

Horváth Gizella: Tükröm, tükröm... Az önarckép lehetőségei a kortárs képzőművészetben, in: *Korunk*, XXIII/9, 2012. szept., 19-28.

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 ideillik. Mít mondasz, mi egyéb a festészet, mint magunkhoz ölelni a forrás vizének tükrét?¹

Leon Battista Alberti, amikor 1436-ban a reneszánsz gondolkodók közül elsőként könyvet ír a festészetéről, a visszatér egy ősrégi, Platóntól származó hasonlathoz: a festészet nem más, mint tükör. Platónnál a tükröhasonlat nyilvánvalóan a festészet mesterségének lealacsonyítását szolgálja: Szókratész igyekszik lehűteni Glaukon lelkesedését a művészetek iránt azzal, hogy felveti, ő maga, Glaukon 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”²

A tükröhasonlat tökéletesen megfelel Platón szándékának: rámutatni arra, hogy a művészetek termékei nem valós dolgok, nincs valódi létük, ahogyan a tükrőben 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 tükröhasonlatot egy teljesen ellentétes szándékú szövegben használja. 1436-ban a későbbi képzőművészetek státusza még nem volt eléggé szilárd. A festészet, szobrászat, építészet a 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 elég közönségesek, mert nem voltak 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”³. 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 távollévőt jelenlévővé, 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 lufiúnak tűnnek, ha szembeeresztjük őket Platón nehéz tűzésével.

Ellenben az a gondolat, hogy a festészet eredete Narcissus 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 Plátón rosszmájúan sugallja. Viszont Albertinél a tükörben már nem napot, földet, madarat látunk. Amit látunk: egy arc. Önnön arcunkat, amit nem ismerünk fel, amibe beleszeretünk és amibe belepusztulunk.

Nézzünk bele ebbe a tükörbe.

Elsősorban az olvasható ki a tükörhasonlatból, hogy a festménynek hasonlítania kell a reprezentált tárgyra, ahogyan a tükörkép hasonlít a tükrözött tárgyra. A reneszánsz továbbéteti 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 világra⁴. A tükörhasonlat első jelentése: *hasonmás*.

Alberti tükre lényeges ponton különbözik Plátón körbehordozott tükrétől: Plátón tükre a külső világot tükrözi, a tükör hordozóját nem. Alberti tükrében egyetlen dolgot látunk, pontosabban egyetlen személyt. Aki a tükörbe néz, önnön magát látja. Ez az, amit másképp nem láthatunk meg, csakis a tükörben. A napot, a madarakat, a növényeket és 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 Plátónnak igaza is lenne abban, hogy főlegesen 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 tükre, amelybe Narcissus meglátta saját arcát, és végzetesen szerelemes 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. Nyilván, Narcissus nem önmagát ismerte fel a víz tükrében, hanem egy szép fiatal idegen arcába lett szerelemes⁵. Narcissus tükrének üzenete úgy is megfogalmazható, 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 egy 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 arcbán. A világi és egyházi hatalmasságok sokszor reprezentációs célokkal festették meg saját képüket, nem azért, hogy mélyebb önismeretre tegyenek szert, ahogy az előbbieket 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 olyasmint mutat a megrendelőnek, amit látni szeretne, hanem azt, amit a kép nélkül nem látna önmagáról – így Velasquez X. Ince Pápáról szóló portré felvillantja a pápa hűvös, kegyetlen intelligenciáját, Francisco Goya pedig lefesti Spanyolország királynőjének, Luisa Marianak 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

hízlgő portrékat, egy olyan környezet közepette, 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 Narcissus „találta fel” a festészetet, akkor Narcissus az első festő, és az önarckép a festészet első műfaja. Természetesen, 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 többalakos képben, ahogyan ezt Raffaello tette *Az athéni iskola* című képében. Máskor az önarckép mitológiai ábrázolásba bújtatott. Ennek az eljárásnak a bajnoka Caravaggio, akinek önarcképét bibliai és görög mitológiai témájú képekben egyaránt megtaláljuk: mint feláldozandó Izsák, mint Keresztelő János, mint Bacchus. Ezek a portrék azért is felkavaróak, mert alig akad Caravaggionál ellentmondásosabb személyiség, akinek erényei és bűnei ily mértékben keverednének – így nagyon eltérő szerepek mögött egyaránt igaznak érezzük arcát. Két önarcképe különösen megrázó: az egyik az önfelismerésben megőrült Medusaként 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 önpusztításnak 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 Narcissus arca? Minden bizonnyal igaza van Gadamernek, amikor megállapítja, hogy a művészet tapasztalatában „valódi tapasztalat működik, mely azt, aki szert tesz rá, megváltoztatja”⁶. Az autentikus találkozás a művészettel életesemény: nem hagyja változatlanul a befogadót. Narcissus 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 önarcképére gondolunk, akár Velázquez majdnem pimasz jelenlétére az *Udvarhölgyek* című képben, a festő ecsettel felfegyverkezve mutatja magát. Olcsó magyarázat lenne azt gondolni, hogy ez azért történik, mert tükör segítségével festették meg arcképüket, és a tükörben festés közben óhatatlanul látszott az ecset is. A portré vagy 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 kísérelte meg. Ezzel megtört az a hagyomány, amely a perspektíva, az árnyékolás, az arányok szigorú kiszámítása segítségével az ábrázoltat majdnem tapinthatóvá tette. A romantikában a reprezentált „valóságot” erősen árnyalják érzelmek, torzítják 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”⁷, Cézanne már feladja a perspektíva kényszerét, és a festészet elmozdul az absztrakció irányába, követve azt a meggyőződést amely Kandinszkijt és Paul Klee-t 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 tükrébe, három képet elemelünk ki, amelyek segíthetnek a válasz megfogalmazásában.

*

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

Joseph Beuys már nem festményben vagy szoborban gondolkozik. Beuys – amellet, hogy a performansz egyik legismertebb művelője – tárgyakat és installációkat állít ki: nagy kötömböket, lenyűgöző zsírtömböket, krétával teleírt táblákat, filcöltönyt, filcbe burkolt zongorát. Beuys tárgyait leginkább körül kell járni, az installációk körül veszik, 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 Beuys-szal (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 MODEMben bemutatott kép viszont nem fotó, hanem szitanyomat, ezüstözött papíron (egyedi példány). A munka alapja az előbb említett fotó, éleltenül megjelenítve. Mintha itt Beuys a fotó realizisztikus médiumához folyamodna, a precíz reprodukció érdekében, miközben éppen ennek előnyéről mond le. A találkozás Beuys-szal 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 és rejtőzködő arcát.

A *Találkozás Beuys-szal* több helyen is felrúgja az önarckép hagyományos elvárásait. Egyrészt, maga a téma, Beuysnak az arca, habár többé-kevésbé központi helyet foglal el a képen, nem látszik, annak ellenére, hogy a kép felülete fényes keretbe foglalja. Egyfajta ellen-szent kép: az arcot auraként veszi körbe 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 Beuys-szal, 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 művészet modellje: 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 (Beuys-éban) 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: íme, 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 vonultatja fel, 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 magunkat a Másikon (Beuys-on) 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. Mit 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 nem csak 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 Narcissus-szal együtt művészet, különben csak a művészeti tapasztalat pusztán lehetősége. Hasonmás, önismeret, a Másik fölöttébb szükséges volta – mindhárom elemmel találkozunk, amikor Beuys-szal találkozunk.

2. *Ön ismeret.* Tót Endre: *Önarckép*, 1999.

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

2012-ben a debreceni Modern és Kortárs Művészeti Központ (MODEM) retrospektív Tót Endre kiállítást szervezett, összegyűjtve az 1971 és 2011 között született reprezentatívabb munkákat. Láthatók 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 az 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 festet vászon, 125*200 cm”, vagy összegzi az éjszakai látogatást a Nemzeti Galériába, felfestve 5 üres négyzetet és megfeleltetve ezeket egy-egy ismert festménynek.

Ebbe a sorozatba tartozik az 1999-ből származó önarcképe is. A kép tulajdonképpen egy 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, szénrel 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 (51,5*38,1 cm) üres téglalapot látunk, Tót Endre: *Önarckép* címmel, 1999-ből.

Első látásra ez bármi, csak nem egy 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 semmit róla. 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 paradoxális kijelentés itt is beigazolódik: 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 tartózik, amit Tót Endre önarcképe semmissé tesz.

A szakítás itt sokkal személyesebb jelentéssel is bír. Tót Endre nem csak egy művészeti hagyománnyal szakít, hanem fiatal önmagával is, aki ehhez a hagyományhoz tartozott. Önarcképe nem csak 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 terítékre, nem tudjuk/nem érdekes az, hogy a fiatal Tót Endre milyen cselekedeteivel, személyiségi vonásaival, történéseivel nem vállal közösséget az akkor 62 éves művész. Amiről ez a bekeretezett semmi szól, az a művész újjászületése, ami abban mutatkozott meg, hogy abbahagyta 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, popart-al és minimal art-al kísérletezett. A Másik fölöttébb szükséges volta akkor is beigazolódik, amikor marad a semmi: a semmi a megtagadott, lenullázott, meghaladott Másiktól nyert értelmet.

3. *A Másik fölöttébb szükséges volta.* Anthony McCall: *Találkozás veled félúton (Meeting You Halfway)*, 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 nyílt egy nagyszabású kiállítás a berlini Hamburger Bahnhofban 2012ben, 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, nem csak körbejárhatják őket, hanem átléphetik a szolidnak tűnő fényfelületet, és bekerülhetnek a szobor belsejébe. Valóban, sok látogató kipróbálta a fénnel való játékot, saját testével megakasztotta a vetített fényt, belépett a fénysugárba, a kontempláció helyett a könnyed együttjátszást választva. Ez rendben is van napjainkban, amikor úgy a művészet, mint a múzeum igyekszik a nézőt aktív együttműködésre sarkalni. Mégis, látogatóként 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 értelemben⁸.

A bemutatott munkák közül a *Találkozás veled félúton (Meeting You Halfway)*, 2009-es munkája éppen végletekig vitt letisztultsága miatt emlékezetes. A fényinstalláció két változó vonala itt két, egymással szembenálló 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, egy 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 lehet messzebb egy arc bonyolult rajzától, mint egy 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/felismertetnek velünk, a már 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 szép egység (a kozmosz) lehetőségét. Amit felismerünk McCall fényszobrai láttán: a Másik felettébb szükséges voltát nem csupán önismeretünk, hanem élethalakításunk szempontjából is, a Másikkal való találkozás csodálatos és ritka pillanatának szépségét. Félúton.

*

A művészet tükre ma egészen mást mutathat, mint Alberti idején. Az elmúlt század lendületes kísérletei merőben megváltoztatták a művészet arcát. Alig hasonlít már arra az arcra, amit Alberti

láthatott Narcissus forrásának tükreben. Mivel az arckép kitüntetett 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 fövénybe rajzolt arc”⁹⁹.

Ha jobban megvizsgáljuk a helyzetet, kiderül, hogy nincsen még vége, csak máshogyan lesz. Az arckép, sőt, az önarckép a hasonmás feltételének feladása után is új eszközöket talál ahhoz, hogy az önismeret eszközévé 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/láttatni 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 elvont és egyetemes, ugyanakkor személyes oldalát egyszerre kifejezni. Így a kortárs művészet megváltozott (ködös, üres, absztrakt, minimalista) arcából tovább is kiolvasható az önismeret (szükségessége, lehetősége, eredménye) és az ehhez fölöttébb szükséges Másik.

¹ Alberti, Leon Battista: *A festészetéről. Della Pittura, 1436*. Ballasi Kiadó, 1997, 95.

² Platón: Állam, in: *Platón válogatott művei*, Európa Könyvkiadó, 1983, 454.

³ Alberti, i.m., 93.

⁴ Itt nem szeretnék bővebben kitérni arra, hogy Alberti szövegében a tükör és ablak metafora 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 a megszerkessze azt, esztétikai elvárások alapján.

⁵ Talán éppen azért volt végzetes a szerelem, mert félreértésen alapult: Narcissusnak a látottakat nem sikerült visszacsatolni és önmagára vonatkoztatni.

⁶ Gadamer, Hans-Georg: *Igazság és módszer*. Osiris, Budapest, 2003, 131.

⁷ Bunge, Matthias: Képkategóriák a huszadik század művészetében, *Balkon*, 2003, 10. szám, 4.

⁸ Lásd: Makarova, Irina: Anthony McCall – Five Minutes of Pure Sculpture, *Wonderland Magazine*,

<http://www.wonderlandmagazine.com/2012/04/anthony-mccall-five-minutes-of-pure-sculpture/>, utolsó letöltés: 2012.07.23.

⁹ Foucault, Michel: *A szavak és a dolgok*, Osiris, Budapest, 2000, 434.