozgalom” (*The Aesthetic Movement*) egyik legfontosabb hivatkozási pontja. Mindenekelőtt nézzük meg, mint mond maga Ruskin a szóban forgó helyen: „Mármost az 'aiszthészisz' terminus tulajdonképpen a testek külső tulajdonságainak és ezek ránk tett szükségszerű hatásainak pusztán érzéki észlelését

jelenti. [...] Én azonban határozottan elutasítom azt, hogy a szépségről nyert benyomásaink bármilyen értelemben is érzékiek lennének – nem érzékiek, de nem is értelmiek, hanem erkölcsiek, annak a képességünknek pedig, amellyel befogadjuk, és amelynek a puszta észleléssel szembeni különbségét mindjárt megpróbálom megvilágítani, semmilyen más elnevezés nem felel meg jobban és pontosabban, mint az, amelyet a görögök használtak, a 'teoretikus' – ezért, ha megengedik, ezután mindig ezt fogom használni, magára a képesség működésére pedig a Teóriát¹ – írja. Persze nincs mit csodálkozunk azon, hogy szövegében az erkölcs szó kerül a középpontba, hiszen a Szigetországban vagyunk, ahol az esztétikum és a morál kapcsolatának talán a legkomolyabb hagyománya volt. Mégsem értünk semmit a szövegből és Ruskin más írásaiból, ha szerzőnkben csupán egy moralistát látunk. Azt a lényeges momentumot sem fogjuk tehát így megérteni, hogy miért kellett a teória kifejezést bevezetnie az esztétika helyett.

Két dolog fontos e döntés megértéséhez. Az első, hogy Ruskin a moralitás viszonylatában élesen elutasít mindenféle hasznosságot; sőt, az ember viszonylatában is: „az ember haszna és funkciója az (és aki ebben nem ért velem egyet, az ne olvassa tovább a szövegemet, mert mindvégig ezt szeretném hangsúlyozni), hogy Isten dicsőségének tanúja legyen, és hogy fokozza ezt a dicsőséget okos engedelmességgel és az ebből származó boldogsággal”.² A második pedig, hogy a művészet erkölcsi hasznosságát ugyanígy elutasítja. Ahogy egy későbbi művében mondja, a művészet egy nép „politikai és társadalmi erényeinek exponense”, viszont a hatás egyirányú: „nemes művészet csak nemes emberektől eredhet”, és „nem énekelhetjük vagy festhetjük magunkat jó emberekké; először jó embereknek kell lennünk”.³ Mindez érthető is, hiszen gondolkodásának és elméletének alapvető eleme az az Arisztotelésztől származó tétel, mely szerint vannak dolgok, amelyek célja önmagukon kívül van, ezeket nevezzük hasznos dolgoknak, de ezeken kívül vannak olyan dolgok is, amelyek célja önmagukban van. Ilyen a jóság, a szépség, az igazság és a boldogság. És mivel az előbbiek végső soron mindig arra és csak arra szolgálnak, hogy valahogy az utóbbiakhoz vezessenek el, ezért az utóbbiaknak magasabb rendűeknek kell lenniük, mint az előbbieknek. Ruskin erre a tételre hivatkozva választja szét a tudományt és a művészetet is két-két részre, melyek egyikére az jellemző, hogy szolgai módon alá van rendelve (*subservient*) az életnek, a másik viszont pusztán „az élet tárgya” (*object of it*); az első a praktikus és hasznos, a második a teoretikus.⁴ Ugyanígy választja szét az érzékeket is: az első fajtához a szaglást, az ízeletést és a tapintást, a másodikhoz a látást és a hallást rendeli.⁵ Sőt, még a szépséget is felosztja, megkülönböztetve egy „eleven szépséget” és egy „tipikus szépséget” (17.§). A legfontosabb az első megkülönböztetés, ez alapozza meg ugyanis a másik kettőt. Hangsúlyoznunk kell, hogy Ruskin ezzel nem a tudományt választja el a művészettől, mintegy a hasznosságot vagy a magasabb rendű öncélúságot az egyiknek vagy a másiknak juttatva. A megkülönböztetés mindkét területet kettészeli, illetve a két területet elválasztó határvonaltól függetlenül történik meg. A tudomány és a művészet ezzel összekapcsolódhat abban a tartományban, ahol mindkettő morális. A morál pedig – ahogy már említettük – nem a gyakorlat területe, ami pedig nemcsak a haszonelvűség elutasítását jelenti Ruskinnál, hanem azt is, hogy a morál nem a *mi* területünk, nem emberi, nem immanens, hanem transzcendens természetű, ezért egyfajta imperatívusz formájában adódik. Az imperatívusz viszont a tiszta szemlélet és a szemlélődés parancsa, a *megismerésé*. Ezért tudja egymásba hurkolni a morál a tudományt és a művészetet.

Mondhatnánk persze, hogy nincs ebben semmi különösebben új például Hegelhez képest, hiszen a művészet Hegel számára sem volt más, mint valami szinte isteninek a megjelenése egy erősen szublimált szemlélet előtt és számára. Ha azonban jobban megnézzük Ruskin tételeit, jól láthatjuk, hogy tulajdonképpen minden megváltozott. Ruskin ugyanis élesen elutasítja a vallásos művészetet, méghozzá arra hivatkozva, hogy az egyrészt szükségszerűen antropomorfizálja az Istent (megtestesíti, szájalmat ébreszt iránta, egy helyre korlátozza a világon belül stb.), másrészt szükségszerűen idealizálja a művészetet, ez az idealizálás pedig csak az esztétizáláson keresztül valósulhat meg, harmadrészt pedig, hogy szükségszerűen *alkotnia* kell, ez az alkotás pedig már a praxis területe, amely az emberit keveri bele a műbe, és az ember a maga alkotásában csak önmagát képes bámulni. „Mi más oka lehetne, mint hogy jobban szeretjük a magunk műveit, mint az Övéit, ha megbecsüljük a ragyogó üveget és nem becsüljük meg a ragyogó felhőket, ha művésziesen hímezett díszruhákat szövünk és bearanyozzuk a pompás boltozatokat – holott nem gyönyörködünk az egekben, az Ő ujjai munkájában, sem annak a jeles boltozatnak csillagaiban, amelyet Ő emelt?”⁶ A jó művészet nem praxis, a jó művészetben nincs semmi emberi, a művészet „szépsége” csupán ama érzésünk erkölcsi tisztaságának és méltóságának mutatója, amivel Isten művének *szemlélése* tölt el bennünket, ez a szemlélés pedig éppen azt követeli tőlünk, hogy önmagunkból minél kevesebbet vigyünk bele művünkbe, hogy önmagunkon túllépve Isten művét igyekezzünk a művészetben, a lehető *legpontosabb ábrázoláson* keresztül megismerni. Ezt teremti meg az eszközök Ruskin számára ahhoz, hogy 1851-ben megfogalmazhassa a preraffaeliták művészeti hitvallását, és megvédhesse őket a támadásokkal szemben. „Csak ebben az egy tekintetben akarnak visszatérni a korábbi időkbe – abban, hogy a régiekhez hasonlóan vagy azt festik, amit látnak, vagy azt, amiről feltételezik, hogy az általuk ábrázolni kívánt jelenet egykori tényeinek kellett lenniük, tekintet nélkül a képalkotás bármilyen konvencionális szabályára; és azért választották ezt a kissé szerencsétlen, mégsem pontatlan elnevezést a maguk számára, mert Raffaello előtt minden művész így csinálta, ahogy utána viszont nem, mivel inkább jó képet akart festeni, mintsem a zord tényeket visszaadni, aminek az lett a következménye, hogy a történelmi festészet Raffaello idejétől a mai időkig jelentős hanyatláson esett át.”⁷

Így válik a művészet teóriává, a szemléleti megismerés tudományává és az elméleti szemlélet művészetévé.

A dologban az a paradox, és talán ezért él bennünk a Ruskinról mint esztétáról kialakított kép, hogy éppen ez a *természet tudományaként értelmezett művészet* fogalma teszi lehetővé számára, hogy a művészeteket abból a két alapvető emberi tevékenységből származtassa, amelyek szerinte a természethez a legközelebb állnak, a földművelésből és a hajózásból. Ez teszi lehetővé számára, hogy a természet épségének megőrzésére és a városok rendbehozatalára szólítson fel, ahogy azt is, hogy a tárgyi kultúra és az emberi környezet fejlesztését kiemelt fontosságúnak nyilvánítsa, és előállításuk elé – beleértve egyébként a szellemi javakat is – Isten művét állítsa példaként, Isten művének utánzására szólítva fel a mesterembereket és a művészeket. Így válhatott elmélete az iparművészeti mozgalom egyik alapvető hivatkozási pontjává, és az Arts&Crafts-csoportosulás ideológiájának meghatározójává, amely végül William Morris szocialista konzervativizmusába torkollott.

¹ E. T. Cook – A. Wedderburn (eds.) *The Modern Painters*, II. kötet, I. szakasz, II. fejezet, 1. §, 12. o. (in *The Works of John Ruskin*.

George Allen, London, 1903–1912. 3. kötet.

² Uo. 1. fejezet, 4. §, 4. o.

³ John Ruskin, *Előadások a művészetről*, Révai, Budapest, é.n., 39. és 73. o. Éber László fordítása.

⁴ John Ruskin, *The Modern Painters*, II. kötet, I. szakasz, 1. fejezet, 8. §, 8. o.

⁵ Uo. 2. fejezet, 2–6. §.

⁶ John Ruskin, *Előadások a művészetről*, 69. o.

⁷ John Ruskin, „»The Pre-Raphaelites.« Letter to the Editor”, *London Times*, 1851. május 13.

A művészet mint tudomány elméletei – 2. példa

Hippolyte Taine-t legalább száz éve nem szokás dicsérő szavakkal illetni, miközben a művészet- vagy irodalomtudomány egyik atyjaként tartjuk számon. Én sem dicsérni szeretném, viszont nem is úgy tekintek rá, mint valami kezdetleges vagy régen meghaladott elméletíróra; legalábbis az esztétika és a művészet kapcsolatának témája szempontjából semmiképpen. Amiről Taine-nel kapcsolatban beszélünk kell, azt Fechner szóalkotásának mintájára az „*Ästhetik von hinten*” kifejezéssel írhatnánk le. A lényeg azonban nem is csak ennek az új dimenzióknak a megnyitása, hanem az, hogy az új dimenzió éppen az esztétikum jelentőségének tagadásával jár együtt. Az angol irodalom történetét feldolgozó mű híres előszavában csak elvétve fordul elő a „szép” kifejezés, ráadásul meglehetősen kifejtetlen és szinte érthetetlen formában: „tanulságosak, mert szépek”⁸ – írja például egy helyen. A *Philosophie de l’Art* elején viszont már kifejezetten elutasítja az esztétikai szempont érvényesítését a műalkotások értelmezésében. Az esztétikát dogmatikusnak tartja, méghozzá az esztétikum és a művészet *különneműsége* miatt. Ennek a különműsőségnek köszönhető az, hogy az esztétikának mindig úgy kellett munkához látnia, hogy először meghatározta és elemezte a szép fogalmát, és csak ezt követhette az a második, ettől lényegét tekintve eltérő lépés, hogy az így nyert fogalmat a művészetre és az egyes művészeti alkotásokra *alkalmazta*, és ezen keresztül *ítéletet mondott* róluk. Taine így fogalmaz: „A miénk [a mi tudományunk] modern, és abban különbözik a régitől, hogy történeti és nem dogmatikus, vagyis hogy nem előírásokat állít fel, hanem törvényeket állapít meg. A régi esztétika először megadta a szép definícióját, azt mondta például, hogy a szép az erkölcsi eszmény kifejeződése, vagy hogy a szép a láthatatlan kifejeződése, vagy hogy az emberi szenvedélyek kifejeződése; azután ebből kiindulva, mintha egyfajta törvénycikkely lenne, következtetéseket, levezetéseket, ítéleteket alkotott, és vezérelveket fogalmazott meg.”⁹

Mondhatnánk persze, hogy mindez csak a francia kultúrában egyébként is nagyon jellemző szabálysztétikákra vonatkozik, csak azoknak, és nem általában az esztétikának a bírálatát fogalmazza meg. Ennek viszont Taine művészetdefiníciója élesen ellentmondani látszik. Amikor *von hinten* tekintünk az esztétika állítólagos tárgyára, a művészetre, abból azonmód „*Kunstwissenschaft von hinten*” válik „*Ästhetik von hinten*” helyett. Taine elfogadja a művészetnek azt a hagyományos felfogását, amely szerint a művészet utánzás, egyetlen fontos megszorítással. Noha utánzás, de nem az érzékiség szintjén, hanem a lényeg visszatükrözésének értelmében, amelyet egy újfajta látásmód, a tudományos megfigyelés nyújt a művész számára (ezért utasítja el

a fényképszerű visszatükrözést). Amit utánozni kell, az nem a dolog pusztája megjelenése, hanem „a részek egymáshoz való viszonya és egymástól való kölcsönös függése” (29. o.), a dolgokban benne rejlő logika (a struktúra, a kompozíció, az elrendeződés). A művészet *az értelem műve*, egyfajta „alkalmazott botanika” (15. o.), amellyel a dolgok „lényegi tulajdonságjegyét” emeljük ki, amelyből „mint forrásból minden más tulajdonsága származik” (37–38. o.). Vagyis a művészet feladata az, hogy *egyeduralkodóvá (dominateur)* tegye mindazt, ami a természetben már ettől függetlenül is uralkodó (*dominant*). Ebben és csak ebben rejlik Taine művészetfilozófiájának poétikai összetevője: a művészet kiemeli, kihangsúlyozza, ami már amúgy is hangsúlyos, és a természetből kirajzolódni látszó ideál szerint joga van „kijavítani” a hibákat: „A műalkotás feladata tehát az, hogy visszaadja a tárgy lényegi tulajdonságjegyét, vagy legalábbis egy fontos tulajdonságát, olyan kizárólagos és látható módon, amennyire csak lehetséges, és ennek eléréséhez a művész eltávolíthatja azokat a vonásokat, amelyek a lényeget eltakarják, kiválaszthatja azokat, amelyek a lényeget a legjobban megmutatják, módosíthatja azokat, amelyek eltorzítják, kijavíthatja azokat, amelyek eltüntették.” (45. o.)

Nem az a lényeg itt számunkra Taine művészetelméletével kapcsolatban, hogy szempontjai – amelyek által ezt a bizonyos lényeget megmutathatónak gondolta (a faj, a környezet, a pillanat), és az a mód, ahogy ez a lényeg szerinte megnyilvánul (az egyirányú determinizmus) – mennyire elfogadható ma, hanem két dolog: a művészet tudományos (és nem pusztán történeti) szemlélete, illetve a művészet és az esztétika vagy esztétikum viszonyának újrafogalmazása. Az első azért fontos, mert Taine és az egész pozitív filozófia hatása felbecsülhetetlen a korszak művészetének tudományos látásmódja szempontjából – a birtokos szerkezet mindkét értelmében. Vagyis nemcsak abban az értelemben, hogy a művészetre kívülről a tudományos vizsgálódás tárgyaként kezdtek tekinteni, ráadásul egy olyan tudományos vizsgálódásmód alapján, amely nem különböztette meg a szellem- és a természettudományokat,¹⁰ hanem abban is, hogy a művészet önmagát, illetve a művészek a művészetet a tudományos vizsgálódás közegeként és eszközeiként kezdték értelmezni. A realisták, az impresszionisták, a naturalisták és a veristák egységesen így tettek a korszakban, de a sort nyugodtan folytathatjuk a divizionizmussal, a pointillizmussal, sőt akár még a kubizmussal is. Ezzel nem akarok nagy újdonságot mondani, bár a századfordulón divatosá vált értelmezések (például az impresszionizmus-értelmezések) miatt nem árt újra és újra felhívni erre is a figyelmet. Az igazi problémánk azonban a másik kérdés, a művészet és az esztétika viszonyának megváltozása. A változás röviden úgy összegezhető, hogy olyan „pozitív esztétikák” sora kezd napvilágot látni, amelyek egyáltalán nem, vagy csak nagyon érintőlegesen foglalkoznak a művészet kérdésével. Nem pusztán „Ästhetik von unten”-ről van itt már szó a fechneri értelemben, hanem egy olyan tudományágról, amelynek önálló tárgyterülete és módszertana kezd kirajzolódni, és amely egyre inkább elszakadni látszik a művészetelmélettől. Paul Souriau *Esthétique du mouvement* című műve példaértékű lehet ebből a szempontból. Az irányzat Magyarországon is hódít, Pekár Károly *Pozitív esztétika* című értekezése jól mutatja, milyen szinten volt jelen a korabeli akadémiai tudományos életben. Még csak nem is a társadalomtudomány, hanem egyenesen a természettudomány látszik kisajátítani az esztétikum problémáját. A kérdés az, mennyiben felelős ezért maga a filozófiai esztétika.

Gottfried Sempert úgy ismerjük a századforduló művészettudományából, mint aki a maga „gyakorlati esztétikájában” a műalkotásokat olyan materialista nézőpontból kívánta vizsgálni, amely bennük csak a nyersanyagot, a megmunkálási technikákat és a rendeltetési célt volt hajlandó észrevenni. Worringer például 1908-ban „lapos és kényelmes művészeti materializmust” lát csupán mindabban, amit Semper írt és csinált. Hatalmas hatásától azonban ő sem tud eltekinteni, ahogy néhány évvel korábban Alois Riegl sem tudott *A késő római iparművészet* bevezetőjében. Worringer azt írja Semper *Stílus*-könyvéről: „Mindazonáltal e könyv materialisztikus elmélete a műalkotás születéséről, mely minden körbe eljutott, és évtizedeken át egészen máig rejtett előfeltevésként munkált mindenfajta művészettörténeti vizsgálódásban, ma a mi szemünkben a haladásellenesség és a szellemi tunyaság támasza. Elzárja az utat a művészet legbensőbb lényegének feltárása elől, mert túlbecsül alárendelt mozzanatokot.”¹¹ Ha azt próbáljuk megtudakolni Riegltől és Worringertől, hogy mi is lenne ez a bizonyos lényeg, ami Semper tanaiból hiányzik, a választ hamar megkapjuk: a világnézet. Egy olyan fogalom, amelynek több mint száz éves története van már ekkor, és ebben az időszakban éli fénykorát, ám az említett száz év igencsak rajta hagyta nyomát – a folyamatot röviden az intellektualizálódás és a belsővé válás kifejezésekkel foglalhatnánk össze¹² Ezt az intellektuális szintet hiányolják a szellemtudományi iskola újabb képviselői Semper tudományos (materialisztikus-praktikus) nézőpontjából, hivatkozva arra, hogy a művészet mindig több annál, mint hogy pusztán az élet terméke és része legyen, mivel annak kifejezésévé kell válnia. Ez a kifejezés iránti igény az, ami a *Kunstwollen* megszületéséhez vezet. A *Kunstwollen* pedig valami belső dolog, belső a művészet szempontjából (nem annak „külsődleges célja” csupán), és belső az ember szempontjából is (a riegli „képzetalkotási cél” értelmében): „E nyugalmat adó természetszemléletet tehát képzeletben alkotja meg az ember. A képzelet az ember e világ minden dolgához fűződő viszonyát érinti, kivétel nélkül. Tehát nemcsak az emberen kívüli természethez fűződő kapcsolatát, hanem az önmagához fűződőt is, amit erkölcsi szemléletnek nevezünk. Mindezt együttvéve egyszóval világnézetnek mondhatjuk”¹³ – írja Riegl. Az iparművészet és a semperi gyakorlati esztétika ennek az egységesítő magasabb szintnek az elérésére nem képes, olyannyira nem, hogy Semper még az építészetéről sem volt képes átfogó elméletet kifejteni, dacára annak, hogy ő maga építész volt – állítja megint csak Riegl.¹⁴ És ennek szintén a túlzásba vitt materializmus volt az oka, amely a művészetben csak gyakorlati célokat volt képes felfedezni. Az iparművészet pusztá praktikumá és haszonelvűsége áll tehát itt szemben a magas művészet pusztá világnézetével, amely igazán csak a képzelet, sőt inkább a képzetalkotás, vagyis a gondolat szintjén létezik, és a konkrét műalkotásban csupán kifejeződik. Esztétikum mintha egyikben sem lenne.

Egyetértek Rieglnek a semperi építészetelméletre vonatkozó megállapításával, de annyit azért érdemes hozzátenni, hogy Semper nagyon is sokat írt az építészetéről, és ezek egyáltalán nem jelentéktelen szövegek, ha nem is mérhetőek a *Stílus*-könyvhöz. És ezekben az írásokban nagyon fontos megállapítások vannak, amelyek a mi problémánk szempontjából is döntő jelentőségűek. A legfontosabb talán az, hogy Semper leszámol azzal a hegelianus gondolattal, amely szerint az építészet a legszó, legprimitívebb művészeti forma, melynek forrásánál csupán valami készen talált dolog rejlene: a barlang. Az építészet Semper számára szintetizáló és szintetikus művészeti

ág, majdhogynem *Gesamtkunst*, amely négy alapvető összetevőt egyesít magában, és emellett egyesíti a különböző iparművészeti ágakat is (erre alapozta Semper az eszményi múzeum tervének koncepcióját). A négy összetevő a tűzhely, a falak, a tető és a terasz (tulajdonképpen a padló, vagyis a megemelt talajszint).¹⁵ Ezek az összetevők pedig belső, értsd történeti és ontológiai összefüggésben állnak az egyes iparművészeti ágakkal – például a falak a textillel, minthogy a falak alapvetően nem tartó-, hanem elhatároló elemek az ő meghatározásában. Minden a tűzhely körüli tevékenységekből nőtt ki, és mindennek továbbra is szoros kapcsolata van az anyagisághoz, a testhez, a belső és külső tér elválasztását szolgáló funkciókhoz, az időjáráshoz és éghajlathoz, a talajhoz.¹⁶ Szinte ökológiai építészetelméletről van itt tehát szó, amely egy átfogó rendszer részeként tekint az épületre, és az épületet magát is átfogó rendszerként gondolja el. A rendszer pedig nemcsak az anyagokra, a technikákra és a használati célokra terjed ki, hanem az egész kultúrára, egészen a politikai elvek építészeti kifejezéséig terjedően.¹⁷ Vagyis – mondhatnánk – egy egész világnézetre, csak épp nem azon a módon, ahogy Riegl követelné meg. A kettő közötti különbség, hogy Sempernél a „világnézet” nem külsődleges és egységes, ezért nem képes egységesíteni sem, amely kifejezéssé tenné az alkotásokat, nem képes egyetlen műben összpontosulni, amely ily módon kiszakadna az életből és magas művészetté válna. Nem a nagy mű a cél, a Könyvnek, a képzeletbeli univerzumnak a megteremtése, hanem ennek a világnak a feldolgozása, a kultúraépítés.

A legjobban talán abban a hozzáállásban mutatkozik meg ez a különbség, ahogy egyfelől Semper, másfelől pedig Riegl, majd pedig Worringer tárgyalja az ornamentika kérdését. Mindkét megközelítésmód hadat üzen a pusztá díszítő funkció hangsúlyozásának, ám ezt éppen az ellenkező irányban teszi meg. Riegl és Worringer egy általános, mindenhol jelenlévő *tiszta művészeti* motívummá akarja tenni az ornametst, a tiszta művészeti formát lokalizálva benne, amely elszakad az utánzástól, de éppúgy függetleníthető a konkrét anyagtól is, amelyben megvalósul. Semper viszont rögtön az indián „művészetet” említi példaként az ornamens kapcsán, amely szerinte éppen arról az alapvető törekvésről tanúskodik számára, hogy a szötteken ne eltakarjuk az illesztéseket és a varrást, éppen ellenkezőleg, próbáljuk meg a díszítés alkotóelemévé tenni. Hangsúlyozza továbbá, hogy mivel a textilművészet síkdíszítés, így eleve nem lehet természetutánzás, illetve az utánzott dolog természetű leképezése, de semmilyen értelemben vagy szinten nem is szabad annak lennie. Nem díszíteni kell – mondja –, hanem szőni, és a mintának az anyagban kell lennie, nem pedig rajta. És persze mindig figyelembe kell venni a rendeltetéssel való összefüggést, az anyagot és a méretet egyaránt: kockás plédből nem jó nadrágot varrni – ahogy Semper fogalmaz.¹⁸

Miről van itt szó tulajdonképpen? Véleményem szerint arról, hogy Semper egyfajta *esztétikai* látásmódot képvisel, egy evilági esztétikát, szemben Riegllel és Worringerrel, akik természetesen maguk is dolgoznak esztétikai minőségekkel (Worringer a széppel és a fenségessel, Riegl a széppel és a rúttal), ám azt alárendelik, külsődleges viszonyba hozzák valami általános emberi (a művészetpszichológia Worringernél) vagy kulturális antropológiai (a vallási világnézet Rieglnél) összetevővel, amely igazán csak a világhoz képest szintén valami külsődlegesen, a művészetten keresztül tud kifejeződni. Az evilági esztétikum ehhez képest nem kifejeződés, még csak nem is

megtettesülés (az eszme érzéki látszásaként felfogott hegeli szépség értelmében), hanem materializálódás, amely az anyagra jellemzően átfogó egység nélkül gyarapodik, felhalmozódik és bővül kultúrává a gyakorlat szférájában.

Az esztétikai szféra épülésének vagyunk itt szemtanúi, egy olyan új terület megjelenésének, amely képes lesz arra (mivel tevékenyen, stratégiákat alkalmazva tud fellépni), amire a természet nem volt képes, hogy megharcoljon az esztétikumért. Azokról a mindig is alacsonyabb rendűnek tekintett „művészetekről” van természetesen szó, amelyeket mindössze fél évszázada sikerült kitessekelni a Művészet épülő szentélyének ajtaján, és ezzel persze a művészetfilozófiává tett esztétika területéről is. Most ezek a mesterségek iparművészet néven hivatlanul visszajöttek az ablakon, és egyre kevésbé hajlandóak valamelyik félreeső zugban meghúzni magukat vagy pusztán a magas művészetek segédeivé válni. Ahogy egyesülni sem akarnak velük: önálló csoportot alakítanak, önálló múzeumuk lesz, önálló egyetemük és széles körű kapcsolataik a társadalom legkülönbözőbb részeivel (a termelő ágazatokkal, a szolgáltatóiparral, a tudományokkal, a közönséggel), amit a magas művészet egyre kevésbé mondhat el magáról. És elkezdik leszalámizni a magas művészetet (az építészettel kezdve, majd folytatva a szobrászattal és a festészettel is), és néhány évtized múltán – a Deutscher Werkbundtól a VHUTEMASZ-on át a Bauhausig – már ők a művészet megalapozói, ők nyújtanak átfogó keretet számára, és ők nyújtják a kivezető utat, vagyis a társadalomba való beépülés lehetőségét is. És birtokolják az esztétikai szféra jelentős részét.

⁸ Hippolyte Taine, „Az angol irodalom története. Előszó (1863)”, in Gyergyai Albert (szerk.) *Ima az Akropoliszon. A francia esszé klasszikusai*, Európa Kiadó, Budapest, 1977. 342. o. Szávai János fordítása.

⁹ Hippolyte Taine, *Philosophie de l'art*, Librairie Hachette, Párizs, 1890. (1865), 14. o.

¹⁰ Taine azt írja már idézett híres előszavában: „És bár a jelölés módja nem egyforma a szellemi és a természettudományokban, mindkét tudományág anyaga hasonló, és egyaránt erőhatásokból, irányokból és nagyságmértékekből áll; ily módon azt mondhatjuk, hogy a végeredményt – egyik és másik esetben is – azonos műveletek segítségével nyerjük.” (337. o.)

¹¹ Semper, *Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten oder praktische Aesthetik* című főművéről van szó, melynek „Prolegomená”-jában fejt ki az említett elveit. Worringer, „Absztrakció és beleézés”, in Uő. *Absztrakció és beleézés*, Gondolat, Budapest, 1989. 17. o. Fordította Kocziszky Éva.

¹² Arról a változásról, amely a fogalom jelentésében lezajlik *Az ítélőerő kritikájában* való első feltűnésétől kezdve (26. §), és amely röviden az integrativitás (racionalizálódás) és a holisztikus jelleg fokozódásában, illetve a szubjektivizálódásban (az érzékektől való elszakadás és a többes szám megjelenése) összegezzhető, Blumenberg ad kitérő elemzést: Hans Blumenberg, „Lebensweltmissverständnis”, in Uő. *Lebenszeit und Weltzeit*, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1986. 7–68. o.

¹³ Alois Riegl, „A képzőművészetek történeti grammatikája” (1899), in Rényi András (szerk.) *A „Michelangelo-paradigma” a művésztörténetben*, Enigma-Szasz, Budapest, 2002. 25. o. Fordította Schein Gábor.

¹⁴ „Semper csak az iparművészet történetét alapozta meg. Miért? Vegyük 'Artemisz szobrát': hogyan vezethető le esetében a stílus a célból, a nyersanyagból és a technikából? Ahol valamiféle gyakorlati cél egyáltalán nem olvasható le világosan. Sőt már az építészettel kapcsolatban is nehézségekbe ütköznénk. Sempernek ugyan szándékában volt az építészettel is foglalkozni, de erre nem került sor. Bizonyára nem véletlenül.” Uo. 14 o.

¹⁵ Gottfried Semper, *Die vier Elemente der Baukunst*, Friedrich Vieweg und Sohn, Braunschweig, 1851.

¹⁶ Gottfried Semper, „Urelemente der Architektur und Polychromie”, in Uő. *Kleine Schriften*, Spemann, Berlin-Stuttgart, 1884, 215–427. o.

¹⁷ Gottfried Semper, „Über den Zusammenhang der architektonischen Systeme mit allgemeinen Kulturzuständen“, in *id. mű*, 360. o. *et passim*.

¹⁸ Gottfried Semper, *Tudomány, ipar és művészet*, Corvina, Budapest, 1979. 91. és 94. o. Fordította Zádor Anna.

A nem-esztétikai művészet II. – a művészet mint konstrukció

Az imént tettem egy megjegyzést, amelynek magyarázatával még adós vagyok, hogy ugyanis egyetértek Riegl tételével, mely szerint Sempernek nem sikerült átfogó építészetelméletet kifejtenie. Időközben viszont mintha az is kiderült volna, hogy Sempernek igenis karakteres és átfogó, egyfajta ökológiai építészetelmélete volt. Mindkét állítás igaz, éppen ezért szorul magyarázatra maga a tétel. Amikor Semper 1852-ben felvázolja azt a bizonyos „eszményi múzeum tervét”, négy alapvető tevékenységfajtára építi elképzelését, amelyek az emberi munka négy alapvető formájából adódnak. Ezek a következők: 1. szövés, fonás, takácsmunka; 2. fazekasság; 3. ácsmunka; 4. kőművesmunka. A négy alapvető iparművészeti ág pedig ezek alapján a textilművészet, a kerámia, a tektonika és a sztereometria. Ezek és különböző kombinációik (a négyzet alakú épületen belüli négy kisebb négyzet érintkezései mentén) alkotják a múzeum „tartalmát”, az egésznek a keretét pedig az építészetnek kellene megadnia. Már ebből is látszik azonban, hogy az építészet tulajdonképpen nem része a múzeumnak, csupán a kerete, és ezt Semper pontosan látja, ezért teszi hozzá, hogy szükség lesz majd egy ötödik „részre” is, amelyet a magas művészeteknek és az építészetnek kellene szentelni. Az építészet tehát benne is van a rendszerben, és kívül is áll azon, mindkettőben jelen van, bár egyikbe sem integráltan (hiszen a magas művészeteknél is külön említi Semper).

A probléma már ebből a szerkezeti elhelyezhetetlenségből világosan látható, de van itt még valami, ami egyébként magyarázattal szolgál a magas művészetektől való elválasztásra is. Hans M. Wingler, a *Tudomány, ipar és művészet* című magyar nyelven is megjelent kötet szerkesztője nagyon jó érzékkel válogatta be a szövegek közé Sempernek egy 1854-ből származó kis írását, amely szinte aforizmaszerűen foglalja össze a szerző építészetelméletét, és egyben világosan megfogalmazza a szóban forgó problémát is. A szöveg így kezdődik: „Az építészet teljesen a lelemény művészete, mert formái számára a természet nem nyújt mintaképet, így ezek az emberi elme és a fantázia szülöttei. Ennek alapján a legszabadabb művészetnek tekinthetnénk, ha az általános természeti törvények és az anyag mechanikus adottságai miatt nem függene tőlük.”¹⁹ Mintha egy egészen más építészetfogalommal találkoznánk itt, mint az előzőekben. Eddig ugyanis arról volt szó, hogy Semper számára az építészet szervesen nőtt ki a természetből és az alapvető emberi tevékenységekből, és szervesen kötve marad azokhoz, itt viszont mintha kifejezetten a természettől független, vagy legalábbis a természet ellenében tevékenykedő művészetről lenne szó (még ha továbbra is hangsúlyozza a természethez való kötöttséget). Olyannyira a természettől független, hogy ez az oka annak, hogy a magas művészettől külön kell választani. Az építészet a magas művészet bizonyos ágainál is önállóbb, mivel Semper felfogása és a korabeli felfogás szerint a festészet vagy a szobrászat, de akár még a költészet is így vagy úgy, de utánozza a természetet.²⁰ Ezt egyébként még Riegl is így gondolja majd a század legvégén, annyit téve csak hozzá – bár ez korántsem lényegtelen kiegészítés –, hogy a művészet *verseng* a

természettel, nem csupán utánozza azt.²¹ Az építészet tehát olyan művészeti ág, amely a természetből nő ugyan ki, de abban a pillanatban, hogy elszakad a természet talajától – szó szerint is értve ezt –, a maga formáit már szabadon, egy üres térben bontakoztatja ki, mondhatni *szabadon alkot*, és semmilyen módon nem szorul rá a természethez való visszatérésre, szemben a magas művészetekkel, amelyek végső célja mindig a természethez való visszatérés marad – a természetről alkotott *kép* formájában. Véleményem szerint ez az a belső ellentmondás Semper építészetfelfogásában, amely meggátolta abban, hogy átfogó építészetelméletet dolgozzon ki. Az ellentmondás ugyanakkor két pozitív vívmánnyal is jár.

Az első, amelyikről már esett szó, hogy tudományos nézőpontja, a materialista-gyakorlati „esztétika”, amelyet kidolgozott, elvezethetett oda, hogy az esztétika rátaláljon igazi területére, vagy legalábbis arra a területre, ahol az esztétikum a korszakban igazán fellelhető volt. Ez nem a természet, de nem is a magas művészet tartománya, hanem a társadalmi élet, a mindennapok tárgykultúrája és viselkedéskultúrája, illetve az iparművészet, amely ennek a területnek a művelését, javítását tűzte ki célul önmaga elé. Egy olyan esztétikum ez, amely talán nem olyan tiszta, mint amelyet a művészetben elérni reméltek, cserébe azonban sokkal szélesebb spektrumú és kiteljesedettebb, többek között éppen annak köszönhetően, hogy nem korlátozza a művészet fogalma és a művészethez való hozzáférés számtalan feltétele. És egy olyan terület, amely természetesen magában foglalja a természetet, az elsődleges természet értelmében (azon belül pedig a nem-emberi és az emberi természetet egyaránt – az utóbbi kutatására vállalkoztak a szenzualista-pszichologista esztétikák), de a másodlagos természetet is, az ember által teremtett természetet (ugyancsak benne és rajta kívül egyaránt), vagyis az esztétikai kultúra területét, sőt ezt igazán, mivel itt lelhető fel az a nézőpont, amelyik az előbbi esztétikai relevanciájáról ítéletet mond.

A második vívmány ugyanilyen fontos, de nem az esztétika vagy az esztétikai szféra, hanem a művészet szempontjából, és ez az az irány, amerre maga Semper, sőt követői sem indultak már el. Itt bukkan fel ugyanis a művészet nem-esztétikai paradigmájának második változata, amelyet *konstruktívnak* szeretnék nevezni. A művészet ebben a meghatározásában nem más, mint *szabad alkotás*, amely független a természet utánzásától, de éppígy független az emberi természet, sőt az emberi kultúra, a második természet területétől is, vagyis nem kell tekintettel lennie az esztétikai minőségek orientáló vagy céleszméjére. Sok minden kell persze még ahhoz, hogy ez a konstruktivizmus a maga teljességében kibontakozhasson, de a század második felében már láthatóak a nyomai: a magas művészet többi ága is elindulni látszik abba az irányba, ahol előbb-utóbb a művészet ilyen szabad alkotássá válik.

A konstruktivista művészetfelfogás előfutára: Konrad Fiedler

A Semper által le nem vont következtetést Konrad Fiedler vonja majd le, még ha nem is Semperre való hivatkozással. A „realisták, naturalisták, impresszionisták és veristák” már említett egyetlen csoportba sorolásának indoka ugyanis Fiedlernél éppen az lesz, hogy szerinte mind a négy irányzat olyan naiv realitás-fogalommal dolgozik, amely a valóságban pusztán valami adottat, már mindig is ott lévőt, és így csak megtalálásra és ábrázolásra várót feltételez. Persze a realizmusok

Fiedler idejére, a nyolcvanas évekre, már sokkal változatosabb és ismeretelméleti szempontból reflektáltabb formákban léteznek, mint amiről Courbet kapcsán szó esett. Már nem csupán a felszín és a rész-egész problémája létezik. A realizmus elmélyült, lebukott a felszín alá, hogy az ott rejtőző igazságot vagy valóságot tudja megtalálni, és ehhez sokkal kifinomultabb kutatási módszereket fejlesztett ki: a jelfejtést, a nyomozást, az ok-okozati összefüggések feltárását, a tünetelemzést. Mint tudjuk, a krimi műfajának tizenkilencedik századi karrierje nagy részben ezzel függ össze, és jól tudjuk azt is, hogyan áll összefüggésben ez a módszertan a művészettörténeti eredetiségkutatással is.²² Elválnak egymástól a „szubjektív” (impresszionizmus) és az „objektív” realizmus (a hagyományosan realizmusnak nevezett irányzat), problematizálódik a megfigyelő ismeretelméleti, sőt ontológiai státusza, a megfigyelés távolsága (a lépték), a megfigyelés megbízhatósága, felvetődik az elköteleződés és a beavatkozás kérdése (naturalizmus). És megjelenik egy olyan klasszikus empirista (hume-i) valóságfogalom is, amely valamennyire el tud számolni az időbeliség jelenségével, vagyis a valóságot a konvencionalitás kérdéséhez köti, a szokások, a *megszokás* alapján konstituálja (talán Csehov lehetne erre a legjobb példa).²³ Még egyszer: abban azonban minden említett „realizmus” osztozik, hogy a valóságot így vagy úgy, de valami *adottnak* tekinti. Fiedler tehát azt írja: „a művészileg alkotó ember, ha semmi másra nem törekszik, csak arra, hogy képződményében a természet és az élet igazságát megragadja, akkor – ha egyáltalán képes arra, hogy áthatoljon a felszínen – meg fogja ugyan érteni, hogy számára igazság csakis a neki tapasztalatilag hozzáférhető valóság talajából fakadhat, ám ugyanakkor azt is be fogja látni, hogy tevékenysége semmilyen más valóságra nem hivatkozhat, csak arra, amelyet ez a tevékenység maga hoz létre képződményeiben”. Majd pedig felállítja azt az elvet, amelyet a konstruktivizmus alapelveinek is nevezhetnénk: „Ha régtől fogva két nagy elv – az utánczás és a valóság átalakításáé – vetélkedett azért a jogért, hogy a művészi tevékenység lényegének igaz kifejezése legyen, akkor e viszály elsimítása csak azáltal látszik lehetségesnek, hogy e két elv helyére egy harmadikat teszünk, a valóság létrehozásának elvét. Mert nem egyéb a művészet, mint egyike azoknak az eszközöknek, melyek segítségével az ember legelőször is elnyeri a valóságot.”²⁴ Lukács György majd természetesen idealizmussal fogja vádolni Fiedlert ezért a tételéért, mert Fiedler elméletének éppen csak a lényegét nem érti meg, azt az újfajta ismeretelméleti kiindulópontot, amelyet Fiedler a korszak szenzualista elméleteiből tudott megtanulni. Ez egy olyan nézőpont, amely a külső és a belső, a fenomenális és a noumenális, a szubjektum és az objektum előzetes tételezése nélkül próbálta meg felépíteni rendszerét, aminek köszönhetően a szubjektum és az objektum (vagy a világ) is *származtathatóvá* vált. Henri Bergson dolgozza majd ki néhány évvel később ennek legalaposabb elméletét.²⁵ Ez az új ismeretelméleti kiindulópont szükséges ahhoz, hogy egy valódi, radikális konstruktivizmus talajára álljunk, és egyben ez az a kiindulópont, amelyet Fiedlerrel ellentétben Riegl még egy-két évtizeddel később is nélkülözni fog. Ahogy Wölfflin is.²⁶

Lukács Györgynek abban, de csak abban, igaza van Fiedlerre vonatkozó kritikájában, hogy Fiedler valóban csak az alapokat rakta le és az irányt jelölte ki a kibontakozóban lévő konstruktivizmus számára, de nem ment végig az úton, vagyis valóban nem tette meg azt a döntő fontosságú lépést, amely a konkretizmusig juttatta volna el a konstruktív művészetet. Ezért hajlamos a konstrukciót a megismeréssel azonosítani. Ennyiben, de csak ennyiben, valóban idealista maradt. Ennek a lépésnek a megtételére még legalább két évtizedet kell várni, addig a művészet a

konstruktivizmusnak csak egy inautentikus formáját képes művelni, amely ezt a bizonyos szabad építkezést csak a képzelet vagy az egzotikum, esetleg a jelentések idealitásának világán belülre helyezi. A művészet és az élet határvonalának léte azonban nem kérdőjeleződik meg, sőt inkább megerősítésre kerül.

Amit viszont már Fiedler meg tudott tenni, az a művészet és az esztétikum szükségszerű kapcsolatának megkérdőjelezése volt. A művészeti alkotások szépsége ennek következtében csupán „regulatív elvvé” válik nála, amely pusztán arra szolgál, hogy segítségével a művészet gyakorlati hatásokat fejthessen ki. Ebből vonja le Fiedler azt a következtetést, hogy „egy gyakorlati, a művészet lényegétől voltaképpen idegen követelményt tettünk meg minden művészi tevékenység forrásának”.²⁷ Persze a tétel ilyen szintű kiélezéséhez az esztétikumot nem kis mértékben redukálnia kellett: „Az esztétika az érzések bizonyos fajtájának a kutatásával foglalkozik. A művészet elsősorban az ismerethez szól, csak másodsorban az érzéshez.” (Uo.) Fiedler mentségére legyen mondva, hogy ebben jócskán támaszkodhatott a korabeli szenzualista és pszichologista esztétikákra. Az esztétika ettől függetlenül is túl szűk területre szorul nála, az öröm- és örömtelenség érzés, a tetszetősség, az élvezetet kiszolgáló inger területére, amelynek egyetlen kreatív potenciálja a természet idealizálásában és az élet kényelmesebbé tételében merül ki. Cserébe azonban Fiedler képessé válik számos olyan tétel megfogalmazására, amelyek régóta megfogalmazásra várnak a korszak művészetében. Kimondja például azt a tételt, amelyet már említettünk Fiedler nevének említése nélkül, miszerint „bizonyítani kellene [...], hogy a tulajdonképpen szép a művészeti szép” (Uo. 152. o.), ahogy komolyan próbálja venni azt a tényt is, hogy a természet ugyanúgy hat ránk esztétikailag, mint a művészet, és le meri vonni belőle a megfelelő következtetést: „a művészet összes hatását csak a megismerésből szabad levezetnünk, hiszen ha például egy képzőművészeti alkotásnak esztétikai hatása van, akkor ezzel nem mint műalkotás rendelkezik, mivel ugyanez az esztétikai hatás ugyanúgy kiindulhat egy természeti alkotásból is”. (Uo. 162. o.) Érvét tovább próbálja erősíteni azzal a tétellel, amely szerint az állatoknak is vannak esztétikai érzeteik, miközben művészi törekvésekkel egyáltalán nem rendelkeznek. (Uo. 163. o.) És végül ezzel indokolja a kanti esztétika aktualitását, kifejezetten szembefordulva az újkantiánusokkal: „Kantnál még nincs meg a szép elmélete és a művészet elmélete közötti későbbi összefüggés [...], a szépség és az alkotóképesség, a művészet között lévő mélyebb kapcsolat még nem foglalkoztatja. Ezt általában olyan hiányosságnak tekintjük, amit a későbbi gondolkodók kiküszöböltek, noha kérdéses, hogy nem éppen Kant érdeme-e, hogy nála még nem jelentkezik az esztétikai és a művészetfilozófiai alapprobléma összevegyítése.” (Uo. 152. o.) Nem az a kérdés itt természetesen, hogy érveiben Fiedlernek úgymond „igaza van-e”, hanem hogy észre tudjuk-e venni, hogy egy új művészeti ideológia van születőben, amelynek hatására az esztétikai szféra egészéről alkotott látásmód is megváltozik.

Már itt megfogalmazásra kerül a művészet újfajta lényege, vagyis a megismerés igazi értelme. Ennek megfelelően a megismerés nem a külvilág pusztá visszatükrözése vagy a fogalmi általánosság szintjére emelése, hanem „a tapasztalat kibővítése” (Uo. 170. o.), ebben pedig a művészet méltó vetélytársa és partnere a tudományoknak, az intuitív megismerés a diszkurzív megismerésnek. Ennek megfelelően: „A jelentős ember, tehát a művész is valójában nem azt fejezi ki, amit előszeretettel hívunk saját kora tartalmának, hanem eredeti géniusza révén új

tartalommal tölti meg korát és az eljövendő korokat. [...] A művész a világ gyarapodását idézi elő, s nap mint nap gazdagabbá teheti azt.” (Uo. 164–165. o.) Ezért fordulhat elő, hogy az esztétikum annyira háttérbe tud szorulni, hogy a művésznak egyáltalán nem kell törődnie azzal, vajon a közönségnek tetszeni fog-e az, amit alkotott (Uo. 157. o.), már csak azért sem, mert „egy kézműves termék lehet jóval szebb, mint egy művészi termék, mindazonáltal az előbbi a kézművesség, az utóbbi viszont a művészet álláspontján marad”. (Uo.) Vegyük észre az ezekben a tételekben rejlő radikális állítást: a művészet nemcsak hogy nem az esztétikai minőségek termelésének területe, azaz a közönségnek *fogyasztásra* felkínálható objektívált esztétikumé, de még csak nem is *kifejezés*; legyen az akár közös –ahogy Fiedler sugallja a „kor” kifejezés használatával –, akár privát, ahogy majd a későbbi kifejezésesztétikák feltételezik, amit a kifejezés kifejez. Maga a kifejezés kerül letiltásra az alkotás javára, és éppen azért, mert szükségszerűen magában hordozza az adottságjellegét és a testi-lelki kötődést, ami csak esztétikum formájában nyilvánulhat meg. A kifejezés alkalmatlan a Fiedler által szorgalmazott *tiszta újdonság* valódi tisztaságának elérésére. A tiszta újdonság korszaka köszönt ugyanis be itt a század sok *neoja* után, amelyek csak látszatra hoztak újdonságot, és ez a tiszta újdonság maga mögött hagyja az esztétikát. Ahogy Fiedler fogalmaz: „az esztétika nem művészet”. (Uo. 151. o.)

¹⁹ Uo. 99. o.

²⁰ Sőt még a zene is; bár éppen a zene az, amellyel kapcsolatban már a korszakban vannak ellentétes felfogások is, vagyis a zenei kifejezésesztétikát és a programzenét meghaladni szándékozó törekvések. Vö. Eduard Hanslick, *A zenei szép. Javaslat a zene esztétikájának újragondolására*, Typotex, Budapest, 2007. (1854) Fordította Csobó Péter György. Nem véletlen, hogy a századvégén már széles körben a zenét tekintik a legtisztább művészetnek.

²¹ Riegl, *id. mű*, 24. o.

²² Edgar Wind, *Művészet és anarchia*, Corvina, Budapest, 1990. 33–63. o. Fordította Turai Hedvig. Carlo Ginzburg, „Nyomok. A jel-paradigma gyökerei”, és „Részletek, közelkép, mikroelemzés”, in K. Horváth Zsolt (szerk.) *Nyomok, bizonyítékok, mikrotörténelem*, Kijárat, Budapest, 2010.

²³ A fiatal Nietzsche fejt ki már a korszakban ennek a valóságfogalomnak a megsemmisítő kritikáját, egyébként szintén a konstruktivizmus felé mutató következtetésekkel. Vö. Friedrich Nietzsche, „A nem-morálisan felfogott igazságról és hazugságról”, *Athenaeum*, 1992. III. 1. 3–15. o. Fordította Tatár György.

²⁴ Konrad Fiedler, „Modern naturalizmus és művészi igazság”, in *id. mű*, 62. és 66. o. A kérdésről kicsit részletesebben is írtam „A virtuális kép eredete a modern művészetben” (*A kép a kultúratudományokban*, Győr, 2013.) és „A művészetek rendszere és a realizmus problémája – Lukács György esztétikájáról” (*Alföld*, 2016/3. szám) című dolgozataimban.

²⁵ Henri Bergson, *Matière et mémoire. Essai sur la relation du corps à l'esprit*, PUF, Párizs, 1965. (1888)

²⁶ Vö. Alois Riegl, *A későrómai iparművészet*, Corvina, Budapest, 1989, 27–32. o. Fordította Rajnai László. Heinrich Wölfflin, *Művészettörténeti alapfogalmak*, Corvina, Budapest, 1969, 47–49. o. Fordította Mándy Stefánia.

²⁷ Konrad Fiedler, „Aforizmák”, in *id. mű*, 151. o.



(<http://www.facebook.com/sharer.php?u=http://www.cirkart.hu/2016/06/24/a-nem-esztetikai-muveszet-a-tudomanytol-a-konstrukcioig/>)
(mailto:subject=A nem-esztetikai művészet – a tudománytól a konstrukcióig&body=%20http://www.cirkart.hu/2016/06/24/a-nem-esztetikai-muveszet-a-tudomanytol-a-konstrukcioig/)

[Főoldal \(http://www.cirkart.hu\)](http://www.cirkart.hu) [Archívum \(http://www.cirkart.hu/archivum/\)](http://www.cirkart.hu/archivum/)

[Galéria \(http://www.cirkart.hu/page-galeria/\)](http://www.cirkart.hu/page-galeria/)

[Szemle \(http://www.cirkart.hu/category/szemle/\)](http://www.cirkart.hu/category/szemle/)

[Tanulmány \(http://cirkart.hu/category/tanulmany/\)](http://cirkart.hu/category/tanulmany/)

Cirka Művészeti Folyóirat | Kiadó: Pécsi Tudományegyetem Művészeti Kar

Felelős kiadó: Prof. Dr. Lakner Tamás | Főszerkesztő: [Hrubi Attila](#)

<mailto:%68%72%75%62%69%2e%61%74%74%69%6c%61@%67%6d%61%69%6c.%63%6f%6d>

Szerkesztőség: Pécsi Tudományegyetem Művészeti Kar, H-7622 Pécs, Zsolnay Vilmos u. 16.

+36 72 501 540 /22875 | [cirkart.hu \(http://cirkart.hu\)](http://cirkart.hu) | art.cirka@gmail.com

<mailto:%61%72%74%2e%63%69%72%6b%61@%67%6d%61%69%6c.%63%6f%6d> | ISSN 2498-7069

[WordPress \(http://wordpress.org/\)](http://wordpress.org/) | Téma: [Zircone \(http://www.iris-studio.es\)](http://www.iris-studio.es) | Grafika: [Simon Ádám \(http://adamsimon.hu\)](http://adamsimon.hu)