

HORVÁTH GIZELLA

TÜKRÖM, TÜKRÖM...

Az önarckép lehetőségei a kortárs képzőművészetben

A költők állítása szerint a virággá változott Narcissus volt a festészet feltalálója; és minthogy a festészet minden művészet virágává vált, az egész Narcissusról szóló történet éppen ide illik. Mit mondasz, mi egyéb a festészet, mint magunkhoz ölelni a forrás vizének tükkrét?

LEON BATTISTA ALBERTY: A FESTÉSZETRŐL

Leon Battista Alberti, amikor 1436-ban a reneszánsz gondolkodók közül elsőként könyvet ír a festészetéről, visszatér egy ősrégi, Platóntól származó hasonlathoz: a festészet nem más, mint tükör. Platónnál a tükörhasonlat nyilvánvalóan a festészet mesterségének lealacsonyítását szolgálja: Szókratész igyekszik lehűteni Glaukón lelkesedését a művészetek iránt azzal, hogy felveti, ő maga, Glaukón is képes lenne mindazt létrehozni, amit a mesterek, egy tükör segítségével: „ha egy tükröt veszel, és azt mindenfelé körülhordozod: így egykettőre alkothatsz napot, mindent, ami az égen van, földet, sőt nagyon hamar madarat, a többi élőlényt, használati tárgyat, növényeket s minden egyebet is megalkothatsz, amiről az imént szóltunk.”¹

A tükörhasonlat tökéletesen megfelel Platón szándékának: rámutatni arra, hogy a művészetek termékei nem valós dolgok, nincs valódi létük, ahogyan a tükörben megjelenő képeknek sem, így ontológiailag kevesek, a megismerés szempontjából pedig hasztalanok. Ebből is következik Platón szigorú ítélete a művészetek fölött: az utánzó művészeteknek nincs helyük az ideális államban.

Alberti a tükörhasonlatot egy teljesen ellentétes szándékú szövegben használja. 1436-ban a későbbi képzőművészetek státusza még nem volt eléggé szilárd. A festészet, szobrászat, építészet a



**Amit látunk: egy arc.
Önnön arcunk, amit
nem ismerünk fel,
amibe beleszeretünk, és
amibe belepusztulunk.**

középkorra jellemző felosztás szerint valahol a szabad művészetek és a közönséges (vagy mechanikus) művészetek között lebegtek: nem voltak egészen szabad emberhez méltóak, mert fizikai erőfeszítést igényeltek, de nem voltak eléggé közönségesek sem, nem lévén hasznos tevékenységek, mint az ebbe a kategóriába sorolt többi mesterség. Ezekben az években zajlott a képzőművészetek függetlenségi háborúja, amelynek eredményeként a képzőművészetek leszakadtak a mesterségekről, és a következő évtizedekben a tudományokkal és a filozófiával egyenrangú megbecsülésben lett részük. Ennek a háborúnak egyik hőstette Alberti írása a festészetéről, aki a következőképpen fogalmazza meg írásának célját: „bebizonyítom itt, hogy a festészet mennyire méltó arra, hogy ráfordítsuk minden igyekezetünket és fáradságunkat.”² Alberti olyan érveket hoz fel a festészet értékét alátámasztandó, amelyekkel később is találkozni fogunk más, a festészetéről szóló, nem kevésbé apologetikus írásokban: a festészetnek isteni ereje van, képes a távol lévőt jelen levővé, a halottat pedig élővé tenni, a festészet által minden érték még értékesebbé válik, így a megfestett arany többet ér, mint az eredeti aranyból készült tárgy, a festészet a műveltnak és műveletlennek egyaránt örömet okoz, minden más művészetnek ékessége. Ezen kijelentések poros pátosza már rég nem hangzik túl meggyőzően. Ezek az érvek színes lufiknak tűnnek, ha szembeeresztjük őket Platón nehéztüzérségével.

Ellenben az a gondolat, hogy a festészet eredete Narkisszosz történetéhez kötődik, így a tükör a festészet metaforája, gazdag jelentésekkel terhes, amelyeket Alberti en passant megjegyzése nem fejt ki. Az egyik nyilvánvaló jelentés folytatja azt az ókori felfogást, amely a művészetet utánzó tevékenységként írja le. A művészet utánozza a valóságot, tükröt tart a valóságnak, ahogyan Platón rosszalmájában sugallja. Viszont Albertinél a tükörben már nem napot, földet, madarat látunk. Amit látunk: egy arc. Önnön arcunk, amit nem ismerünk fel, amibe beleszeretünk, és amibe belepusztulunk.

Nézzünk bele ebbe a tükörbe.

Elsősorban az olvasható ki a tükörhasonlatból, hogy a festménynek hasonlítani kell a reprezentált tárgyra, ahogyan a tükörkép hasonlít a tükrözött tárgyra. A reneszánsz tovább élteti a mimézis követelményét, sőt festészeti technikákat dolgoz ki arra, hogy a festészet az illúzióig hasonlítson a reprezentált valóságra. Azt kell lefestenünk, amit látunk, állítja Alberti; a festmény ablak a világra.³ A tükörhasonlat első jelentése: *hasonmás*.

Alberti tükre lényeges ponton különbözik Platón körbehordozott tükrétől: Platón tükre a külső világot tükrözi, a tükör hordozóját nem. Alberti tükrében egyetlen dolgot látunk, pontosabban egyetlen személyt. Aki a tükörbe néz, önnönmagát látja. Ez az, amit másképp nem láthatunk meg, csakis a tükörben. A napot, a madarakat, a növényeket és a használati tárgyakat megismerhetjük tükör nélkül is. Saját arcunk viszont közvetlenül, tükör nélkül számunkra láthatatlan marad. Éppen ezért válik a művészet az önismeret elengedhetetlen eszközévé. Még ha Platónnak igaza lenne is abban, hogy fölösleges létrehozni a világ duplázó látványát, az ember látványával kapcsolatban nincs igaza: saját arcunk csak a tükör segítségével ismerhető meg. A tükörhasonlat második jelentése: *önismeret*.

Figyelembe kell venni viszont azt is, hogy ez nem bármilyen tükör, hanem annak a forrásnak a tükre, amelyben Narkisszosz meglátta saját arcát, és végzetesen szerelmes lett az arc szépségébe. Nem térek ki annak jelentőségére, hogy a tükörben látott arc *szép*, és hogy az általa inspirált szerelem *végzetes*. Inkább annak jelentőségét emelném ki, hogy az arc egy *másik* arc vagy legalábbis egy másikként felismert arc. Narkisszosz nyilván nem önmagát ismerte fel a víz tükrében, hanem egy szép fiatal idegen arcába lett szerelmes.⁴ Narkisszosz tükrének üzenete úgy is megfogalmazha-

tó, hogy önmagunkhoz a másikon keresztül vezet az út, önnönmagunkat legtisztábban a másik arcának tükrében fogjuk felismerni. A tükörhasonlat harmadik jelentése: *a Másik fölöttébb szükséges volta.*

Alberti tükörmetaforája nyilván elsősorban a portréra alkalmazható, de kitágítható a festészet (művészet) bármelyik műfajára. Tágabban vagy szorosabban értelmezve minden festmény tükör, amelyben az ember önmagát látja.

Nem meglepő, hogy a festészet egyik legfontosabb témája az *arckép*. Elsősorban a megrendelő arcképe vagy a megrendelő számára fontos emberek arcképe. Talán nem is azzal az elsődleges szándékkal készültek ezek az arcképek, hogy a megrendelő önnönmagát felismerje a megfestett arcban. A világi és egyházi hatalmasságok sokszor reprezentációs célokkal festették meg saját képüket, nem azért, hogy mélyebb önismeretre tegyenek szert, ahogy az előbbiek után gondolnánk, hanem azért, hogy a többiek – a *Másik* – bizonyos módon lássák és/vagy emlékezzenek rájuk. Természetesen ez nem zárja ki, hogy egy nagyon jó festő képe nem olyasmit mutat a megrendelőnek, amit látni szeretne, hanem azt, amit a kép nélkül nem látna önmagáról – így Velázquez X. Ince pápáról készített portréja felvillantja a pápa hűvös, kegyetlen intelligenciáját, Francisco Goya pedig megfesti Spanyolország királynője, Luisa Maria karakteres, akaratos, de szépnek nem nevezhető arcát. A fent említett megrendelők dicséretére legyen mondva, voltak elég intelligensek ahhoz, hogy elfogadják és értékeljék ezeket a legkevésbé sem hízelgő portrékat egy olyan környezetben, amely a bókoló hazugságot sokkal természetesebbnek tartotta, mint a csupasz igazság felmutatását.

Az a kijelentés, hogy a festészet tükör, amiben önmagunkat látjuk, a legközvetlenebbül az *önarckép* esetét idézi fel. Ha Narkisszosz „találta fel” a festészetet, akkor Narkisszosz az első festő, és az önarckép a festészet első műfaja. Persze ez a tétel sem történetileg, sem logikailag nem állja meg a helyét: az önarckép nem előzte meg a többi műfajt, és nem jelentősebb a festészet többi műfajánál. A festők néha beépítették saját portréjukat egy-egy többalakos képbe, ahogyan ezt Raffaello tette *Az athéni iskola* című képén. Máskor az önarckép mitológiai ábrázolásba bújtatott. Ennek az eljárásnak a bajnoka Caravaggio, akinek önarcképét bibliai és görög mitológiai témájú képeken egyaránt megtaláljuk: mint feláldozandó Izsákot, Keresztelő Jánost vagy Bakkhoszt. Ezek a portrék azért is felkavaróak, mert alig akad Caravaggiónál ellentmondásosabb személyiség, akinek erényei és bűnei ily mértékben keverednének – így a nagyon eltérő szerepek mögött egyaránt igaznak érezzük arcát. Két önarcképe különösen megrázó: az egyik az önfelismerésben megőrült Medúzaként ábrázolja, a másik pedig győztes Dávidként, aki cipeli az idős Góliát levágott, vérző fejét – amelyben szintén Caravaggiót ismerjük fel. Az erőszakkal, a halállal és a szenvedéssel szövetkezett önpusztítás borzalmát Caravaggio világosan felismeri saját életében, és ily módon tematizálja. A néző pedig nem csupán azzal szembesül, hogy létezik ilyen mértéktelen erőszak, hanem azzal a kérdéssel is, hogy önnönmaga mennyire ismerhető fel Caravaggio képében. Vajon a tükröződő arc nem éppen a tükörbe néző Narkisszosz arca? Minden bizonnyal igaza van Gadamernek, amikor megállapítja, hogy a művészet tapasztalatában „valódi tapasztalat működik, mely azt, aki szert tesz rá, megváltoztatja”.⁵ Az autentikus találkozás a művészettel életesemény: nem hagyja változatlanul a befogadót. Narkisszosz mítoszát úgy is értelmezhetjük mint a személy újjászületését a művészet által.

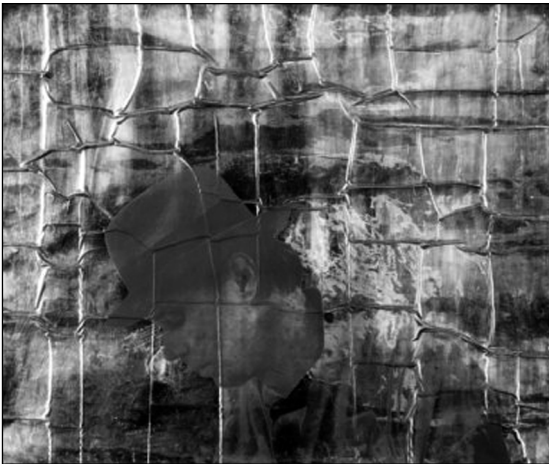
Amikor az önarckép kendőzetlenül jelenik meg, a festőt festőként mutatja be. Akár Tiziano idősebb kori önarcképre gondolunk, akár Velázquez majdnem pimasz jelenlétére az *Udvarhölgyek* című képben, a festő ecsettel felfegyverkezve mutatja

meg magát. Olcsó magyarázat lenne azt gondolni, hogy ez azért történik, mert tükör segítségével festették meg arcképüket, és a tükörben festés közben óhatatlanul látzott az esetet is. A portré vagy az önarckép az örökkévalóságnak készül: nem véletlen pillanatot örökít meg, hanem jellemző, lényeges vonásokat. A festők számára nem accidentális körülmény az, hogy festenek – a festészet személyiségük gravitációs pontját képezi. Hasonlítsuk össze ezt a büszke professzionális öntudatot Frida Kahlo több mint ötven önarcképével, ahol Frida nem elsősorban festőként áll előttünk, hanem nőként. Az (ön)arckép sohasem egy tény vagy állapot rögzítése, mindig már egy értelmezés. Az önarckép a festő önértelmezése. Úgy tűnik, az önarckép esetében a fentebb említett festmény-tükör metafora három jelentése (*hasonmás, önismeret, a Másik fölöttébb szükséges volta*) közül az utolsó mégsem érvényesül: az önarckép a festő közvetlen önábrázolása, a néző (a Másik) legfeljebb utólag és elhanyagolható módon csatlakozik.

A mimetikus művészet feladása a 19. század folyamán új helyzetet teremtett a portré és az önarckép számára. Azt a természetessé vált elvárást, hogy a festmény hasonlítson az ábrázoltra, a romantika átértelmezte, és a látható helyett a láthatatlan belső ábrázolását kísérte meg. Ezzel megtört azt a hagyomány, amely a perspektíva, az árnyékolás, az arányok szigorú kiszámítása segítségével az ábrázoltat majdnem tapinthatóvá tette. A romantikában a reprezentált „valóságot” erősen árnyalják az érzelmek, torzítják a szubjektív perspektívák, ködösíti az emlékezet és a misztikum. Ennek ellenére a romantikus művészet még mindig reprezentációs – figuratív, felismerhető alakokat ábrázol, portréi felismerhető, jellegzetes arcokat mutatnak.

Az „utánzás” több évszázados pályáját a fényképezés technikája törte ketté, előidézve a festészet mint műfaj válságát: értelmetlenné vált utánozni a valóságot, ha már a technika képes volt létrehozni erőfeszítés nélkül egy sokkal pontosabb képet róla. A modern festészet a 19. század utolsó évtizedeitől kezdve éppen ezt a leckét mondta fel: „a kétdimenziós hordozón rögzített kép megszabadult a mimézis kényszerétől”,⁶ Cézanne már feladja a perspektíva kényszerét, és a festészet elmozdul az absztrakció irányába, követve azt a meggyőződést, amely Kandinszkijt és Paul Kleet egyaránt motiválta, mely szerint a festészet a láthatatlant kell hogy láthatóvá tegye.

Működik-e még a tükörmetafora a mimetikus keret felszámolása után? Hogyan lehetséges az önarckép, miközben semlegesítődik első jelentése (*hasonmás*) és harmadik jelentése (*a Másik fölöttébb szükséges volta*)? Belenézve a kortárs művészet tükrebe, három képet emelek ki, amelyek segíthetnek a válasz megfogalmazásában.



1. *Hasonmás. Joseph Beuys: Incontro con Beuys (Találkozás Beuyszal), 1974.*

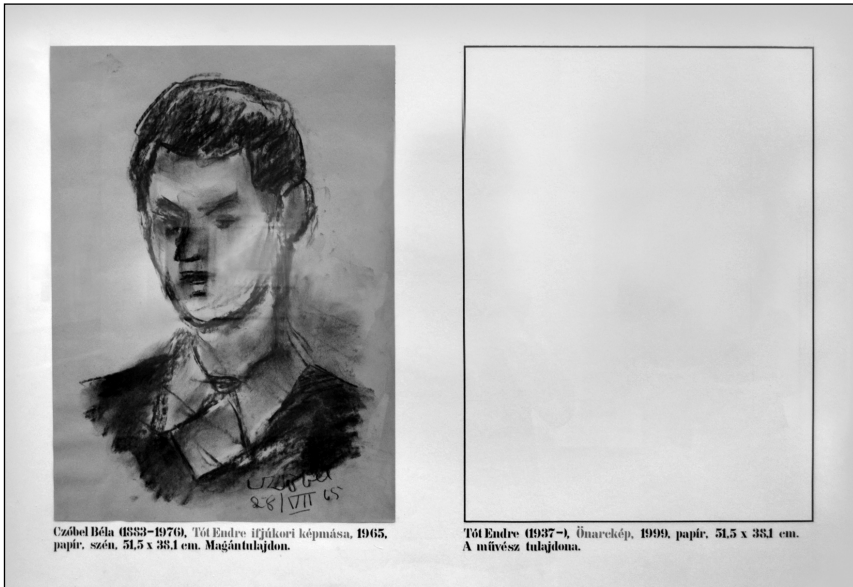
Joseph Beuys már nem festményben vagy szoborban gondolkozik. Beuys – amellett, hogy a performansz egyik legismertebb művelője – tárgyakat és installációkat állít ki: nagy kőtömböket, lenyűgöző zsírtömböket, krétával teleírt táblákat, filcöltönyt, filcbe burkolt zongorát. Beuys tárgyait leginkább körül kell járni, az installációk körülveszik, magukba zárják a nézőt. Ezért gondolom nem tipikusnak azt a képet, amellyel a debreceni MODEM egyik kiállításán találkoztam, és amely nem tartozik Beuys legismertebb, legidézettebb munkái közé. A kép címe: *Találkozás Beuyszal (Incontro con Beuys)*, és 1974-ben készült. Azonos néven ismert egy fekete-fehér poszter Beuysról, amelyen ülve, kalappal a fején éppen egy tárgyat bütyköl. Egy 1974-es kiállításra készült ez a fotó, amely Beuyst a tradíciónak megfelelően művészi szakmája gyakorlása közben mutatja.

A MODEM-ben bemutatott kép viszont nem fotó, hanem szitanyomat ezüstözött papíron (egyedi példány). A munka alapja az előbb említett fotó, életlenül megjelenítve. Mintha itt Beuys a fotó realisztikus médiumához folyamodna a precíz reprodukció érdekében, miközben éppen ennek előnyéről mond le. A találkozás Beuyszal a következőképpen zajlik: messziről alig látszik több, mint egy nagyon fényes, ezüstös felület, középen egy kalapos arc kontúrjaival. A fényes felület diszkrétan modulált: a felületet kitüremkedett gyűrődések szabálytalan négyzetekre osztják, az ezüstös szín néhol kékbe hajlik. Természetesen a nézőt a portré, Beuys önarcképe érdekli, amit sötétté és kivehetetlenné tesz a fényes környezet. Ezért a néző (a Másik) jobban megközelíti a portrét, amennyire lehet: ott áll a néző (a Másik) a portré közvetlen közelében, és meglátja a kép közepén az arcot: a saját arcát, amint tükröződik az ezüstös környezet és a védőüveg miatt, kiszorítva ily módon Beuys továbbá is rejtőzködő arcát.

A *Találkozás Beuyszal* több helyen is felrúgja az önarckép hagyományos elvárásait. Egyrészt maga a téma, Beuys arca, habár többé-kevésbé központi helyet foglal el a képen, nem látszik, annak ellenére, hogy a kép felülete fényes keretbe foglalja. Egyfajta ellenszentkép: az arcot auraként veszi körül az ezüstös felület, amelynek csillogását véletlenszerű gyűrődések törik meg, és amely ahelyett hogy kiemelné az arc vonalait, és tisztán mutatná fel azt, teljes ragyogásában, rákényszeríti a sötétszürke árnyalatokat, amelyek csak sejtetik, de nem mutatják meg az arcot. Másrészt kiderül, hogy itt a téma nem Beuys önarcképe, hanem a néző találkozási Beuyszal, aminek nem kevesebb a tétje, mint az, hogy a néző meglássa önmagát. A néző itt önmagával találkozik, a Másik (Beuys) által közvetítve. Mintha életre kelne Gadamer dialogikus művészetmodellje: íme, egy műalkotás, egy önarckép, amely rejtőzködő jellegénél fogva nyugtalanítja a nézőt, aki szeretné felfogni az arc vonásait. A kép közelebb hívja a nézőt, azzal kecsegtetve őt, hogy fényt derít az arc titkára. A kép viszont nem úgy válaszol, ahogyan a néző feltételezné: az idegen arcban (Beuyséban) a saját arcát fedezi fel. A nézőt most már nem az érdekli, milyen az arc, hanem az, hogy az arc ilyen megjelenítése mit jelent.

A hagyományos önarcképeken a festő büszkén jelenítette meg önmagát mint (társadalmilag elismert) személyiséget, és egyben a kivitelezés tökéletességével bizonyította mesterségbeli tudását. Tartalom és forma egyaránt a festő dicsőségét hivatott megmutatni: lám, ez vagyok én, és erre vagyok képes. Beuys képe sem tartalmilag, sem formailag nem követi ezt a mintát. Felismerjük Beuyst, leginkább a kalapjának köszönhetően – de nem látjuk átható tekintetét, felsőbbrendű/bölcs/keserű mosolyát stb. Nem látjuk arcát. Másrészt ebben a munkában Beuys nyilván nem festészeti tehetségét csillogtatja, és nem is technikai tudását. Nem azt mondja: íme, ez vagyok én, és erre vagyok képes. Inkább azt mondja: íme, ez vagy te, és én erre vagyok képes – megmutatni önnönmagad magadnak. Milyen emberként ismerjük meg magun-

kat a Másikon (Beuyson) keresztül? Olyan emberként, akit hajt a kíváncsiság a másik arca felé, szeretné látni a másik arcát, úgy, hogy ő maga kívül marad az üvegen/ablakon, pusztán néző, aki nem akar beavatkozni, nem akar részt venni, pusztán szemlélni, látni akar. Mít értünk meg önmagunkról Beuys segítségével? Hogy az arc megismerése sohasem szenttelen és veszélytelen, mindig önmagunkat is látjuk a másik arcában, és ha kíváncsiak vagyunk a másik arcára, a sajátunkat is fel kell fednünk. És nemcsak a mi arcunk válik láthatóvá a Másik arca által, hanem a Másik arca is csak akkor él, az alkotás csak akkor működik, ha a Néző közel lép hozzá. A forrás vízének tükre csak Narkisszossal együtt művészet, különben csak a művészeti tapasztalat pusztán lehetősége. Hasonmás, önismeret, a Másik fölöttébb szükséges volta – mindhárom elemmel találkozunk, amikor Beuyszal találkozunk.



Czobel Béla (1883-1976), Tót Endre ifjúkori képmása, 1965. papír, szén, 51,5 x 33,1 cm. Magántulajdon.

Tót Endre (1937-), Önarckép, 1999, papír, 51,5 x 33,1 cm. A művész tulajdona.

2. Önismeret. Tót Endre: Önarckép, 1999. Tót Endre munkássága olyan művészeti áramlatokkal rokon, mint a Fluxus és a konceptművészet. 1970-ben abbahagyta a festést, és nulla állapotot hirdetett. Az 1978-ban Németországba emigrált művész kísérletei még Magyarországon születtek, és általuk már emigrációja előtt ismertté vált. 1989 után a külföldi múzeumok és galériák nyomán a magyar művészeti intézmények is gyűjteni kezdték Tót Endre munkáit.

2012-ben a debreceni Modern és Kortárs Művészeti Központ (MODEM) retrospektív Tót Endre kiállítást szervezett, összegyűjtve az 1971–2011 között született reprezentatív munkákat. Megjelennek itt Tót Endre kedvenc műfajai (pl. mail art, stamp art, fotók akciókról, művészkönyv) és kedvenc témái. Az egyik a kiállítás címadója: a „nagyon speciális örömök” az „örülök, hogy...” sorozatra utal. A másik két téma, amelyekhez önarcképe is tartozik, a nulla és a hiány témája. A nulla a semmi matematikai képe, amit Tót saját nevében is felfedez, és amire az alkotások sorozata épül. Egyrészt alkot egy sorozatot óriás nullákból, valamilyen szöveg kíséretében: „ez nem egy nulla”, „itt van nektek négy nulla (fOur zerOs fOR yOU)”, „örülök, hogy láthatsz egy eltűnő nullát”, „nesze neked egy nagy nulla”. Másrészt semmire cseréli le a hagyományos festészetet. Kiállít egy üres vásznat, amire ráírja, hogy „ez az általam 1971 júniusában meg nem festett vászon, 125 x 200 cm”, vagy összegzi az éjszakai látogatást a Nemzeti Galériában, felfestve öt üres négyzetet és megelégedve

ezeket egy-egy ismert festménynek.

Ebbe a sorozatba tartozik az 1999-ből származó önarcképe is. A kép tulajdonképpen dupla portré. Egyetlen keretbe foglalja Czóbel Béla 1965-ös rajzát és Tót Endre 1999-es önarcképét. Czóbel Béla rajzának címe: *Tót Endre ifjúkori képmása*. Ez egy hagyományos, szénnel rajzolt portré (51,5 × 38,1 cm), amely nem sok meglepetést okoz, hacsak nem annak tekintjük a művész derűs, majdhogynem naiv arckifejezését. A kép jobb oldalán egy azonos méretű (51,5X38,1 cm) üres téglalapot látunk Tót Endre: *Önarckép* címmel, 1999-ből.

Első látásra ez bármi, csak nem önarckép. Nem a forrás vizében tükröződő arc. Egyáltalán nem arc. Ez egy négyszög, egy üres, semmitmondó négyszög. Nem ismerhető fel rajta a festő, nem tudunk meg róla semmit sem. Nincs sem derűs, sem naiv pillantása. Másrészt nem szükséges Czóbel Béla rajztudása ahhoz, hogy az ember rajzoljon egy négyszöget. Nincs a képen semmi. Pontosabban: a képen a semmi van.

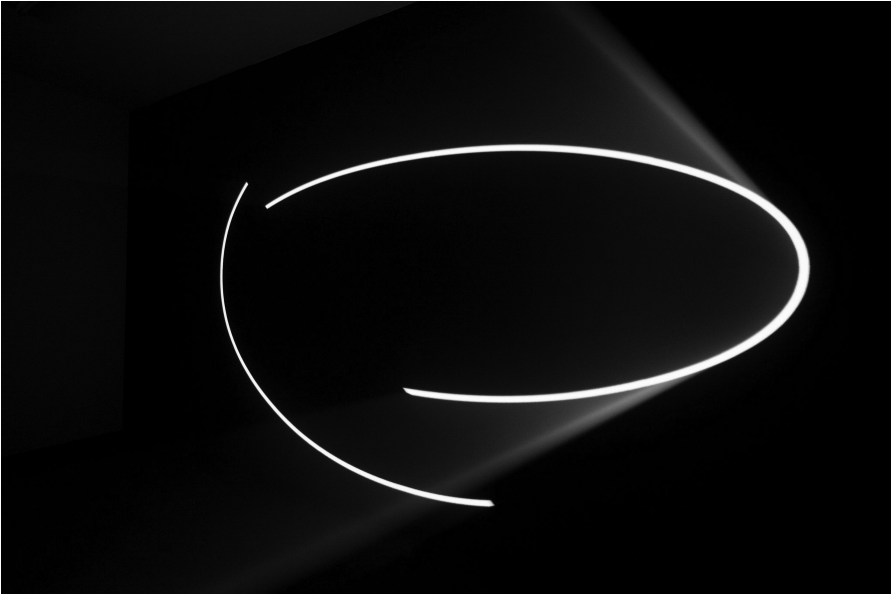
Tót Endre egyik jól ismert mondata: semmi sem semmi. Ez a paradox kijelentés itt is beigazolóódik: a semmi, amivel az üres négyszögben találkozunk, nem semmi. Többrétegű, gazdag jelentése van. Elsősorban nyilván nem egy bármilyen semmi, hanem egy olyan semmi, ami a bekeretezett festményekhez viszonyul. A semmit bezáró négyszög világosan utal a hagyományos festészet keretbe zárt létmódjára. Sőt a keret méreteinek pontos egyezése Czóbel Béla portréjával tovább konkretizálja a viszonyulási rendszert: ez a semmi nem másról, mint Czóbel Béla portréjáról szól, azt tagadja a maga módján.

Ez a tagadás egyrészt szakítás a hagyományos festészeti elképzelésekkel, technikákkal. Tót Endre nem hajlandó önarcképét a szén, a ceruza, a festék segítségével alakítani. Az ő felfogásában a művészet továbblépett, a vászonra, kartonra stb. a festő gesztusával felvitt nyom már nem a művészet szükségszerű tartozéka. Czóbel Béla portréja még ahhoz a hagyományhoz tartozik, amit Tót Endre önarcképe semmissé tesz.

A szakítás itt sokkal személyesebb jelentéssel is bír. Tót Endre nemcsak egy művészeti hagyománnyal szakít, hanem fiatal önmagával is, aki ehhez a hagyományhoz tartozott. Önarcképe nemcsak azt üzeni, hogy „nem így kell egy arcképet megrajzolni/megfesteni”, hanem azt is: „én már nem az vagyok, akit Czóbel Béla megfestett”. Itt elsősorban nem az autobiografikus tagadás kerül előtérbe, nem tudjuk/nem érdekes az, hogy a fiatal Tót Endre milyen cselekedeteivel, személyiségi vonásaival, történéseivel nem vállal közösséget az akkor hatvankét éves művész. Amiről ez a bekeretezett semmi szól, az a művész újjászületése, ami abban mutatkozott meg, hogy abahagyta az addig gyakorolt festészetet.

Így kiderül, hogy a bekeretezett semmi igenis Tót Endre önarcképe: azé a művészé, aki az avantgárdot választotta a hagyományos művészet helyett, aki a konceptuális művészet híve, aki egy egész merész, játékos, ironikus, néha szemtelen világot konstruált a nulla, a semmi, az üres, a hiány köré. Mi lenne jellemzőbb rá, mi fejezné ki jobban őt, a hagyománnyal radikálisan szakító művészt, mint a bekeretezett semmi?

A tükörmetafora három jelentéséből – hasonmás, önismeret, a Másik fölöttébb szükséges volta –, úgy tűnik, alig maradt valami. A hasonmás elutasítva, a Másik kizárva a fölöttébb önreflexív arcképből. És mégis: mindezek a jelentésrétegek nem működnek, ha nincs mellettük Czóbel Béla portréja. A másik művész, aki lerajzolta Tót Endre arcát, a másik Tót Endre, aki még annak idején informellel, pop arttal és minimal arttal kísérletezett. A Másik fölöttébb szükséges volta akkor is beigazolóódik, amikor marad a semmi: a semmi a megtagadott, lenullázott, meghaladott Másiktól nyert értelmet.



3. A Másik fölöttébb szükséges volta. Anthony McCall: *Meeting You Halfway* (Találkozás veled félúton), 2009. Anthony McCall munkáit nehéz besorolni. Fénnyel dolgozik, fényszobrokat készít, amelyek ugyanakkor mozgóképek. Éppen ezért szokták azt mondani, hogy fényinstallációi a szobrászat, film és rajz határán mozognak. Mindebből egy nagyon feszes, intenzív, minimalista formavilág bontakozik ki. 2003 után készült munkáiból 2012-ben nyílt egy nagyszabású kiállítás a berlini Hamburger Bahnhofban, ahol hét fényinstallációját állították ki egyszerre, ugyanabban a térben. Egy ezer négyzetméteres termet alakítottak át zárt, fekete dobozzá, ahol az egyetlen fényforrás McCall szobrainak digitálisan vetített fehér fénye volt, amit egyetlen, a fallal szemben lévő vagy a tíz méter magas mennyezetből induló pontból hatalmas kúp zárt be. A fénykúp bent tartotta a fényt, amit a ködgépek mattá és puhává tettek. Viszont az intenzíven fekete vetítési felületen, legyen az a függőleges fal vagy a vízszintes padló, a fény hihetetlenül élessé és tisztává vált. A fény rendkívül éles, néhány centi vastag, lassan változó vonalakká alakult a fekete felületen. Minden installációban két vonal változott lassan egy közös térben.

A kiállítás különleges élményének leírásában ki szokták emelni, hogy McCallnak sikerült egy közös teret kialakítania, ahol a látogatók együtt tapasztalhatják a fényinstallációkat, nemcsak körbejárhatják őket, hanem átléphetik a szolidnak tűnő fényfelületet, és bekerülhetnek a szobor belsejébe. Valóban, sok látogató kipróbálta a fényvel való játékot, saját testével megszakította a vetített fényt, belépett a fénysugárba, a kontempláció helyett a könnyed együtt játszást választva. Ez rendben is van napjainkban, amikor mind a művészet, mind a múzeum igyekszik a nézőt aktív együttműködésre sarkallni. Látogatóként mégis úgy éreztem, hogy a fényinstallációk játékos megközelítése megbontja a művek szigorú matematikáját, és veszélyezteti annak az esztétikai értéknek az átélését, ami annyira ritkán van jelen manapság a művészetben: a fenségesét.

A bemutatott munkákról McCall azt nyilatkozta, hogy lényegében a szobrok absztrakt munkák, de őt az emberi test reprezentálása érdekli. Ezt a kapcsolatot olyan címekkel éri el, mint *Te, Én horizontálisan, Köztünk*. Ezek a címek a testre vonatkoznak, de a munkák nem reprezentálják a testet piktorialis értelemben.⁷

A bemutatott munkák közül a *Találkozás veled félúton (Meeting You Halfway)* című 2009-es munkája éppen végletekig vitt letisztultsága miatt emlékezetes. A fényinstalláció két változó vonala itt két, egymással szemben álló körív, amelyek nagyon lassan és folyamatosan nyitottabbá vagy zártabbá válnak. Banálisnak tűnhet, de nem lehet leírni a tökéletes és egyszerű geometriai formák éles szépségét. Határozott körvonalai szolid egzisztenciával ruházzák fel az immateriális fényt, lassú, kiszámított mozgásuk megállíthatatlanná, sorsszerűvé teszi változásukat. A körívek mozgása nincs egymáshoz idomítva, habár nyilván egységes térben zajlik. Csak egy-egy pillanatra találkoznak a körívek végei, egyetlen pillanatnyi finom érintésben, félúton, csodálatos, teljes ellipszist alakítva. Majd a körívek szétnyílnak, összehúzódnak, és ami együvé tartozónak mutatkozott egy pillanatra, két különálló formára bomlik.

Mi állhat messzebb egy arc bonyolult rajzától, mint a geometriai forma, egy fehér körív? Ha nem lennének a címek, talán eszünkbe sem jutna, hogy a lassan tekerődő, többnyire hajlított, organikus formák valahogyan „testeket” reprezentálnak. A cím viszont nyilvánvalóvá teszi, hogy itt két, egymáshoz kapcsolódó személyről (arcról) van szó. Sőt, rólam és rólad van szó, rólam és a Másikról, akik egy térben élünk, amit saját magunk alakítunk ki, és ahol a találkozás mégis kivételes és tünékeny. McCallnak sikerül hűvös, csillogóan fehér, immateriális geometrikus vonalait súlyosan megterhelni érzelmileg, és absztrakt eszközökkel közölni egy emberi, nagyon is emberi tartalmat. Hasonmásról már nehezen beszélhetünk ezeknél a fényszobroknál, amelyek mégiscsak önarcképek, a művész szubjektív önreflexiói. Mint minden más önarckép, ezek is az önismeretről szólnak. Amit viszont megismertetnek/felismeretnek velünk, az immár nem a Másik tükörfunkciója, episztemológiai szerepe, hanem a Másik egzisztenciális nélkülözhetetlensége: a Másik nélkül az Én csak egy céltalanul sodródó vonal, csupán a Másik közelsége nyitja meg számára az egység, a strukturált szépség (a kozmosz) lehetőségét. Amit felismerünk McCall fényszobrai láttán: a Másik felettebb szükséges volta nem csupán önismeretünk, hanem életalkításunk szempontjából is; a Másikkal való találkozás csodálatos és ritka pillanatának szépsége. Félúton.

A művészet tükre ma egészen mást mutathat, mint Alberti idejében. Az elmúlt század lendületes kísérletei merőben megváltoztatták a művészet arcát. Alig hasonlít már arra az arcra, amit Alberti láthatott Narkisszosz forrásának tükrében. Mivel az arckép kitétetett módon hasonmás, úgy látszhatott, hogy a mimézisről való lemondás elsősorban az arcképet, az önarcképet fogja eltörölni – Foucault jóslata nyomán az emberrel együtt „úgy eltűnik, mint a tengerparti fövenybe rajzolt arc”.⁸

Ha jobban megvizsgáljuk a helyzetet, kiderül, hogy nincsen még vége, csak mássá alakul. Az arckép, sőt az önarckép a hasonmás feltételének feladása után is új eszközöket talál ahhoz, hogy az önismeret eszköze maradjon. Talán a tükörben látott arc nem olyan jól kidolgozott, részleteiben nem határozott, bizonytalan, ködös. Talán nem is akarja világosan és büszkén megmutatni saját magát, inkább rejtőzködne, eltűnne a tükörben, tükör által még homályosabban szeretné látni/látatni magát. Már nem a büszke individuum, aki önmagából képes a megismerés és az erkölcs szolid várát felépíteni, önnönmagát és társait kihúzni a társadalmi mocsárból az ész erejénél fogva.

Másrészt a művészet megtanulta az önarckép segítségével megmutatni valamilyen formában a Másikat is, világossá tenni azt, hogy az én csak a Másik által konstituálódik. Ez nem újdonság, elég világosan fogalmazta meg két évszázada Hegel, aki amúgy nem a világos stílusáról híres. Ennek az ismeretnek/önismeretnek a megmutatására a kortárs művészet olyan eszközöket talál, amelyek képesek a gondolat

elvonat és egyetemes, ugyanakkor személyes oldalát egyszerre kifejezni. Így a kortárs művészet megváltozott (kődös, üres, absztrakt, minimalista) arcából tovább is kiolvasható az önismeret (szükségessége, lehetősége, eredménye) és az ehhez fölöttébb szükséges Másik.

■ **JEGYZETEK**

1. Platón: *Állam*. In: *Platón válogatott művei*. (Ford. Szabó Miklós) Európa Könyvkiadó, Bp., 1983. 454.
2. Leon Battista Alberti: *A festészetről (Della Pittura, 1436)*. (Ford. Hajnóczy Gábor) Balassi Kiadó, Bp. 1997. 93.
3. Itt nem szeretnék bővebben kitérni arra, hogy Alberti szövegében a tükör- és ablakmetafora mellett szerepel a velük konkurens „kompozíció”-elvárás. A „tükör” és az „ablak” metafora azt sugallja, hogy a festmény annál jobb, minél inkább hasonlít a reprezentált tárgyra. Ezzel szemben a kompozíció követelménye azt feltételezi, hogy a festő beavatkozik a látványba, annak érdekében, hogy megszerkessze azt, esztétikai elvárások alapján.
4. Talán éppen azért volt végzetes a szerelem, mert félreértésen alapult: Narkisszosznak a látottakat nem sikerült visszacsatolni és önmagára vonatkoztatni.
5. Hans-Georg Gadamer: *Igazság és módszer*. Osiris Könyvkiadó, Bp., 2003. 131.
6. Matthias Bunge: *Képkategóriák a huszadik század művészetében. Fogalmi behatárolás-kísérletek a határait veszített kép láttán*. (Ford. Adamik Lajos) Balkon 2003. 10. sz. 4–15. 4.
7. Lásd Irina Makarova: *Anthony McCall – Five Minutes of Pure Sculpture*. Wonderland Magazine 2012. 04. 23. (<http://www.wonderlandmagazine.com/2012/04/anthony-mccall-five-minutes-of-pure-sculpture>) (letöltés: 2012.07.23.)
8. Michel Foucault: *A szavak és a dolgok*. Osiris Könyvkiadó, Bp., 2000. 434.

