

Magyar Képzőművészeti Egyetem
Doktori Iskola

BUDAPESTI SZEM

*A festészet iránti elkötelezettség alakulása az 1990-es évek elején és
közepén a magyar kortárs képzőművészetben*

DLA értekezés

Kósa János

2007

Témavezető: Szabados Árpád egyetemi tanár

TARTALOMJEGYZÉK

Irodalomjegyzék

Köszönetnyilvánítás

Bevezetés	Hiba! A könyvjelző nem létezik.
Légy festő	Hiba! A könyvjelző nem létezik.
Hajszálon függ	Hiba! A könyvjelző nem létezik.
Motorkerékpár Vilna közelében	Hiba! A könyvjelző nem létezik.
Az Élet	Hiba! A könyvjelző nem létezik.
Plágium	Hiba! A könyvjelző nem létezik.
Low Budget.....	Hiba! A könyvjelző nem létezik.
Rancate-i ládák	Hiba! A könyvjelző nem létezik.
Párbeszéd	Hiba! A könyvjelző nem létezik.
Titkos tudás.....	Hiba! A könyvjelző nem létezik.
Az „átkos” mimézis újra a kiállítótérben	Hiba! A könyvjelző nem létezik.
Hackerek- kapcsolódás a historizmus hanyományához.....	Hiba! A könyvjelző nem létezik.
létezik.	
Hackerek- stukkó és neogót kifestészet	Hiba! A könyvjelző nem létezik.
Olaj, vászon kontra Antológia	Hiba! A könyvjelző nem létezik.
Képjegyzék	Hiba! A könyvjelző nem létezik.

IRODALOMJEGYZÉK

- Aktuális Levél**, *Galántai*(Artpool) Budapest, 1983.
- Art Now** 137 artists at the rise of the New Millenium. Ed.by *Uta Grosenick* and *Burkhard Riemschneider*. Taschen, Köln, 2002.
- Beke László**: A művészet embertelensége. *Mozgó Világ* 1981/5, 3-10
- Bellák Gábor**: Benczúr. Corvina, Budapest, 2001.
- Bojár Iván András**: Szűcs Attila megveszekedett realizmusa. In: Szűcs Attila 1999-2000. Szent István Király Múzeum közleményei, Deák Erika Galéria, Budapest, 2000 november 9.-2001.január 6.
- Borges J.L.**: A titkos csoda. Elbeszélések. Európa, Budapest, 1986, 72-83.
- Clair, Jean**: Marcel Duchamp és a perspektivisták tradíciója In: A tér a képzőművészetben. Szöveggyűjtemény .Népművelési Propaganda Iroda 1980.
- Csernus Tibor**: Helikon-EMA, Budapest, 2000, 149-164.
- Gehlen, Arnold**: Kor-Képek. Gondolat. Budapest, 1987.
- György Péter**: Művészettörténészek és kurátorok(All in one) *Artmagazin* 2007/4.
- Hockney, David**: Titkos tudás: a régi mesterek technikájának újrafelfedezése. Officina 96, Budapest, 2003.
- Hornyik Sándor**: A festészet praktikus helye és diszkurzív tere az ezredfordulón. *Balkon*, 2001/4.
- Hornyik Sándor**: Festészet az ezredfordulón. In: Kósa János. Raiffeisen Galéria, Budapest, 2001.
- Husserl, Edmund**: Zur Phaenomenologie des Inneren Zeitbewussteins(1893-1913). Ed. Rudolf Boehm. The Hague, Netherlands: Martinus Nijhoff, 1969.
- Készman József**: A valóság legendája. *Balkon* 1999/7,8.
- Kósa János**: Levél Szoboszlai Jánosnak. *Balkon* 1996/4,5
- Kosuth, Joseph**: Művészeti tanulmányok. Texte Über Kunst. Knoll Galerie, Wien& Budapest, 1992.
- Mailer, Norman**: Portrait of Picasso as a Young Man.
- Mirzoeff, Nicholas**: An introduction to visual culture. London, New York, Routledge and Kegan Paul, 1999.

-**Perneczky Géza**: A Háló. Alternatív művészeti áramlatok a folyóirat-kiadványaik tükrében 1968-1988. Héttorony, Budapest, é.n.

-**Radnóti Sándor**: Hamisítás. Magvető Könyvkiadó, Budapest, 1995.

-**Szerb Antal**: A világirodalom története. Magvető Könyvkiadó, Budapest, 1962.

-**Térey János**: Paulus. Palatinus, Budapest, 1997.

-**Vitamin P**: New Perspectives in Painting. Phaidon, London, 2002.

KÖSZÖNETNYILVÁNÍTÁS

Köszönöm témavezetőmnek, Szabados Árpád egyetemi tanárnak támogatását és értékes segítségét, valamint Révész Emese művészettörténésznek a jegyzetek létrehozásában végzett áldozatos munkáját.

BUDAPESTI SZEM

A festészet iránti elkötelezettség alakulása az 1990-es évek elején és közepén a magyar kortárs képzőművészetben

Bevezetés

Az 1990-es évek elejének, közepének új képzőművészeti jelensége volt az, hogy hirtelen fölerősödött a festészet, mégpedig jórészt a figurális festészet hangja az előző időszakhoz képest. A figurativitás újraértelmezésével a festészetben egy fiatal generáció kereste helyét a képzőművészetben. Ez nem csak hazai jelenség volt, Európa és a világ nagy művészeti centrumaiban hasonló folyamat zajlott le. A (Young British Art) festői hasonló úton jártak ekkor és az újra egyesült Németországban is egy új festőgeneráció mozgolódása, előkészületei voltak érezhetők, nem utolsó sorban *Neo Rauch* és körének, a lipcei iskolának első lépései is ekkor történtek. Azt gondolom, hogy e jelenségnek voltak és vannak tipikus hazai jellegzetességei, melyeknek föltérképezése közelebb vinne minket a korszak megértéséhez és segítene a továbblépésben is. Ez a feldolgozás mindezidáig várat magára, pedig véleményem szerint nagy szükség lenne rá.

A címet *Bojár Iván András*tól kölcsönöztem, aki *Szűcs Attila* 1999-2000-ben készült munkáit bemutató katalógusában ír erről a jelenségről. Engem az évtized eleje óta izgatott e festői újhullám mibenléte, úgyhogy nagy érdeklődéssel vettem minden írást, mely e jelenség természetét boncolgatta. *Bojár Iván András* az említett szövegben azt írja: „*Létezik egy Magyarországon is élő festészeti hagyomány, amelynek fel-fel bukkanását, belső összefüggéseit egyelőre nem tapogatta teljesen körbe a honi művészettörténettudomány. Talán valami kései nazarénus ábrázolási retorika, a gödöllőiek, vagy később a novecentismótól megérintett római iskolások munkássága indíthatta el azt, s torkollott bele a szocreál pátoztól fűtött realizmusába. Aztán Csernussal szabadulva a hivatalos művészet bornírt ürességétől, a realizmus epikai lehetőségei kiterjedtek...S ott, ahol a propaganda művészet és a pop-artban fölnemesülő kommersziális reklámrealizmus egymásra talált, azaz a hiperrealizmusban, valami számunkra, magyaroknak, igen lényeges problémahalmaz keletkezett. Méhes, Bernáth/y/Sándor, Fehér László és mások írták körbe a valóság és a kép felcserélhető igazságait. Majd csend lett. E körből csak Fehér araszolt tempósan hatalmas felületein ezekben az esztendőkbekben... Szotyory, Szépfalvi, Baranyai, Kupcsik és mások együttesen teremtenek meg most egy különös helyi szemléletmódot, /magam budapesti szemnek nevezném/ amely értelmezési teret von Szűcs munkássága köré.*”¹

Ha nem is pont így látom ezt a folyamatot, de én is valami hasonlóra gondoltam. A „jelenséget” azért tartom különösen érdekesnek, mert ez a

¹ *Bojár Iván András: Szűcs Attila megveszekedett realizmusa.* In: Szűcs Attila 1999-2000. Szent István Király Múzeum közleményei, Deák Erika Galéria, Budapest, 2000. november 9. – 2001. január 6.

generáció megújította, tevékenységével mozgásba hozta a magyar festészetet. Új szellemiségével beindított egy folyamatot, amelynek hatására új szelek kezdtek fűjdogálni a festészet háza táján, és hatásukra ma is fiatal művészek sokasága áll a festők csatasorába. Hiszem, hogy ezt a fajta festői megújíthatóságot már nem csak külső kényszerek irányították és irányítják, hanem vannak olyan saját belső törvényszerűségei, melyek mentén mozog a története. A világ is változóban van. Az egykor mindent jelentő Grand Art, a nagy nemzetközi művészeti globalizáció mintha ma kevésbé foglalkoztatná szellemi értelemben a fiatalokat. Fontosabbak lettek a helyi cselekvések, a helyi értékek, a kis közösségekbe való visszahúzódnak. Ez is eredményezheti a festészet belső tartalmának átrendeződését, a hangsúlyeltolódásokat az előző korosztály tevékenységéhez képest. Ez eredményezheti annak a belső kohézióknak a megerősödését is, amely összetartó erejével biztosítja azt, hogy e festészeti hullám önmagából képes megújulni, nem olyan fontos már a külföldi mintákhoz igazodás kényszere, - ez vadonatúj jelenség a kortárs festészetben. Üdítő dolog, főleg ha arra gondolunk, hogy előző korosztályok kényszeresen mindig a Grand Arthoz igazodásban látták az egyetlen lehetséges utat.

Azt állítom tehát, hogy a magyar festészet erős és egészséges. Minden generációja európai színvonalon dolgozik. A fiatal magyar festészet pedig különösen izgalmas. Annál mindenféleképpen érdekesebb és izgalmasabb, minthogy vakfolt legyen Európa festészeti térképén. Jelenleg az a helyzet, hogy nemzetközi viszonylatban nincs meghatározó szerepünk; nemcsak a centrumokban nem ismerik működésünket, de még a környező országokban sem. És erről nem a festők tehetnek. A magyar kereskedelmi galériák csak elvétve jutnak ki nemzetközi vásárookra, hivatalos magyar kulturális rendezvények kapcsán pedig utolsónak jut a szervezők eszébe a kortárs magyar festészet szerepeltetése. Így aztán gyakorlatilag teljesen ismeretlen Európa számára, mi történik Magyarországon a festészetben. Nincs magyar festő azokban az összefoglaló albumokban, amelyek a festészet XXI. századi diadalmenetét hivatottak bemutatni.² Naprakészebb és ügyesebb menedzselést érdemel a magyar kortárs képzőművészet, a festészet, mint amely ma osztályrészéül jut. Ahhoz pedig, hogy ez megtörténjen, elengedhetetlen, hogy az éppen lezajlott, vagy éppen zajló folyamatokat értő szemmel kövessük, reagáljunk rá, és dolgozzuk fel. A magyar művészetben az utóbbi fél évszázadban rengeteg izgalmas történés zajlott. Igazi történetté azonban szinte semelyik sem vált közülük. Félő, hogy a '90-es évek új festészeti hullámának sztorija is az elmeséletlen történetek sorát gyarapítja, ha nem teszünk valamit. Még neve sincs igazán e hullámnak; volt néhány kisebb vita az Új Művészetben, ott érintettek a vitázók terminológiai kérdéseket is, (például akkor született a technoreál kifejezés)³ de a Budapesti Szem, mint átfogóbb és emblematikusabb elnevezés nekem a legjobban tetszik az összes felmerült név között; kár hogy tudomásom szerint csak egyszer említették meg.

² *Art now. 137 artists at the rise of the New Millennium.* Ed. by Uta Grosenick and Burkhard Riemschneider. Taschen, Köln, 2002; *Vitamin P: New Perspectives in Painting.* Phaidon, London, 2002.

³ Hornyik Sándor: *Az elmélet allegóriái. Technorealizmus és „posztmodern kereslet”.* Műértő, 2003, október, 7.

Azt gondolom: az egész szakma egy hajóban evez. Közösen kellene bevinnünk a köztudatba a magyar kortárs festészet ügyét. Én, mint a Budapesti Szem egy tagja, most csak arra vállalkozhatok, hogy néhány adalékkal szolgáljak e nagy munkához. Elmesélem, hogy én hogyan láttam '90-től '97-ig ezt az időszakot, mit tettem ez idő alatt, és milyen következtetéseket vontam le a magam számára.

Légy festő!

A mi generációnk az Új Festészet lángolása után szocializálódott a szakmában; tudott róla, érdeklődött iránta, de mivel a korszellem iránytűje addigra egy kissé elmozdult, másként, többek között az avantgárddal való komolyabb szembenézés, de legalábbis a viszony tisztázása felől indult a festészetben.

28 évesen, 1990 áprilisában rendeztem az első önálló kiállításomat a Barcsay teremben, akkor Nagy Kiállító volt a neve. Milyen jó világ volt ; mikor még hallgatói kiállításokat lehetett látni ott. Akkoriban élte a fiatal magyar képzőművészet az installáció-korszakát. Aki „komolyan vehető” figura volt közöttünk, az installációkat készített. A high-tech installáció eleve ki volt zárva; például tudtunk *Bill Violáról*, de hát ez elérhetetlen minőség volt számunkra. Az „abszolút buherből” már ki lehetett mozdulni – aki a legötletesebb projekteket valósította meg, az volt a „menő”. *Matthew Barney* Budapesten forgatta '89 körül, a Cremaster valamelyik részét. Olyan pénzek fölött diszponált, amelyekről mi álmodni sem mertünk. Maradt így ezeknek a magyar installációknak valamiféle arte poverás jellege, de már új felhangok keveredtek hozzá. Az *Újlak Csoport* vagy a *Hejettes Szomlyazók* installációira emlékszem legerősebben, de a *Koronczai Endre-Faa Balázs* páros hatalmas sátra élénk nyomokat hagyott bennem, vagy *Pacsika Rudolf* árammal működő vízierőműve is nagyon érdekes volt számomra.

1990-ben nagyon érdekes volt Budapest. Érezhető volt az előző évekhez képest valamiféle pezsdülés. Rengeteg fiatal nyugat-európai értelmiségi fordult meg Pesten. Várakozással teli volt a jövő. Harapni lehetett a szabadság levegőjét. Áprilisban, az első szabad választások után nyílt meg az alig egy hétig tartó kiállításom. Festménykiállítás volt , de a pillanatnyi korszellem engem is magával ragadott.”Installált festménykiállítás” lett belőle – talán ez a pontos definíció. A falakon szabálytalan alakzatokban fehér alaptónusú képek voltak. Öt centiméteres üvegcsík futott végig az egész kiállítótermen a képek előtt. Hol üvegtáblákká szélesedett, hol a képeken jelent meg applikáltan. A képek jó része „ifjúsági hülyeség” volt (*Birkás Ákos*- akivel folyamatosan konzultáltam akkortájt- mondta róluk annak idején). Igaza volt, de három képet azért kiemelnék közülük, mert kezdetleges formában ugyan, de tartalmazták annak a kérdéskörnek az elemeit, amelyek később oly igen foglalkoztattak engem. Az új festészet hulláma ekkor csendesedett, generációnk ösztönösen érezte, hogy azután a vonat után nem érdemes futni, amely már elment. Újra hűvösebb szelek fújdogáltak, hidegebb

világ volt készülőfélben. A konceptuális művészet, illetve a neoavantgárd egyéb tendenciáinak újraértelmezése volt műsoron. A Barcsay teremben rendezett önálló kiállításom nemzedékem, az akkor felsőbb éves főiskolások egyik első reagálása volt a megváltozott helyzetre.

Az 1988-as „Rabszolga” című 200x130 cm-es nagy vásznam, színeiben nem, gesztusrendszerében azonban a Heftige Malerei jellegzetességeit viselte magán. Egy férfi alak háta látható a képen, korbácsütések okozta sebek nyomával a vállán és a felkarján. Érdekes festői megoldásnak tűnt számomra, hogy a bőrösödő Standolit ipari olajfesték (sajnos azóta azt hiszem, beszüntették a gyártását) megcsorgott felületeibe kézzel behúzott nyomok mennyire finoman alakíthatóak; gyakorlatilag relief-szerű képződmények keletkeztek ily módon a festményen. A bebőrösödött, megszilárdult Standolitba finom égetett umbra lazúrt húzva az alvadt vér hatását idéző drámai felületek jöttek létre. A kiállításon a kép nagyméretű üvegtáblával kiegészítve szerepelt. Itt megismétlődött a festményen szereplő korbácsnyom-motívum. Az üveg jobb alsó sarkában átlátszó fólián a következő szöveg volt látható: „Légy festő!” Ez azonban nagyon kicsi volt, tán hat vagy nyolc pontos betűkből állt össze, így sokan észre sem vették. Ez a szöveg volt a kiállítás lelke. Igazság szerint ezért csináltam az egész kiállítást. Itt már azzal a módszerrel éltem, amely egy későbbi periódusban festészetemnek lényegévé vált. A művészettörténetből vett idézetek keverésével, vagy újrakreálásával hoztam létre műtárgyakat. A „Légy festő!” persziflázsa volt *Szentjóby Tamás* 1973-as Légy tilos!- installációjának. *Szentjóby Tamásról* 1990 elejére már elég sokat tudtam. A magyar avantgárd mitikus lovagja volt ő számunkra, legendák kódébe vesző figura, kiről anekdoták sokasága szólt. Fontos tudni, hogy a magyar avantgárd a '90-es évek elején főiskolát végzők számára még nem tananyag volt; inkább fölfedezésre váró, izgató és ismeretlen terep. Hozzá kell tenni, hogy a nemzetközi avantgárd szintűgy. *M. Duchamp* művészetét a '80-as években lépésről lépésre meghódítandó Mount Everestnek fogtam föl. Nem tudtam másképp tenni, mert nem volt elegendő információm. A *terra incognita* ígészetében élve egészen új világ kezdett kibontakozni előttünk; azok előtt, akik a '80-as évek végére már csak festeni jártunk be a főiskolára, ha egyáltalán, mert az elméleti órák oly mértékben taszítóak voltak számunkra és az

általános hangulat oly mértékben petyhüdt volt, hogy minden arról szólt, hogy változnia kell valaminek.

Az első lazulásra, erjedésre utaló jel *Chikán Bálint* bejövetele volt a főiskolára. Ő a marxista tanszéken esztétikát tanított. Olyasmikről kezdett beszélni, amikről azelőtt nemigen esett szó. Köré csoportosultunk néhányan, *El Hassan Rózával, Komoróczy Tamással, Hajdú Kingával, Nemes Csabával, Szűcs Attilával* stb., jártunk abba az önképzőkör szerű kis klubba, amit ő vezetett. Beszélgettünk, képekről tárgyaltunk, és írásainkat olvastuk föl. Emlékszem, ő olvastatta el velünk *A. Gehlen* könyvét.⁴ Akkoriban ismerkedtem meg *Galántai Györggyel* és az éppen intézményesedő ARTPOOL művészetkutató központtal. Az Aktuális Levelek példányai rongyosra olvasva jártak kézről kézre. Határozottan emlékszem, hogy az AL-eket *Pacsika Rudolf* barátom adta először kezembe, mint szigorú szamizdatot. Itt már *Szentjóbó Tamásról* is lehetett olvasni, többek között a balatonboglári kápolnatárlatok akcióiról, és a '73-as „Légy tilos!”-ról is. Ez az installáció egy múzeumokban használatos kordonnal körülvett terület volt, amely a kápolna egyik fala előtt állt. A falon egészen kicsi, írógéppel írt szöveg szerepelt. „Légy tilos!” volt a kis cetlire írva, azonban a kordon mögül ez olvashatatlan volt. Az olvashatatlan cédula gyakorlatilag provokálta a nézőt, hogy lépjen át a kordonon, szegje meg a szabályt, úgy olvassa el az írást, ezáltal legyen tilos! Ez olyan egyszerű és bátor munkának tűnt számomra, hogy azt gondoltam, valamiképpen reagálnom kell rá.

Igen ám, de ott volt közben a festészet. Egyre enerváltabban ugyan, de a festő tanszékre jártam, *Sváby Lajos* festő-osztályába. Abban biztos voltam, hogy a festészet érdekelt igazán; ha tesztek is kirándulásukat más műfajokba, ott is a festészet gyakorlása által bennem felmerülő kérdésekre keresem a válaszokat. Mesteremmel igen jó viszonyban voltam, ma is tisztelettel nézek föl rá. A problémám az volt, hogy egyre nehezebben volt kezelhető számomra a konfliktus, amely az eladdig megtanult, vagy megszokott (?) festői gyakorlat és az újabban megismert elméletek, ismeretek között feszült. A konceptuális művészet festészettel kapcsolatos fejezeteibe is beleástam magamat, már amennyire tudtam. Alapvetően azonban az volt a meglátásom, hogy *On Kawara*,

⁴ Arnold Gehlen: *Kor- képek. A modern festészet szociológiája és esztétikája.* Gondolat, Budapest, 1987.

*Terry Atkinson, vagy Michael Baldwin és mások munkássága súlytalan, hideg és lényegileg eseménytelen. J. Kosuth írja O. Kawara-ról: „Az, hogy továbbra is a „festészet” médiumát használja, inkább a hagyományos művészet morfológiai jellemzőivel űzött tréfa és nem az „igazi” festészet iránti érdeklődésből fakad.”*⁵ Ezt dicséretként gondolja *J.Kosuth*.

Nos, bennem volt érzék az „igazi” festészet iránt és bárhogy próbáltam kiverni a fejemből, szégyenszemre mindig oda lukadtam ki, amit *Csernus Tibor* mondott 1989-ben, mikor a főiskolára látogatott: „*Vannak az elméletek, amikkel lehet játszózni, de a festő működése igazán ott kezdődik, amikor egy «ló fara befordul».*” Vagyis: *Csernus Tibor* romantikusan fogta föl ezt a kérdést; azt állította, hogy a forma, a formálás kényszere oly ellenállhatatlan a festő számára, hogy mellette mindenféle intellektuális érv semmivé foszlik. Ez éltette az európai festészetet, és ma is ez a legfontosabb mozgatórugója. Ezzel lényegileg egyetértettem, mert már volt tapasztalatom egy festő működéséről. *Csernus Tibort* akkoriban sok támadás érte. Budapesti kiállítása alkalmával egy sor fanyalgó kritika jelent meg, mindegyik a mély konzervativitást vetette szemére. *Sváby Lajos* sem volt túl jó véleménnyel róla. Időközben valami azért meg kellett változzék a világban, hogy a kritikusok így megszerették *Csernus Tibor* festészetét. Manapság egyöntetűen az egyik legjelentősebb magyar művészként jegyzik.

Minden elmélet ellenére a nagybetűs Festészet érdekelt, ahol van esemény, van dráma és nem csak egy elmélet illusztrációja. Fentebb már említettem *Joseph Kosuth* nevét, aki a konceptuális művészet atyja volt. Az, hogy *Hans Knoll* Budapesten 1989 szeptember végén az ő kiállításával nyitotta meg pesti galériáját, mégiscsak nagy dolog volt; mintha közvetlenül a művészettörténettel lett volna találkoznánk. Nem mintha *J. Kosuth*-tal mindenben egyetértettem volna, de megállapításai a festészeztől, illetve a festészet ellen, óriási jelentőséggel bírtak számomra. Egy időben jobban érdekelt *Henry Flynt* személye (épp *Szentjóby Tamás* hivatkozik rá sokat). Valóban csak fejben alkotott, csak a szelleme működött, neki nincs anyagi természetű produktuma. *Szentjóby Tamás* radikalizmusa értelmében *J. Kosuth*-ot már az establishmenttel kokettáló, a

⁵ Joseph Kosuth: *Művészeti tanulmányok. Texte Über Kunst*. Knoll Galerie, Wien & Budapest, 1992, 124.

művészeti ipar folyamataiban részt vevő személynek tartotta, akinek a valódi radikalitáshoz vajmi kevés köze van. Mindazonáltal *J.Kosuth* Művészeti tanulmányok című kötete a mai napig fontos vezetőm a művészetelmélet útvesztőiben. Az például, hogy: *”a közvetlen kijelentés – akár ábrázolás a világról(nézet), akár ábrázolás a világban /kifejezés/ a művészet vonatkozásában csupán egy konzervatív, intézményesített nézőpont társadalmi helyét tükrözheti...E művek, csakúgy mint Wittgenstein kései filozófiája, azt jelzik, hogy a festészeti állítások (a külső)nézet vagy a belső(kifejezés) a művészet nyelvének és szerepének korlátolt megértésére vallanak.”* vagy, hogy „a művészi tevékenység: anyanyelvi szinten beszélni a kultúrát”⁶ és egyáltalán: hogy filozófia utáni művészetről kell beszélnünk, illetve a művészt, mint antropológust kell felfognunk- alapjaiban változtatta meg a művészetről alkotott nézeteimet.

Így tehát a koncept alap nagyon fontos volt, és mégiscsak a hagyományos festészet érdekelt. Ennek a kettősségnek a tudatában örlődtem. Amit csinálni akartam, fából vaskarika volt. A hagyományos festészet katartikus eseményjellegét kívántam ötvözni a konceptuális művészet szigorúan teoretikus, nyelvkritikai alapokon álló fundamentumával. A '90-es kiállításon a Légy tilos! így azután Légy festő!-vé avanszált, amellyel szinte tudtomon kívül, de legalábbis félig ösztönösen az általam épp most fölfedezett szigorú modernizmus, illetve közelebről a neoavantgárd ellen léptem egyet. A munka radikalitás-igénye ugyanolyan, mint *Szentjóby Tamásé*, a radikalitás iránya viszont változott, mondhatni ellenkező irányt vett. Ezt, mint művészi technikát később már tudatosan alkalmaztam. Ezt demonstráltam „Te engem” című munkámnál. Erről majd később. Valójában darabokra szedtem *Szentjóby Tamás* művét, új előjelet kaptott és az egészet újraértelmeztem. Ez a dekonstrukció technikája volt. Éreztem, hogy az avantgárd magyarországi intézményesülése idején a radikalitás, hitem

⁶ Uo. 189

szerint a művészet mibenlétére irányuló rákérdezés legevidensebb módja csak úgy tartható fenn, ha ellenkező előjelet vesz a mű az eredetihez képest. Ez már a posztmodern időszak Magyarországon is.

Elég az hozzá, hogy a „Légy tilos!” múzeumi kordonja az én munkámban nem felhívás keringőre, azaz annak átlépésére irányuló csábítás, hanem valóban védte a látogatót az üvegtábláktól. Az eredeti mű elemei szerepeltek a kiállításon és a tárgyak teljesen más jelentéssel lettek felruházva. Ez persze még szárnypróbálgatás volt. Mint ahogyan a „Légy tilos!” mellett megjelenő másik nagyméretű olajkép is annak tekinthető. Ezen a valaha színes felületű, ám fehérrel átmázolt képen - annak felső részén- egy emberi fej sematikus képe jelenik meg. Először használtam itt a komputer-kép ecsettel való megjelenítését. A komputeranimáció akkoriban kezdett beszivárogni mindennapjainkba, főleg a reklámokba és újfajta vizuális nyelvrendszerével meglehetősen érdeklődést gerjesztett. A realitás fogalmának megváltozásával foglalkozó szakemberek döbbenetes víziókat vázoltak föl a virtuális valóság megjelenése kapcsán. Ez eleven és mindenkit érintő kérdés volt.

Hajlamos vagyok a '90-es évek festészetének fő áramát látni azokban a művekben, amelyek az új médiumok megjelenésére reflektálnak. Valójában a figuralitás újra előtérbe kerülésének is ez volt a táptalaja. A komputergrafika és -animáció akkoriban még persze sokkal kezdetlegesebb formában létezett, mint manapság. Kézzel festett komputerfejem azt a vonalhálórács struktúrát jeleníti meg, amely az animált fej vázrajzát képezi, mielőtt a 3D-s elemek rákerülnének. A fehér rács-fej fölé vékony üveglap került a képen, egy kissé a guillotine késének formájára emlékeztetve; annak beesési szögében érkező a fej fölé, félig eltakarva

azt. Az üvegre gumihengerrel, fekete nyomdafestékkal a zsákvászon szövésmintáját hengereltem át, mintegy „felülírva” a duchampi üveget újra a vászon struktúrájával.

A harmadik képnek „Kilóg a lóláb” lett a címe. Ezen egy fehérre festett kartonokból összetákolt pszeudo-kubista kompozíció volt látható, melyből jobb oldalra Leonardo híres lóláb-krétarajzainak egyike, illetve annak pontos mása kandikált ki. A lóláb-motívum itt is a klasszikus avantgárd illetve a klasszikus európai művészet dichotómiáját jeleníti meg, valami furcsa kételyt vonva be a különböző elemek diskurzusába. Az igazi trouvaille az üvegből csiszolt lóláb forma volt ezen a munkán. A lóláb rajza elé applikálva az üveg pontosan ugyanazt a sziluettet követi, mint a rajz. Így ez egy iparművészeti tárgy is egyúttal – ennek megfelelően az Iparművészeti Főiskolán csinálták az üveg lólábat. Ezek a legfontosabb említenivalók a Barcsay teremben rendezett első önálló kiállításomról. Szűk körben sikert arattam vele; van olyan barátom, aki mai napig az egyik legjobb kiállításomnak tartja. Én azért tudom, hogy itt még nem volt minden kialakulva.

Ugyanígy érzek a '90 őszén, a Bercsényi klubban rendezett újabb önálló kiállítással kapcsolatban.

Hajszálon függ

1990 őszén már az új tanári kar kezdte meg működését a Képzőművészeti Főiskolán, következésképpen én, aki akkor már ötödéves voltam, elkezdtem

iskolába járni. Nagyon izgalmas korszak volt. Nap mint nap újabb élmények értek. Ugyanakkor magam is elkezdtem tanítani, először mint helyettesítő rajztanár a Képző- és Iparművészeti Szakközépiskolában.

A Bercsényi klub nagyon híres hely volt, komoly tradícióval. A progresszív törekvések helyszíne volt. Mikor felkértek arra, hogy rendezzek ott egy kiállítást, nagyon megtisztelve éreztem magam. Több részből álló installációt építettem. '60-as évekbeli bútorok, üveglapok, drótok és emberi haj különböző kombinációkban szerepeltek a három részből álló tárgyegyüttesben. A terem közepén egy régi állólámpa állott, mely három lába közül az egyikkel emberi hajból sodort kötél végét szorította a padlóhoz. A haj egy méter magas öt cm széles szabályos üveg téglalapot tartott meg, körülbelül 60 fokos dőlésszögben. A plafontól induló, a padlóra érkező, illetve a padlón végigfutó acéldrót egészítette ki az installációt. Az üveg dőlése miatt természetesen fölülről távolabb volt az állólámpa lábától, mint a padlón. A felső véget érintő függőlegesen érkező drótszál és az üveglap padlón nyugvó vége közé a parkettára összekapcsoló jelet festettem. Azt mondtam, hogy ez a jelen tartománya. Ugyanis az *E.Husserl*-féle idődiagramnak⁷ egyfajta átírásáról szólt ez a kiállítás. A múlt, a jelen és a jövő kapcsolatának boncolgatása később még inkább felerősödött munkámban; mondhatni, az idősíkok egymásba tolása szinte védjeggyé vált festészetemnek.

Az idő problémájának taglalása szorosan összefüggött *M.Duchamp* iránti csodálatommal. *M.Duchamp* idővel, illetve magával az órával kapcsolatos intellektuális spekulációi lenyűgöztek. Például az a gondolatmenete, amely szerint hogy ha egy ingaórát oldalról (profilból) nézünk, többé nem mutatja az időt. Az óra pontossága számlapjának hajlásszögétől függ. Ez pedig nem más, mint a napóra. Következésképpen akár egy ingaórát is szemlélhetünk napóráként. Nos, ez a gondolatmenet először ébresztett rá arra, hogy a maga pimasz logikájával és lóugrásban közlekedő következtetéseivel *M.Duchamp* kultúránk törésvonalain keresztül annak mély szakadékaiba enged belátást és szarkasztikus humorával rávilágít a művészet és egyáltalán: az európai kultúra alapvető

⁷ Edmund Husserl: A belső időtudat fenomenológiája Zur Phaenomenologie des Inneren Zeitbewusteins 1893-1913 Ed. Rudolf Boehm The Hague Netherlands Martins Nijhoff 1969.

problémáira. Megértettem, hogy mindenfajta ködös festői hözöngésnél sokkal hatékonyabb és izgalmasabb az intellektuális pontosság – ezután ehhez próbáltam tartani magamat. Ebben az installációs kiállításban az is érdekelt, hogy *M.Duchamp* infinitezimális rétegéhez hasonlóan egészen kicsi mozzanatok képesek-e jól kifejezni az emberi lélek rezdüléseit. A kiállítás a maga „hajszálon függő” voltával igazán sérülékenynek és efemernek volt mondható. Emlékszem, nagyon nehéz volt például lefotózni; a megvilágítás és a vetett árnyékok ugyanolyan lényeges elemei voltak az installációnak, mint maguk a tárgyak. A másik két tárgyegyüttes hasonló elemekből épült föl. A gyerekkorunkból ismerős virágállvány-paraván, illetve a kagylófotel üveggel, függőónnal, hajszálakkal a fenntebb leírt hangulatot erősítették.

Szerepelt egy fekete-fehér olajképem is a kiállításon, ezúttal a térben lebegve, a virágállvány falával megegyező méretben -mintegy a paraván másik szárnyaként-, valamint egy ecset piktogram-szerű ábrája, mely fölé egy hajszálon kis függőn lógott be. Ezt csak azért jelzem, merthogy továbbra is a festészet maradt érdeklődésem középpontjában; a műfaji kirándulások csak megerősítették bennem az elkötelezettséget a festészet irányában. Ez ugyanis alkati kérdés is. Én, aki egy pár évig installációk megvalósításán dolgoztam, később több olyan projektben vettem részt, ahol a munka nagy részét pályázatok megírása, találkozók szervezése, anyagok beszerzése, szponzorok keresése, lebonyolítás és intézkedés alkotta. Ezt nagyon élveztem egy darabig. Jó iskola volt számomra és a végén úgy éreztem, hogy nagy biztonsággal közlekedem a projektek megvalósításának rögzös útjain. Ne feledjük, ez a '90-es évek eleje volt; egész más viszonyok voltak, mint manapság. Rendkívül érdekes és önbizalomgerjesztő volt számomra, hogy én, aki egyébként a napi életben nem igazodom el az üzletemberek biztonságával, a végén szinte bármit képes voltam elintézni, amit akartam. Az akkori installációknak volt is ilyen ízük. Szinte versenyeztek a művészek akkortájt, hogy kinek sikerül a leghetlenebb dolgot kiviteleznie. Kis túlzással úgy éreztem, ha meg kívánnám csinálni a repülő gőzhengert⁸, nekem az is sikerülne. Ez összefüggött azzal, hogy az egyéni cselekvésnek hirtelen nagyobb lehetőségei támadtak. Az újonnan felfedezett világ, az alakuló

⁸ Utalás Chris Burden: Repülő gőzhenger című 1996-os munkájára.

piacgazdaság köztes viszonyai egészen bátor kezdeményezéseket indukáltak. Mi nem olajat szőkítettünk és vállalkozásokat gründoltunk, hanem installációkat építettünk. A legemblematikusabb példa ebből az időszakból talán a Szabadság szellemének szobra *Szentjóby Tamástól*. Ma ilyen munkát szinte képtelenség volna megcsinálni – akkor nyílt erre lehetőség.

Ám egy idő után feltettem magamnak a kérdést: tényleg ilyesmivel kívánom tölteni a napjaimat? Hiszen már a filmszakmában dolgozó gyártásvezetőhöz voltam hasonlatos (a film sosem érdekelt, pont azért, mert az elképzelés és a megvalósítás között nagyon nagy távolság feszül; tudtam, hogy nekem ez nem való). Lassan kezdtem visszavágyani a festő-műterembe, abba a műterembe, amim nem volt.

Motorkerékpár Vilna közelében

1992-ig a főiskolán dolgozhattam, később itt-ott alkalomszerűen adódó helyeken festettem. '94-től lett önálló helyem dolgozni. Arra a helyre vágytam vissza, ahol az ember egyedül van. Lassú figyélssel apró matatásokat végez, vagy éppen begerjedve, óriás felületeket vesz ecsetével birtokba, de mindenképpen napi rendszerességgel a lassú víz partot mos logikája alapján intézi el alkotói szükségleteit. De ne szaladjak ennyire előre!

1990 őszén hallottam *Beke Lászlótól* azt az anekdotát, mely szerint *Szentjóby Tamás* azt mondta '69-ben, hogy *Napóleon* látott egy motorkerékpárt a waterloo-i csatatéren, de azt senki sem vette észre. Szöveget ütött fejembe ez a ködös, érthetetlen sztori – éreztem, hogy valami nekem fontos dolog húzódik meg mögötte. Az újdonságról esett benne szó, az avantgárd abszolút újat akarásának hiábavalóságáról. Kapóra jött, hogy *Szentjóby Tamás* hosszú idő után újra Magyarországra látogatott. Elkértem *Beke Lászlótól* a telefonszámát és pontosításért magához a szerzőhöz fordultam. A Hungária (New York) kávéházban találkoztunk. Ájult tisztelettel magáztam őt, mire ő megengedte, hogy tegezzem. Röviden előadtam kérésemet, mire *Szentjóby Tamás* elmondta, hogy annak idején egy történetet talált ki. *Napóleon* seregei 1812-ben Moszkva felé vonultukban áthaladtak Vilna városán. A város közelében történt az eset.

Három baka, miután a század táborát vert, elvégezvén napi teendőiket, egy kis pihenőidőhöz jutott. Ősz felé járt az idő, hidegebb is volt már, mint nyáron, hamarabb sötétedett, de egy pár percre leheveredtek a fűbe. Pipáztak, beszélgettek. És ott, akkor valami nagyon furcsa dolog történt. Megnyíltak és összecúsztak az idősíkok, egyszerre volt jelen és jövő. A három katona mellett a fűben egy huszadik század végi Honda motorkerékpár jelent meg. A motor feküdt a fűben, a televény közepén. A katonák nem lepődtek meg a jelenés láttán. Ugyanis a szó klasszikus értelmében nem látták, nem láthatták a tárgyat. Érzékelték azt valamilyen módon, fizikai valóságában hatott rájuk a Honda motor, de nem tudatosodott bennük képpé a látvány. Az emberi gondolkodás analógiás természetű. Csak azt vagyunk képesek meglátni, amit tudunk kötni valami előző tapasztalatunkhoz, vagy tudott dologhoz. *Szentjóby Tamás* szerint a Honda motorkerékpár olyannyira újnak bizonyult a három baka számára, hogy nem láthatták képként. Az egyik katona még ki is ütötte pipáját a motor sárvédőjén, vagyis a domborzatból való kiemelkedésként, idegen testként, mely formájával alkalmas egy ilyesfajta művelet elvégzésére, érzékelték ezt a tárgyat, ám az lényegét illetően mégis ismeretlen maradt számukra. Pár perc terefere után a három katona fölállt és visszaballagott alakulatához. A történet így szép és kedves. De honnan tudhatunk mi, késői utódok erről a jelenetről? Volt a táborban egy kapitányi rangban szolgáló művelt fiatal tiszt, bizonyos Louis Visaire, aki a háborúskodás közepette adódó szabadidejét azzal töltötte, hogy műkedvelő haditudósítóként diópáccal vázlatokat készített a katonáélet eseményeiről. Nem volt profi, de akkoriban egy jólnevelt polgár neveléséhez szervesen hozzátartozott a rajzolásban szerzett jártasság, úgyhogy nem volt ügyetlen sem. Nos, Louis Visaire kiment a domboldalra és diópáccal lerajzolta a három pihenő katonát.

A rajz Visaire többi munkájával együtt egy dél-franciaországi múzeum tulajdonába került. Az IPUT⁹ munkatársai figyeltek föl a kisméretű, 18x24 cm-es Pihenő című rajzra, melyet évszázados elfeledettségéből kiemeltek és tüzetesen megvizsgáltak. Louis Visaire rajzán a katonák képe mellett látható volt egy furcsa kerekkel ellátott formahalmaz. A rajzoló ugyanis szemével

⁹ IPUT- International Paralel Union of Telecommunication – Szentjóby Tamás szervezete, mely felelős a Létminimum Standard Projekt megvalósításért.

követvén ábrázolásának tárgyát, óhatatlanul leképezte a számára is értelmezhetetlen objektumot. Tudtán kívül rákerült rajzára egy huszadik század végi motorkerékpár képe.

A történet parabolisztikus. Az abszolút újat nem látjuk meg. Millió és millió „új” dolog vehet körbe minket közvetlen környezetünkben; ha nem tudjuk fogalmilag valami tudotthoz, ismerthez kötni, nem vagyunk képesek semmit sem kezdeni velük. Az avantgárdnak, a modernizmusnak a hagyománnyal való szakítani akarását, a minden áron való „újat” mondani akarást, annak képtelenségét, egyúttal kifigurázását rejti a történet. Ott helyben megbeszéltük, hogy elkészítem a rajzot. (Írásos megbízást kaptam rá *Szentjóby Tamástól*.) Még azt is megszabtuk, hogy a rajz jobb felső sarka roncsolt legyen. Nagyon élveztem ezt a játékot, igazán nekem való feladat volt. Az első verzió szerepelt egy sor kiállításon. Pár évvel később én mondtam a történet szerzőjének, hogy megcsinálnám még egyszer a rajzot, mert nem vagyok elégedett az első változattal. Egy a Múcsarnokban rendezett kiállítás kapcsán a második változat is megszületett. Jelenleg ez is az IPUT tulajdonát képezi.

Ez a motor később egyéb munkák megvalósítására inspirált. Örömmel konstatáltam, hogy találkozásunk után *Szentjóby Tamást* is foglalkoztatta az egyébként régen lappangó történet. Egyik nap azzal hívott föl, hogy egy antikváriumban talált egy *Horace Vernet* festmény nyomán készült metszetet, amely három katonát ábrázol, akik kártyáznak. „Vakon” kártyáznak, mert valami csiptető van az orrukon, amely eltakarja szemüket. *Szentjóby Tamás* mondta, hogy van ilyen kártyajáték és a neve tán rigót jelent, amely viszont a marihuánás cigaretta szleng-beli megfelelője is. A három katona mellett valami azonosíthatatlan oszlop-féle van...Én azontúl, hogy örültem a *Szentjóby Tamással* való személyes kapcsolatnak, azt is élveztem, hogy két generáció közösen munkálkodik valamin.

Gyerekkorom kedvenc játéka a „Jáva” fedőnévre hallgató építőjáték, a mi korosztályunk legója, nagyon régóta foglalkoztatott. Kék-sárga színű dekorativitása, semmivel nem összehasonlítható emblematis megjeleneése, a gyerekkori emlékeket megidézö, egy korszakhoz kötödö jellegével együtt művészeti célú felhasználás után kiáltott. Alapvetö élményem volt kiskoromban a

Jávával kapcsolatban, hogy egy rendszerről van szó; csak egy rendszeren belül tudok létrehozni valamit; ami e rendszer lehetőségein kívül van, azt képtelenség belőle megalkotni. Többször akartam például kanyart építeni belőle; a Jáva rendszerének lehetőségei azonban nem tartalmazták azon elemeket, amelyekből létre lehetett volna hozni azt a fajta kanyart, amit én kívántam létrehozni. Így aztán mindig a rendszer foglyaként voltam kénytelen viselkedni, álmegoldásokkal próbálkoztam, hogy kilépjek a számomra nyugós rendszerből. Ezt az élményemet összekapcsoltam a motor témakörével. Hiszen az, hogy a lehetőségeknek csak egy szegmensét vagyunk képesek érzékelni, illetve megtapasztalni, az agyunk és kultúránk „rendszerének” következménye. Mindannyian agyi meghatározottságunk és kultúránk rendszerének foglyaiként élünk. Ebből nemigen van kitekintés. Ebből az összekapcsolásból született több rajz, vázlat és két installáció. 1991-ben Komarnoban, a szlovák oldalon, a komáromi erőd bástyaiban rendeztek egy fontos szlovák-magyar közös kiállítást. Ezen a kiállításon én a Honda motorkerékpár Vilna közelében című installációmmal szerepeltem. Megépítettem a földön fekvő motort Jáva építőjátékból. Sose gondoltam volna, hogy az építőjátékból épített motor elkészülhet, hiszen Magyarországon beszüntették a Jáva gyártását. Ilyen mennyiséget, amely egy életnagyságú installációhoz kellett, sehonnan sem tudtam volna beszerezni. Már temettem a projekt tervét, mikor kiderült, hogy szerencsémre Szlovákiában lehet még kapni a Jáva játékot, valami más néven és sárgában. Eperjesen felvásároltuk a létező összeset. Így a kiállítás összes szereplője a végén az én Jáva játékom elemeit dugdosta egymásba, hogy aztán a megnyitóra valamilyen elfogadható formában álljon az installáció. Az építőjáték sárga színe újabb ötleteket adott az installáció fotózásakor. Fotó negatívokon a játék képe kékké vált, az itthoni jól ismert változat eredeti színét jelenítette meg. A negatív képen sejtelmes aura vette körül az installációt, mely újabb jelentésréteget hozott a képbe, úgyhogy többször állítottam ki a negatívot is. A falon szerepelt a „Pihenő” című rajz is, ugyanúgy, mint a „visszavágó” kiállításon, mely a Múcsarnokban volt '91 őszén. Ekkor a szlovák művészek jöttek Budapestre. Én egy valódi motort „borítottam” be a Jáva játék elemeivel.

A Múcsarnok utolsó kiállítása volt ez, évekig tartó átépítése előtt. Az, hogy egészen fiatal művészek a Múcsarnokban állíthattak ki, az Új festészet időszaka előtt nem volt lehetséges. Akkor történt meg először Magyarországon, hogy diploma előtt álló fiatal festők bevihették képeiket az ország legreprezentatívabb kortárs kiállítócsarnokába. Ez a tendencia folytatódott aztán a mi társaságunkkal. *Beke László* koncepciójával való egyet nem értésüket szóvá is tették a szlovák kollégák, a kiállítás másik résztvevői, mondván, miféle tejfölösszájúak állnak föl velük csatasorba. Én ekkor már 29 éves voltam, nem voltam már olyan tejfölösszájú, de mindenképpen kezdő művésznek számítottam.

Az Élet

1991-et írtunk és éreztem, hogy lépnem kell a festészettel kapcsolatosan, ha már egyszer képtelen vagyok lemondani a festésről. Fell kell oldanom valamilyen módon azt a tébolyító feszültséget, amely bénítóan nehezedett az egyébként nagyon is megmutatkozni kívánczó művészi aktivitásomra. Ez a szó szerinti egzisztenciális kényszer préselte ki belőlem a *La Vie*, vagy *La Vida* illetve sokszor az olasz verziót használva, merthogy egy olasz könyvben láttam meg először a *Pablo Picasso* képet, *La Vita* címen emlegetett művet.

Később erről így írtam *Szoboszlai Jánosnak*: *„Festő tanulóként az avantgárdal viaskodtam azidőtájt. Már pontosan tudtam J. Kosuth-tól, hogy a festészeti állítások, a közvetlen kijelentések a festészetben érvénytelenek, és éreztem, hogy végleg kihúzták a talajt a hagyományos festészet alól. Ugyanakkor biztos voltam benne, hogy engem a festés érdekel, és ha teszek is kirándulásokat más műfajokba, ott is csak a festészettel kapcsolatban felmerülő kérdésekre keresek választ. Mindamellet a klasszikus festő vágyai is éltek bennem formákról, terekről, hagyományos minőségről. A nehezebb út irányába indultam el, egészen egyszerűen azért, mert tudtam, hogyha a könnyebb ellenállás felé megyek, nem kapok választ a kérdéseimre. A festészettel annyi a baj – mondtam – annyira képtelenség csinálni, hogy az már szimbólum értékű. Föl lehet fogni a festészet ellehetetlenedésének mozzanatát a kultúra egészére kiható*

információforrásként is. Tehát: bajlódni kell a festéssel.”¹⁰ Ezt valóban nagyon komolyan gondoltam.

Elhatároztam, hogy egyik oldalról kulturális munkásként fogok a festészet médiumával foglalkozni: ez egy hideg attitűd. A másik oldalról viszont tudatában voltam, hogy az igazi festészetet belülről kell megélni, belső történést kell hogy hordozzon egy kép. Elhatároztam, hogy nem önálló stílus megteremtésén fogok fáradozni, hanem „minden stílusban” otthon leszek, és mint kultúrtörténész, illetve antropológus körbekalandozom azt a hat-hétszáz évet, amely az európai festészet korszakát jelenti. Ugyanakkor a személyemet mélyen érintő témák megjelenítésén, kérdések megoldásán fáradozom, és mégiscsak a saját különbejáratú festészetemet fogom művelni. Ennek a programnak az emberfeletti nehézsége nehezedik rám ma is. Kevésbé vagyok szigorú ma önmagamhoz, mint régebben, de alapvetően most is és a jövőben is ez a szinte lehetetlen vállalkozás irányítja festői működésemet. Ebből a küzdelemből a néző csak bizonyos részeket érzékel – ennek a dolognak ilyen a természete. A jéghegy csúcsa látszik csak: egy-egy produktum fölbukkanása.

Egyébként úgy gondolom, hogy ma csak így lehet a festéssel foglalkozni. Minden komolyan vehető festő hasonlóképpen áll hozzá ehhez a kérdéshez. Nem véletlen, hogy *Dirk Skreber* festő ezt tartja legfontosabb kiemelendő mottójának az ART NOW kiadványban: *”borzalmas dolog festőnek lenni.”* *Daniel Richter* pedig azt: *„a festészet a legnehézkesebb, leglassúbb, hagyományterhelte médium és a legnehezebb hozzátenni valamit*”¹¹. Lehetne folytatni a sort.

Elég jellemzőnek tartom akkori hozzáállásom szempontjából a következő szöveget. *Gál András* és *Szalai Attila* kiállítás megnyitójára írtam: *„A festés az mindig valahogy más. Például vannak a festészetnek olyan szempontjai, amelyek meglehetősen sajátágosan viszonyulnak a XX. századi művészet fő áramát képező redukciós folyamatokhoz, amelyek végsősoron a platoni idea tanokhoz vezethetők vissza. Maga Duchamp is mint fő platonista sokat hangoztatta, hogy ami nem készül el, az jobb, mint ami elkészül. Ami ideaként felmerül, és mint*

¹⁰ Kósa János: *Levél Szoboszlai Jánosnak*. Balkon, 1996/4-5, 37-39

¹¹ Art Now i.m. 464, 43’.

gondolat remekbeszabott, megvalósulása esetén veszít intenzitásából. De mindig érezzük, hogy egy „jó” festménynél egy kicsit másról van szó. Ez a fajta érvéls nem állja meg a helyét egy „jó” (a jó nálam mindig idézőjelben van) festmény születése esetében, mikor az előre elképzelt, a concetto a munka során eltűnik, majd hosszas kerülőutakon, nagy küzdelmek során megpróbálja visszahozni azt a festő és a mű sikere végülis attól függ, hogy az eredeti elképzelés milyen mértékben telítődik, hogyan ragyog föl. Remekművek esetében a concetto szublimálódik, az eredeti elképzelés még tisztább formában van jelen, mint a mű indításakor. A festészetnek ez az az eseményjellege, amely megkülönbözteti más médiáktól és amely lehetetlen helyzete mellett ma is élte. A festészet, amely a festészettről szól: A Joseph Kosuth-i közvetlen kijelentések, a festészeti állítások bizonyíthatóan érvénytelenek. „A közvetlen kijelentés, akár ábrázolás a világról (nézet), akár ábrázolás a világban (kifejezés) a művészet vonatkozásában csupán egy konzervatív intézményesített nézőpont társadalmi helyét tükrözheti. Az ilyen mű egy egységessé vált társadalom feltételezett nézetét tükrözi, valamint olyan korábbi filozófiai elfogultságot és világképet, amely már hitelét veszítette.”¹² Ebbe a tárgykörbe tartozik a festészet műfajának egésze, kivéve a festészetnek a festészetet kívülről analízis tárgyává tevő, az egész ügyet a kontextus szent köreiben lebonyolító ágát, amely a '60-as, '70-es években lép a színre a konceptuális művészet folyamánként. Pillanatnyi érvényességre tett szert ez a festészet, ám amit nyert a réven, azt elveszítette a vámon. A festészet elemeivel végzett kombinációkból ugyanis pont a fentebb említett eseményjelleg hiányzik. A ma festészete a két pólus között próbál keskeny ösvényeket taposni, általában attól az indítástól vezérelve, hogy jó lenne, ha a kecske is jóllakna és a káposzta is maradjon meg lehetőleg. Kérdés, hogy megtehető-e ez a lépés? Én magam hajlamos vagyok szimbólumértékűnek tekinteni a festészet helyzetét. Miután az európai értelemben vett művészet maga is általában ellehetetlenül, a művészeteken belül a festészet körülhatároltságánál és egyéb törvényszerűségeinél fogva még sokszorosan képtelenebb helyzetbe jut. Ami ennyi problémával jár, mint a festés, azt már szerintem érdemes feszegetni. A festészet pontosan képtelensége, anakronizmusa, abszurditása folytán hordozhat olyan

¹² Kosuth i.m.

tartalmakat, amelyeknek felszínre hozatala kihathat a művészet egészére. Csak csendesen merem kérdezni: vajon nincsen-e a festészet ilyen mérvű elnehezülésének mozzanatában a kultúra egészére kiterjedő információ?

A csendkamra: Kreativitás és szabadság a modernista terminológia szerint voltaképpen szinonimák. Így aztán amennyit lefetyeltek a szabadságról, annyiszor és annyiféleképpen került terítékre az emberi kreativitás fogalma is, s mint tudjuk – lupus in fabula – a kreativitás elárasztotta a világot, a nyugati társadalom bálványává vált. Az avantgárd szelleme lényegileg emancipálódott. Intézményesülése révén létrejöttek az avantgárd nagy múzeumai, a kreativitás mauzóleumai, az autonóm művészet köreiből ismert eljárások a konzumot szolgáló design bevett eszközévé devalválódtak. Gondoljunk csak bele, mennyi modernista értelemben vett kreativitásra van szükség egy tv-reklám elkészítéséhez.

Közben azonban Európában és Amerikában egy újabb generáció is az avantgárdhoz való viszonyulásában próbálja megfogalmazni önnön helyét. Az avantgárdból azonban számukra azok a fejezetek fontosak, melyek a romantikáját jelentik. A lázadás és a szélsőséges individualizmus mellett így él tovább a művészeti progresszió szelleme, amely lényege szerint az élet nevében valami megnevezhetetlen erkölcsi magaslatról lát rá minden olyan folyamatra, amely életellenes. Így ezek a művészek ma a kreativitást ostromozzák, mint a bajok fő okozóját, amelyeknek nevében a legnagyobb disznóságokat követik el.

Egy művész, aki ebbéli státuszában egzisztálva nem tartja magamagát művésznek és ráadásul kreativitásellenes – ez egy elég abszurd helyzet. Ezt nevezném én a kultúra csendkamrájának. A csendkamra az a csőszerű alkotmány, amelyben az űrhajósjelölteket felkészítik a világűr abszolút csendjének elviselésére. Beültetik őket egy szkafanderben egy meghatározatlan időre ebbe a szerkezetbe, nekik pedig az a feladatuk, hogy viseljék el a terhelést. Állítólag egy idő után megszűnik a fent, a lent fogalma, megszűnik az időérzékelés. Megszűnik az objektív világ egésze, az ember már csak a saját testében zubogó vér vizesésszerű robaját és szívverésének üstdobszerű ütéseit hallja, és azt tudja, hogy ő létezik. A kultúra csendkamrájában hasonló a helyzet. Ez a paradoxonok hideg világa, ahol konzervatív ami progresszív, kreatív ami kreativitásellenes, új

*ami régi és ahol művészet az, ami nem művészet. Ebben a csendkamrában az alkotó maximálisan éber kell, hogy maradjon. Az önfeledtség, az alkotás öröme messze elkerüli ezt a világot. Egy régi Deltában láttam, hogy Valentyina Tyereskova, az első női úrhajós Jeszenyin verseket szavalt fennhangon a csendkamrában. Kérdés, hogy a művész mit tesz a művészet eme helyzetében? Lehetséges, hogy festeni valami olyasmi, mint Jeszenyint szavalni a csendkamrában.”*¹³

Elég az hozzá, hogy döntöttem: újra megfestem *P.Picasso* Az Élet című festményét. Úgy festem meg, mintha én festeném meg először. Művészeti középiskolásként találkoztam először komolyan *P.Picasso* művészetével és elementáris hatással volt rám a „*Picasso* előtti *Picasso*” néven is emlegetett kék illetve rózsaszín korszak. Ösztönösen megéreztem, hogy *P.Picasso* úgy szakít az előző korok művészeti eljárás módjaival, hogy közben ezer szállal kötődik ehhez a tradícióhoz. Egész életében ki – be járkált azon a kapun, amely a tradíció elvetése, illetve a tradícióhoz való ragaszkodás között áll. Amikor kísérleteihez erőt kellett merítenie, gondolkodás nélkül visszanyúlt az éltető hagyományhoz.

Ez a fajta eleven kapcsolódás a régi korok művészetéhez, az újító szándéknak ez a mélyben gyökerezése lenyűgözött. Mikor *Norman Mailert*, a híres írot megkérdezték, hogy *P.Picasso-ról* szóló könyve miért csak a festő 31 éves koráig követi nyomon a mester művészetét, gondolkodás nélkül azt mondta, hogy *P.Picasso* addig volt igazán érdekes művész. Ezzel nem azt akarta mondani, hogy *P.Picasso* 31 éves kora után nem születtek remekművek, de azt a koncentrációt és azt az érzelmi hőfokot, amely a korai munkáiban az analitikus kubizmus korszakának végéig bezárólag jellemzi *P.Picasso-t*, már hiába keresnénk az oeuvre későbbi darabjai között¹⁴.

Én magam is hasonlóképpen látom a mestert. Talán a *Vollard-szvit* szépséges darabjaitól eltekintve mindig is a korai munkákat részesítettem előnyben, noha akkor még nem fogalmaztam meg ezt úgy, mint *N.Mailer*. Pontosan emlékszem arra a megvilágosodásszerű élményre, mikor először láttam 16 éves koromban a kék korszak főművét, az Életet. Igazán ezen a munkán láttam meg *P.Picasso-ban* a döbbenetes erejű tehetséget. Pedig ennek a képnek vannak hibái; végülis egy

¹³ Kósa János: *Gál András és Szalai Attila kiállításmegnyitó*. 1993. Kézirat

¹⁴ Mailer, Norman: *Portrait of Picasso as a Young Man*.

kezdő festő munkája. A fiatal, 22 éves művész azonban olyan kifejezőkészséggel „mondja” el a képet, hogy nem hagy a nézőben kételyt. „*Én nem fejlődöm, én vagyok*” –mondta *P.Picasso*, és ezt bátran elhihetjük neki e képet látván. Hiszen igen kevés festőről tudok a művészet történetében, aki 22 évesen ilyen erővel tudta volna megjeleníteni egy fiatal ember világlátását.

Plágium-korszakom nyitódarabjaként megpróbáltam újrafesteni az Életet. Újra idézek a *Szoboszlai Jánoshoz* írott levélből: *”Nem lemásoltam, hanem újra megfestettem. A különbség lényeges. Mintha másolatot készítettem volna, pontosan az eredetivel megegyező méretben, pontosan ugyanazzal a technikával dolgoztam. A különbség a szituációban elfoglalt helyem volt. Igyekeztem belehelyezkedni a festő helyzetébe. Festés közben 1903-ban éreztem magam. Újra át akartam élni a mű születésének pillanatait, és így, ezzel a körmönfont „időutazással” próbáltam meg érvényességet kicsiholni a hagyományos festészet számára¹⁵. Eljárásomat plágiumnak neveztem akkor; ma már tudom, hogy a *Don Quijotét újra megíró (szóról szóra és sorról sorra) Pierre Ménard* története esett meg velem, amint *Borges* megírta, pontosan ugyanúgy¹⁶. Ilyesféleképpen végülis pont egyfajta antiplágium született.*

Szeretem hangoztatni azt is, hogy az én Picasso-m nincsen készen. Eljátszottam a gondolattal, hogy végeredményben létezhet az újrafestésnek egy olyan módja, amely szerint addig lehetne befelé menni az újrafestett kép koncentrált átéléssel való megfestésébe, ameddig minden négyzetmilliméter nem egyezik az eredetivel és mégsem volna az egy szimpla, hideg másolat, vagy valamiféle hamisítvány. Ehhez egy élet munkája is kevés lenne egy adott esetben és persze a festőnek folyamatosan extatikus, látomásos állapotban kellene lennie és mindeközben alázattal kellene viszonyulnia az eredeti munkához is.

Pusztán metódusát tekintve ez a fajta festői eljárás nagyon hasonlítana az ikonfestők munkájához, legalábbis abban az értelemben, hogy egy meglévő szigorú rend keretein belül kell tudni szárnyalni. Az ikonkészítő a kánont kell hogy beteljesítse, annak szigorú szabályrendszerét a szellem által kell fölragyogtatnia. Itt a kreativitás iránya, jellege más, mint ahogy a nyugati

¹⁵ Kósa i.m.

¹⁶ Jorge Luis Borges: *Pierre Ménard a „Don Quijote” szerzője*. Jánosházy György fordítása. In: J.L. B: A titkos csoda. Elbeszélések. Európa, Budapest, 1986, 72-83.

művészet gondolkodott és gondolkodik a művészi kreativitásról. Csupán csak a probléma jelzéseként határoztam el, hogy sohasem fogom befejezettek tekinteni a La Vita verziómat. Ha nem is festem szakadatlanul, de minden évben újra meg újra visszatérek hozzá, s így a festmény egy folyamattá válik – mint az élet.”¹⁸

Plágium

Az Élet elkészülte után felgyorsultak az események. Éreztem, hogy sikerült egy falat áttörni és ezután valóban elindulhattam a saját magam útján. A soron következő periódust plágium-korszakként neveztem el a magam számára. Idézet a Balkonban megjelent írásból: *”A fentiekből is kiderül, hogy mennyire foglalkoztatott a kreativitás maga, mint probléma. A kreativitás helyéről a világban egy sor gondolatom támadt. A plágium is ebből a szempontból izgatott. A plágium az egyik legfontosabb tabu lett az idők folyamán a művészetben, nyilvánvaló összefüggésben az individualizmus, a művészi személyiség fokozatos felértékelődésével. Ma a plagizáló büntényt követ el, amikor sajátjaként jelöli meg a mástól kölcsönzött szellemi alkotást, holott nem mindig volt ez így. Példák sorát lehetne hozni arra, hogy milyen gátlástalanul vettek át művészek egymástól ötleteket, milyen magától értetődően másolták kollégáikat stb. Talán most elég egy ezek közül: Tintoretto (Velence foglyamondta róla Sartre) miután Tiziano szellemi örököséül Veronesét nevezte meg, elég nehéz helyzetbe került anyagilag. Gondolkodás nélkül úgy kezdte műhelyét hirdetni, hogy ő készíti a legjobb Veroneséket.*

Ebben az időben a plagizálás aktusáról úgy gondolkodtam, hogy az kiválasztott pillanat kell hogy legyen. Biztos voltam benne, hogy a plágiumokkal ugyanaz a helyzet, mint a ready made –ekkel. Már említettem, hogy Duchamp mennyire óvta fiatalabb kollégáit a ready made nyakra – főre való alkalmazásától. Egészen másképpen vélekedett Stewart Home, egy angol kulturális munkás a plágiumról. Pernecky Géza: A Háló című könyvében olvastam róla először, és bámulattal töltött el, hogy mennyire ugyanazok a

¹⁸ Kósa i. m.

problémák érdeklik, mint engem.¹⁹ A végkövetkeztetései azonban radikálisabbak voltak, mint az én akkori elképzeléseim.

Home velem egyidős volt, az underground és a mail art világából érkezett, a neoizmusként ismeretes irányzat vezetését ragadta magához /szó szerint/, egy SMILE című folyóiratot adott ki, amely szócsövénévé vált PRAXIS néven emlegetett programjának.

A program végső soron az emberi kreativitás ellen fordul, mivel a kreativitás nevében szörnyű dolgokat követtek el, valójában az egész elhibázott világunk a kreativitás nevében működik. Ezért Home szerint az avantgárd soron következő feladata a kreativitás elutasítása és leépítése. Három pillére van a programnak: 1. Multiplikáció /személyek és publikációk megsokszorozhatósága, az interidentitás. 2. Plagizálás (eredetként közölni idegen szövegeket, képeket stb./ 3. Művész - sztrájk /minden kreatív tevékenység időleges leállítása). Az avantgárd újraélesztésének lehetősége kínálkozott föl Home elképzeléseiben, a plágiumról pedig kimondatott, hogy minden lehetséges alkalommal élni kell vele.

*1992-ben plagizáltam Joseph Beuys egyik munkáját. Beuys 1964-ben hajtott végre egy akciót, *Das Schweigen von Marcel Duchamp wird Überbewertet* (Marcel Duchamp hallgatását túlértékelik) címen. Az akció tárgyi maradványaként a kranenburgi Hans és Franz – Joseph van der Grinten gyűjteményben őrzik azt a papírlapot, amelyen a fenti szöveg olvasható csokoládétáblák, filc, valamint egy fotó társaságában. A műtárgy úgy vált teljessé, hogy egy finom, mértéktartó fakeretbe tették az egyszerű dipát. Nos, én megcsináltam ennek a munkának a pontos mását. Beuys gyorsan és hirtelen felírt betűit igyekeztem kis ecsettel a leghívebb módon utánozni, mint ahogy a csokoládé öregítését, és annak lecsurgó nyomait is aprólékos gonddal követtem. Miután Stewart Home valóban meghirdette a művész-sztrájkot, '90-93 között beszüntetett mindenfajta alkotó tevékenységet, természetesen adódott munkám címeként a *Das Schweigen von Stewart Home ist nicht zu, Überbewerten* /Stewart Home hallgatását nem lehet túlértékelni/ mondat. Ezen a ponton közel álltam Home plágiumfelfogásához. Ortodox voltam; úgy éreztem, hogy csakis a direkt plágiumnak van értelme. Még az a kicsi kreatív elem is zavart, amely a*

¹⁹ Pernecky Géza: *A háló. Alternatív művészeti áramlatok a folyóirat- kiadványaik tükrében 1968-1988.* Héttorony, Budapest, é.n.

címadásban tetten érhető. A plágiumot a progresszió letéteményeseként kezeltem. Élesen szemben álltam a persziflázssal, mint „puha plágium”-mal. Így például ki nem állhattam az appropriation artot. A sors iróniája, hogy végülis ez lett az igazi plágiumom. Rövid ideig tartott ez a harcos időszak.

*Még '92-ben csináltam az *Én téged* című munkát, amely valójában már a persziflázs kategóriájába tartozott. Duchamp 1918-as *Tu'm (Te engem)* című olajfestményén a már sokat emlegetett jobbra mutató kézről van szó, amelyet egy címfestővel festetett meg, ezzel is jelezvén, mennyire irtózik a kézjegytől, beleértve saját kézjegyét is. „Az emberi mancs nyoma...” – mondta mindig.*

Elballagtam egy címfestőhöz és festtettem vele egy balra mutató kezét. Volt időm, hiszen épp sztrájkoltam. A balra mutató kéz esetében nem a „visszafelé mutatás” a lényeg. A címfestő egész egyszerűen a „másik irányt” festette meg. A módszer ugyanaz, mint Duchamp-nál, csak a mozdulat vektora változott. A tett avantgárdista szemszögből értékelhető retrográd lépésként, de ha úgy tetszik, progresszív tettként is. A „másik irány” természetesen a harcos csömörét és a festés iránti vágyakozását is jelezte. És eljött a pillanat, amikor azt kérdeztem magamtól: oké, van művészeti sztrájk, de vajon létezik-e festészeti sztrájk is?

*A plágium korszak lezáró darabja is kapcsolódik a kék korszakhoz. Azután, hogy a művészeti sztrájk problémakörével foglalkoztam, elhatároztam, hogy ismét festeni kezdek. Már sztrájk-törőként készítettem el 1993-ban a *Festészet halála* című allegorikus jelenetet. Az allegória, mint a nyugati művészet tipikus eljárása, mint az ikon „ellentéte” érdekelt. A „Festészet halála” cím sokak számára provokatívnak tűnt, holott egyszerűen az álló kép helyzetére reflektál. Az álló kép csodája egyre kisebb mértékben tud érvényesülni ma is és úgy tűnik, hogy néhány év múlva még kevésbé lesz fontos a világ számára. Begyűjtöttem egy csomó képet a halál ábrázolásáról festményeken. Főként akadémikus stílusú munkákat (az akadémizmus, a historizmus kora a festészetben különösen érdekelt. Erről később bővebben írok.) de régebbieket is. Ezekből akartam kiindulni, de végülis hű maradtam a fiatal Picasso stílusához. Egy sosem volt Picasso képet festettem, az 1904 körüli stílusnak megfelelően. Van benne az akkortájt festett *Vasaló nő-ből meg a Nő varjúval* című munkából is egy kicsi. A *Festészet* allegorikus figurája aláhanyatlak, kiejtve kezéből attribútumát, az*

ecsetet, míg egy alak, egy nemtelen lény hátulról vigyázón átkarolja. A plágium vargabetűje után tovább folytattam a hagyományos festészeti tevékenységet.”²⁰

Az aláírás is érdekessé vált az idők folyamán. Szoboszlai János Egy terminológiai kérdés: „appropriation art” Közép-Európában? című előadásában úgy említi a képet, mint *P.Picasso* 1993 szignóval ellátott alkotást,²¹ ez később több helyen is így jelenik meg. Szeretném helyesbíteni e téves megállapítást. A Festészet halála „Kósa 1904” szignatúrával van ellátva. A hosszan idézett levélben még arról írtam, hogy már a plágiumok elkövetéseinek során sem hittem azt, hogy ez az az „út” számomra, melyen huzamosabb ideig haladnom kell. Mivel nem kívántam senkinek az életművét lekövetni, és a dolog hátulütői túlságosan nyilvánvalóak voltak, abbahagytam a plagizálást. Tisztában voltam vele, hogy egy pillanatról volt szó csupán, mely éppen fontossá tette ezt a lépést. Írtam arról, hogy az éppen soron következő munkákba majd szervesen épül be ennek a korszaknak minden tanulsága. (Ez így is lett.) Nem tartottam valószínűnek, hogy a közeli jövőben újra plagizációba bonyolódnék. (Ez is így lett.) Jeleztem, hogy ennek ellenére *Van Meegeren* híres Emmausi lakomáját szívesen megcsinálnám sajátomként, de mivel ennek a műnek a kivitelezése a lehetetlenséggel határos és volt egyéb dolgom rengeteg, igényem jelzése egyúttal végpontjává is lett e projektnek. Ezzel fejeztem be a plágiumról szóló beszámolómat '96-ban.

Low Budget

Említettem, hogy szigorúságom némiképp engedett. Elkezdtem vizsgálat tárgyává tenni a szelídebb „plágiumokat”. Parafrázis, pasticcio, appropriation art – végignéztem a lehetőségek tárházát. Ekkoriban ismerkedtem meg közelebbről

²⁰ Kósa i.m.

²¹ Szoboszlai János: *Egy terminológiai kérdés: „appropriation art” Közép- Európában?* In: *Találkozások Közép- Európában. A kortárs művészet és műkritika eszméi, témái, módszerei és problémái.* MAOE, Budapest, 1996, 98-102.

Mike Bidlo és *Sherrie Levine* munkásságával is. '92-ben festette a Young British Art vezető festőművésze, *Glenn Brown* a maga „La Vitáját”. A *The Day the World Turned Auerbach* című képe messze előremutatott az ezredfordulóig. Hogyan lehet ezzel a fajta festői attitűddel sikert elérni és ebből tőkét kovácsolni? Nos, *G. Brown* egyszerűen lemásolt egy *Frank Auerbach* képet egy reprodukcióról. Míg az *F.Auerbach* kép a London School híres festőjének stílusára jellemzően erősen pasztózus; gesztusok hangsúlyozásával konstruált mű, addig *G. Brown* hűvös másolata tükörsima felületű lett. A reprodukción a festékpászmák csillanásait, az ecsetnyom plaszticitását finom, hűvös iróniával követve elkészítette a reprodukció imitációját. Ezt az egyszerű, ám zseniális alkotói módszert aztán védjegyévé tette és sok-sok hasonló, intellektuális csavarral ellátott szofisztikált álgesztus –festmény került ki műhelyéből, anyagi természetű sikereket is biztosítva alkotójának.

Én akkoriban már igen rezignáltan gondoltam a kortárs művészeti szcéna egészére. *Pete Horobin* volt a kedvencem, aki abbahagyott mindenfajta artificiális tevékenységet, és elutazott az Antarktiszra. (Tényleg.) 14 év elteltével még lemondóbb vagyok a kreativitás kérdéskörét illetően, noha már a plágium-korszak is valamiféle negativitásból fakadt. A harcos, azonnali megoldáskeresés átadta helyét bennem egyfajta beletörődésnek. Ha már az embernek muszáj kiélnie a természeténél fogva benne lévő kreativitást, ám tegye, de azt tegye a lehető legdiszkrétebb módon, takarékosan és körültekintően. Művészi mondanivalójával fölöslegesen ne terhelje embertársait és a környezetet; csak annyit valósítson meg belőle, ami feltétlenül fontos. Az anyaghasználat és a művészi munka méreteit illetően is legyen visszafogott. Egyfajta „low budget” festészetben kezdtem el gondolkodni.

1994-ben kaptam egy svájci állami ösztöndíjat. Az ARTEST programjában vettem részt, amely kifejezetten a kelet-közép európai művészek megsegítésére jött létre. Ticino-ban, Svájc déli, olasznyelvű részén éltünk feleségemmel nyolc

hónapig. Ideális körülmények között tudtunk dolgozni – többek közt saját műtermünk volt. Itt nagyon koncentráltan végig tudtam gondolni, hogyan tovább. A „low budget” felfogás értelmében kis rajzokat kezdtem el csinálni. Később akvarellt használtam, még később olajfestéket is. A plágium-korszak és a „Festészet halála” után mint valami súlyos nyavalyából lábadozva az első húsleveskortyok, úgy esett nekem, hogy elkészítettem az első szabad, bumfordi kis rajzaimat. Amúgy is szanatóriummal felérő közegben léteztünk ekkortájt, úgyhogy hamar erőre kaptam.

Évek óta dédelgetve őriztem egy köteg kézzel merített, rojtos szélű vietnami rajzpapírt. Nem volt túlságosan ideális sem rajzoláshoz, sem akvarellezéshez. Ez a maga nemében kevésbé értékes papírféle nagyon tetszett. Pont olyan volt, amelyet elképzelttem magamnak. Tetszett a gyűröttsége, kisipari jellege, rusztikussága. Erre a papírra kezdtem dolgozni. A rajzolást biztos alapnak tekintettem. Olyan volt, mint a tánciskolában a kályha. Innen indultam, és ide tértem vissza. Nagyon élveztem, hogy végre úgy élek, ahogy egy festőművésznek illik. Végtelen idő állt rendelkezésemre, semmi mással nem kellett foglalkoznom, csak a művészettel, így aztán beindult a fantáziám és mondhatom, nyolc hónap alatt annyi munkát tudtam végezni, mint Pesten évek sora alatt sem. Olyan motívumrendszert dolgoztam ki, amelynek elemei ma is alapját képezik festészetemnek.

Ezekben a rajzokon jelent meg először az üres könyvtár, az első vizuális emléket megjelenítő pótkocsis trolibusz, az összeesküvők, a látással magával való foglalatatoskodás motívuma. A motort rajzoló figura, a saját művét multiplikáló művész alakja, a hackerek, a művészettörténet bűvészdoboza stb. később mind visszaköszöttek munkáimon. Ezeknek a rajzoknak volt egy közös világuk, mondhatni, körvonalazódni látszott egy önálló stílus kialakulásának esélye – vagy veszélye. A papír kezelhetőségének problémái olyan megoldásokat hívtak életre a munkában, amely mind a ceruzarajzoknál, mind az akvarellezésnél speciális nyelv megjelenését eredményezte. Meglehetősen érettséget mutattam már ezekben a munkákban. Nem akartam kivágni a rezet, nem kívántam semmit meghaladni, vagy megváltoztatni – egyszerűen hagytam, hadd folyjon ki a rajz a kezeim közül. Rajtam kívül senki más így nem rajzolt és akvarellezett. Ez

lekötött egy darabig. Élveztem, hogy szabadon lubickolok ebben a világban, de tudtam, hogy hosszú távon ez nem működik. Készíthetnék tízezer ilyen kis munkát – gondoltam – fejleszthetném ezt a világot. Van benne lehetőség – én volnék a kis méretben dolgozó, finom, visszafogott – még tetszett is volna a szerep. De az eredeti feladat, tudniillik a festészet lehetőségeinek kutatása festészeti eszközök használata által - újra hívni kezdett. A firmiszagú „nagy festészet” érdekelt. Nem tolathatok le egy ilyen mellékvágányra –gondoltam. Biztos, hogy könnyebbé tehetném a dolgomat, kevesebb problémával kellene szembenéznem, de nem kapnék választ az eredeti kérdéseimre.

Ösztöndíjunktól futotta utazásra is. Svájcban belül is tudtunk kirándulásokat tenni, Olaszország pedig úgyszólván a szomszédban volt. Milánóba „rendszeresen” jártunk, Firenzébe ’94 novemberében jutottunk el. Felejthetetlen napok voltak ezek.

A XVII. századi festészet, a festészet egyik aranykora, persze régóta érdekelt. Itáliai útjaink azonban más fényben láttatták meg velem ezt a művészettörténetből ismerős korszakot. Annyira elevenné vált számomra ez a letűnt időszak, hogy a figuralitás kortársi „felhasználhatóságának” irányába terelte figyelmemet. Természetesen tudtam arról, hogy a barokk kútfői időről – időre éltető nedveket juttatnak a kortárs festészet ványadt porhüvelyébe és miután a posztmodern beköszöntött, ez kifejezetten divatos is lett. *Derek Jarman* filmje az ifjúság bálványává tette *M. Caravaggio*-t. Már ’84-85-ben úgy gondoltam az új festészet kapcsán, hogyha „szabad” újra nagy vásznakat festeni, akkor miért nem visszük végig a játékot, miért nem csatolunk vissza az előző korok nagy teljesítményeihez, miért nem foglalkozunk igazán behatóan azokkal a felvetésekkel, amelyek akkor keletkeztek és miért nem válaszolunk azokra a XX. század végének válaszaival ?

Volt a nagy realista iskolának egy szinte titkos XX. század végi társasága, akik minden „avantgardista üldöztetés” ellenére megkapaszkodtak a Grand Art testén. *Andrew Whyatt*, aki szinte páriaként üldöztetve ülte meg az amerikai művészet rodeó-lovát és vált klasszikussá, *Odd Nerdrum*, akitől végig undorodott a kritika; mai napig vitatott a személyisége, ugyanakkor óriási anyagi sikert tudhat maga mögött, *Claudio Bravo*, aki a pop-art oldalvizein jött föl, *Mark*

Tansey okos festészete pedig ügyesen operált a koncept örökséggel, és képi poénok sokaságát hozta létre. Hogy csak néhány nevet említsek. A fotórealizmust azt most nem keverném ide. Az egy hivatalos irányzat volt. A nagy realisták között volt *Csernus Tibor* is, aki 1964 óta Párizsban élt, és ott a hiperrealizmus irányzatához csatlakozva tudott a szakma közelében maradni, majd egy merész oldalgéppel a caravaggieszk piktúra örököséiként jelent meg a világ festészeti színpadán.

Ez a fejezet szinte tabu volt a festészetben a '80-as, '90-es évek fordulóján Magyarországon. Mint festő és mint kultúrantropológus kötelességemnek tekintem (általában ez szokott a vesztém lenni), hogy személyes ízlésemről függetlenül magamat a legrizikósabb helyzeteket keressék föl. Itt ugyanis pontosan arról van szó, amiről fentebb már írtam. Kultúránk törésvonalaiiba nyílik betekintésünk, ha megvizsgálunk egy adott problémát.

Mi a lineáris művészettörténetet tanuljuk. A művészetet korszakokra osztva, az idő linearitását követve tárgyaljuk. A *Mozgó Világban* jelent meg 1981-ben *Beke László: A művészet embertelensége* című esszéje, mely először ébresztett rá, hogy létezhet másféle művészettörténet – koncepció is, mint amit az iskolában tanultunk.²² Mélyen elgondolkodtam azon, hogy az évszázadok során miként változott a művészettörténet felfogása saját tárgyáról, és ennek a mindenkori hatalomhoz milyen köze van? Ezt a kérdéskört hosszasan fejtegethetném; most röviden csak annyit, hogy lassan szevedélyemmé vált, hogy az általános művészettörténetben, azon belül kiemelten a festészet történetében olyan alkotókat keressek, akiket a nagy nemzetközi kánonban kisebb jelentőségűnek tartanak, netalántán nem is említene, valami miatt mégis érdekesek számomra. Egy különbejáratú művészettörténet kezdett így kialakulni bennem, olyan, amely független a hivatalos kánontól és mindenfajta politikai megfontolást nélkülöz. Ezt egyébként nagyjából minden művész megteszi magában, és az is igaz, amit *Szerb Antal* ír irodalomtörténetében: " ...az ember belső megérése irodalmi ízlés szempontjából úgyis abból áll, hogy lassanként rájön, hogy csakugyan nagy írók azok, akiket a hagyomány annak tart. "²³

²² Beke László: *A művészet embertelensége*. *Mozgó Világ* 1981/5, 3-10.

²³ Szerb Antal: *A világirodalom története*. Magvető Könyvkiadó, Budapest, 1962, 10.

Azzal együtt mélyen megértettem *Glenn Gould*-ot, a nagyszerű és külön zongoraművészt, aki számára egy közepesnek tartott Bach-kortárs fontosabb volt, mint maga a zseniként számontartott. *G.F.Haendel*-lel nem tudott mit kezdeni, *W.A.Mozart*-ról pedig úgy nyilatkozott, hogy még későn is halt meg, mert felnőtt korában már csak egyre rosszabb lett. Az én művészettörténet-kuckómban például *P.Cézanne* egy egészen hátsó kis zugban foglal helyet, míg például az általánosságban sokkal kisebb nevű idősebb kortársát, *Theodule Ribot*²⁴-t a magam számára fontosabb festőnek tartom. Ezt csak azért lényeges elmondani, hogy érthetővé váljék, miért akartam minél több magángyűjteménybe eljutni Svájcban. Aukciós kiállításokat, galériákat és magángyűjteményeket látogattunk a hivatalos múzeumok mellett, ha tehattük, egyszerűen azért, hogy még szélesebb spektrumon ismerkedjünk meg a művészettörténet „kínálatával” és olyan alkotókra leljünk, akiknek megismerése segítik munkánkat.

Rancate-i ládák

Ligornetto-ban élünk, egy kis faluban az olasz határ mellett. *Vincenzo Vela*, a falu szülötte, a lombard kőfaragók leszármazottja, híres szobrász Svájcban és Észak-Itáliában, miután karrierje delelőjére ért, kastélyt építtetett szülőfalujában és haláláig e helyt élt. Ma ez az épület *Vincenzo Vela* múzeuma. Mi ennek a múzeumnak a gondnoki épületében laktunk.

Két faluval volt odébb Rancate, ahol a Pinacoteca Züst nevű kis magángyűjtemény állt. Itt talákoztam egy roppant izgalmas festővel. *Giovanni Serodine* helyi piktor volt, asconai, építész-festő dinasztia sarja, a *M.Caravaggio* utáni nemzedék jeles képviselője, akinek Krisztus a farizeusok között című műve a Louvre-ban megtalálható, de Bécsben, a Kunsthistorisches Museum-ban is van képe, az Emmausi vacsora. Más művei Ticino kantonban, Rómában, Torinóban, Velencében és egyéb olasz városokban szétszóródva láthatók, de angol és amerikai magángyűjteményekben is szerepel. Fő műve a Szűz megkoronázása, négy méterszer majd három méteres nagy vászon, az asconai nagytemplomban áll, mint oltárkép. Annak ellenére, hogy alig harminc évet élt, komoly életművet

²⁴ Theodule Ribot (Saint Nicolas d' Artez, 1823-Colombes 1891)

hagyott maga után. Lenyűgözött Szent Péter a börtönben című képe Rancatében. Ez a kép igen erős tehetségű, szenvedélyes festőt mutat, akinek kialakult gesztusrendszere van. Nagy oltárképe pedig még ezen is túlmutat. Minden bizonnyal festőóriássá vált volna, ha nem hal meg ily korán. Elkezdett foglalkoztatni személye. Az is izgalmas volt nekem, hogy svájci volt, helyi művész, kissé provinciális helyzetben a nagy olaszokhoz képest, és az ifjúkori halál motívuma, annak szomorú poézise is közrejátszott abban, hogy svájci ösztöndíjunk felé már egész sorozatnyi fiktív történetet gyártottam *G.Serodine-ről*.

Fantáziám egyfajta időutazásra kényszerített. Igazán posztmodern játék volt ez. Egy festőtársaságot képzeltem el, egy titkos kört, akik *G.Serodine* személye körül csoportosultak. Történeteim lényegileg a következőkben foglalhatók össze: svájci központtal, de legalábbis svájci kapcsolattal létezik egy rózsakeresztes, vagy szabadkőműves (?) páholy, akiknek képviselőivel én, mint műértővel találkozom. E műértők, miután hosszasan beszélgetünk a munkámról, elvezetnek egy rancatei raktárba, ahol ládába csomagolva több száz, főleg a XVII. századból származó munkát mutatnak meg nekem. Egyúttal megbízást kapok tőlük e munkák másolatainak elkészítésére. A páholyról semmit sem tudok, csak az biztos, hogy munkálkodásukkal a világ politikai, gazdasági, kulturális folyamatainak ellenkező irányba terelése a céljuk. Hívei a kisgazdaságoknak, a manufaktúris kisipari termelés újjáélesztésének, és fölesküdték a természet védelmére. Katolikusok. Tevékenységüket szigorúan titkos formában, összeesküvőkként végzik. Az összeesküvők egy része úgy látja, hogy céljaik elérése érdekében alapvető fontosságú, hogy a társaság tulajdonát képező, a rancatei ládákból lévő munkák közkinccsé váljanak. Mások úgy tartják, hogy nem szabad nyilvánosságra hozni e munkákat, mert az emberiség éretlen e kincs kezelésére. Ha nyilvánosságra kerülnek a dokumentumok (mert nemcsak képekről van szó) az túlságosan veszélyes lehet. Harcolnak egymással az erők. A ládák tartalmát a „konzekvensék” néven ismeretes társaság tagjai hozták létre, illetve gyűjtötték egybe. A „konzekvensék” a XVII. század első harmadában dolgoztak. Csak nagyon homályos dokumentumok állnak rendelkezésünkre, amelyek maguk is nagy titokzatossággal említik őket. Azt is

csak a legutóbbi időkben derítették ki a kutatók, hogy *G. Serodine* (1600-1630) volt az a festő, aki irányító(koordináló) szerepet töltött be közöttük. Kérdés, hogy *G.Serodinén* túl, nem arról a négy segédről van-e szó, akik a spoletói Concezione di Maria templom freskóit készítették. A lemásolandó, illetve feldolgozandó anyag meglehetősen sokrétű; vannak köztük rajzok, írások, festmények és modellek, tárgyak is. Annyi bizonyos, hogy a társaság tagjai alkímiával és egyéb tudományokkal is foglalkoztak(volt géométer, mérnök és feltaláló közöttük). Az egyik festő auralató volt, ezt képei bizonyítják. A munkák között egészen furcsa rajzok is vannak, olyan ábrák, amelyek az emberi gyermekkor látásmódját kívánják visszaadni, különböző elképzelések a mechanikus képkészítés mikéntjéről és vannak képek 1630-as jelöléssel, melyen latinul az ABHORREO AB AETATE NOSTRA (nem szeretem ezt a mai világot) felirat olvasható.

A Torinói lepelrel foglalkozó szindonológiai munkák, jegyzetek a lepelről, valamint rajzok is szerepelnek a ládákban. Az egyik voyeur festő a látás rögzítésén dolgozott. Nem a mai fényképkészítés útján járt; ő az emlékképek fixálását akarta elérni speciális módszerrel. Az egyik alkímista vázlatosorozata a homonculus előállításáról szól, amelyen robotszerű konstrukciók jelennek meg.

A konzekvensek az alkímisták leszármazottai. Világképük sarkalatos pontja volt az alkímia és a festészet összekapcsolása. Ilyen és ehhez hasonló témákban munkálkodtak ezek az alkotók. Ahhoz, hogy a köztudatban megjelenhessenek eme iratok, rajzok és képek, ahhoz énnekem voltaképpen a hamisítványukat kell elkészítenem, hiszen arról szó sem lehet, hogy a rancatei ládák tartalma kikerüljön rejtekhelyéről, még fotódokumentáció formájában sem. Ezt a társaság vezetői szigorúan megtiltották. A legnagyobb titokban kellene dolgoznom a műértők megbízása értelmében. A sorozat igazából a tudomány és a művészet viszonyát taglalta volna. Ezek a munkák a tudományt a másik oldaláról mutatták volna meg, mintha alakulhatott volna másképpen is a történet. New Age tudósok, valamiféle ellen-Leonardók a XVII. század közepéről...

Ez a történet-együttes a maga kissé *Umberto Eco*-s fordulataival túlságosan geil világnak tűnt aztán nekem; hamar elvettem azt, hogy közvetlenül foglalkozzak vele. Túl sikamlós terep volt ez, tele bizonytalan és ellenőrizhetetlen állítással, fantáziálni viszont érdekes volt ezzel kapcsolatban.

Az volt a legfontosabb, hogy itt komplex ál-kultúrtörténészként kellett volna viselkednem. Ha vállalom ezt az utat, akkor egyszerre kellett volna beleássam magam a restaurálás, az építészet, a matematika, a vegyészet, a történelem és még egy sor egyéb tudomány közelebbi megismerésébe és a festészet XVII. századi világát is behatóbban kellett volna tanulmányoznom, mint valaha bárkinek is. Egy kicsit a '80-as évek kvázi – tudományos terepasztal világához kanyarodtam volna le ezzel, a *Simonds, George Trakas*-féle magánmitológia – rendszerekhez, amelynek Magyarországon *Gellér B. István* a képviselője a spirálisan növekvő várossal. Kicsit már a napóleoni motor története is hasonló volt. Szerencsémre hamar eldőlt, hogy ilyesmit nem akarok csinálni. Ennél már ekkoriban lényegesen óvatosabb voltam. *G.Serodine*-vel több rajzom foglalkozik. Egy-két munkámban megemlítem a nevét és emlékét. Ennyi maradt mára *G.Serodine*-imádatomból. Azért említem ezt a fejezetet, mert ezek a képtervek, témák és címek igen komolyan befolyásoltak a következő időszak munkáinak létrejöttében. Az úgynevezett robotos korszak fő ihletője volt ez a periódus.

Párbeszéd

Svájcban egy kicsit ráláttam az igazi műkereskedelemre. Genfben láttam először, hogyan működik egy igazi profitorientált galéria. Ott láttam először olyan gazdag embereket, akik bejöttek az ajtón és karjukon yorkshire-terrierjeik copfos kis fejbúbját vakargatva bevásároltak képekből. Megtudtam, hogy tényleg léteznek olyan emberek, akiknek az a hétvégi szórakozásuk, hogy kiállításokról képeket vásárolnak.

1994-ben ilyen Magyarországon még nem volt, de ha volt is, az oly messze volt tőlem, hogy nem is tudhattam róla. Érdeklődni kezdtem a galériák iránt. Összeismerkedtünk egy lausanne-i galériás lánnyal, aki zászlójjára tűzte az akkor divatos kelet-nyugat párbeszéd hangzatos jelszavát. Kelet-európai és svájci művészekkel vegyesen kívánt foglalkozni.

1996 elején nyílt közös kiállításom Lausanne-ban a NIU D'ART Galériában feleségemmel, *Hajdú Kingával*. Mi svájci állami ösztöndíjjal voltunk Ticinóban, jól viseltük magunkat, s ez garanciát jelentett a svájciak számára. Elég

komoly érdeklődés kísérte a tárlatot. *Francoise Jaunin* írt egy szép cikket rólunk a *Culture* című folyóiratba. Általában: mi elég közel voltunk a „tűzhöz”, hogy úgy mondjam. Svájcban minden kantonális szinten zajlik, így a muzeológia ügye is. Egy-két kiemelt múzeum létezik, amelynek közvetlenül Bern a központja. Ilyen volt a *Museo Vela* is, ahol mi laktunk. Közvetlen „nagyfőnökünk” az az *Urs Staub* volt, aki a Velencei Biennáléra válogatta a svájci művészeket. A mi svájci karrierünk elindult – és ennyiben is maradt.

Szívesen maradtunk volna még, hogy felsőbb osztályba léphessünk a svájci művészeti életben, azonban ez folyamatos ott tartózkodást igényelt volna, és komolyabb anyagi kondíciókat, mint amivel mi rendelkezünk. Azóta külön véleményem van a magyar festőművészek kamikaze-akcióiról külföldön.

1996-ban már itthon folytattuk munkánkat. 1996 végén a Stúdió Galériában nyílt egy fontos kiállításom, mely először foglalta össze a plágium-korszak utáni tevékenységemet – gyakorlatilag három éves periódust. A tárlatot *Radnóti Sándor* esztéta nyitotta meg, akinek *Hamisítás* című könyve egy fél évvel előtte jelent meg. A könyv kapcsán találkoztunk; bemutattak neki, mint olyan festőt, akit e témakör érdekel. Felkértem, hogy nyissa meg Stúdió Galéria-beli kiállításomat. Azt válaszolta, hogyha elolvasom a könyvét, ő megnyitja kiállításomat.

A Stúdió Galériában szereplő anyag a magyar festészet történetének különös időpontjában született. Ebben az időszakban már nagyon markánsan jelentkezett az a nemzedék, amely a rendszerváltáskor végzett a főiskolán, és látszott, hogy valami új és érdekes van születőben. Az Újlak-csoport Tűzoltó utcai kiállítótermében '94-ben *Hajdú Kinga* festménykiállítása volt látható, mely akkor nagy meglepetést keltett. Az új persze úgy jelentkezik, hogy a régi köszön vissza. Festménykiállítások kezdtek el megjelenni a sok installációt látott Képiró utcai Stúdió Galériában is. *Szűcs Attila* színezett gipszlapokkal operáló, mixed media tárgyegyütteseinek közé már '95 elején hagyományos olaj, vászon technikájú képek vegyültek, *Szépfalvi Ágnes* pedig igen rafinált módon egy újfajta életérzést, egyfajta távolságtartó szentimentalizmust jelenített meg Stúdió Galéria-beli kiállításán.

Ekkoriban derült ki az, hogy a Képiró utcai helyiség falába fűrni kell és tiplikkel kell rögzíteni a képeket, mert a szög nem megy a falba. Addig ugyanis a falak gyakorlatilag kihasználatlanok maradtak; mindig középen állt egy installáció.

Több oka volt annak, hogy a festészet előtérbe került. '95-96-ban az állami mecénatúra minden szinten lerombolódott, új szisztéma viszont még nem alakult ki, de várható volt a kialakulása. A kortárs képzőművészetnek még nem nevelődött ki a közönsége, és az egyéb műfajok oly idegenek és megközelíthetetlenek voltak annak a maroknyi érdeklődőnek, akik szóba jöhettek, hogy teljesen nyilvánvaló volt, hogy a festészet lesz az a terület, amellyel az új kereskedelmi galériák foglalkozni fognak. Ebben az időben még nagyon kevesen gondolkodtak gyűjteményben, főleg a kanapé fölé próbáltak műtárgyat szerezni az emberek. Ebben a helyzetben óhatatlanul megindult az a fajta közelítés az elvárásokhoz, a közönségigény bekalkulálása a műtárgy létrehozásába, amely a '60-as évek vége óta, gyakorlatilag a pop-art létrejötte óta Nyugat-Európában és főként Amerikában megfigyelhető volt. A magas és a kommersz kultúra egymáshoz közelítésének tendenciája kapcsán oldódott az ortodoxia, enyhült a kultúra korifeusainak szigorúsága is. Valamit magára adó művésznek azonban nemigen volt kedve egy az egyben aláfeküdni az elvárásoknak, annál is inkább, mert lehangoló volt az éppen alakuló közönség tájékozottsága és igény szintje. A posztmodern híres kettős kódolása kapóra jött a művészeknek: úgy kell festeni, hogy a kecske is jóllakjék, és a káposzta is megmaradjon. (Vagyis: egy műtárgynak legyen egy könnyen megközelíthető felső rétege és abból lehetőség szerint nyílják több kapu, mely mélyebb jelentésrétegek felé vezeti azt a fajta conaisseur-típusú nézőt, akinek van ehhez szeme.) A kecske és a káposzta már említett motívuma többször megjelenik a festészetben – erre a helyzetre reflektáló munkák ezek. Ebben a folyamatos „bújtatásban” és „csomagolásban” azután elveszett annak a lehetősége, hogy igazán éles és pontos, telitalálatszerű munkák születhessenek. Kívül látványos óriásplakát, belül szofisztikált, rejtőző bölcselkedés – típusú képek jöttek létre általában.

A festészet előtérbe kerülésének másik oka meglátásom szerint az új médiumok igazi térnyerésére adott viszontválasz kényszere. A számítógép használata általánossá vált, a komputeranimáció, főleg a reklámok révén belopózott a mindennapjainkba, Magyarországon új és érdekes jelenség volt az óriásplakátok, vagy a színes magazinok megjelenése. Megjelentek a multiplex mozik és a sok tv-csatorna, az internet pedig egy egész új világot hozott létre. Hirtelen sok-sok új és érdekes kép jelent meg az életünkben. Fontosnak tartom azt is megemlíteni, hogy a képzőművészeti albumok minősége ugrásszerűen megjavult a '80-as évektől kezdve; a digitális képfeldolgozás megjelenése a nyomdatechnikát is megváltoztatta. Ez is a képdömping részét képezte a festők számára. Ezt a jelenséget mindannyiunknak föl kellett dolgoznia.

A hagyományos médiumokban alkotó ember hirtelen úgy kezdte magát érezni, hogy működési terepe, adott esetben a festészet, legjobb esetben is csak egy a megszámlálhatatlanul sokféle műfaj között. A fluxus, majd *J. Beuys* kiterjesztett művészet és szociális szobrászat – fogalmi horizontálisan végtelenül kitágították a művészet lehetőségeit; megszűnt a festészet, a szobrászat kivételezett helyzete, a festészet ellehetetlenüléséről komoly diskurzus folyt szakmai berkekben (magam is a *Festészet halála* című kompozíciómmal kezdtem festői működésemet). A művészet iparszerű képződménnyé nőtte ki magát, és a festészet sokak számára elveszett helyzetben lévőnek tűnhetett.

E frusztrációkkal terhes időszakban festők sokasága úgy gondolta, hogy azokat a formai elemeket, amelyek az új képi nyelvrendszerek megjelenése kapcsán kerültek a vizualitásba, a festészetnek is alkalmaznia kell – mintegy reakcióképpen kézzel, ecsettel kell létrehozni azokat az effekteket, amelyek az új médiumok jellegzetességeivé váltak. Így lett a '90-es évek egyik fő festészeti motívumává például a pixel, a számítógépes képalkotás alapegysége. De megjelentek egyéb, addig csak a mechanikus képre jellemző jellegzetességek megjelenítései is a festészetben, így gazdagítva a festészet nyelvének eszköztárát. E festészet őse az a *Gerhard Richter* lett, aki életművének gerincét a fotó és a festészet viszonyának boncolgatására áldozta.

Párbeszéd kezdődött el ily módon az új médiumok és a „vén” festészet között. Volt ebben egy „csakazértis” jelleg a festők részéről. Hiszen valljuk meg:

a festészet hagyományos médiumát bizonyos szempontból már megrogyasztotta a fotográfia feltalálása, a film, a mozgó kép megjelenése térdre kényszerítette, a digitalizáció korában pedig már rá is számolnak a festészetre – ki tudja, van-e innen folytatás? Mintha ez a dac, csakazértis, az ellenálló jelleg hangsúlyossá válna a számomra komolyan vehető festészetben.

Ez annál is inkább fontos, mert például *Nicolas Mirzoeff* *An Introduction to Visual Culture* című művében azt írja, hogy 1982 óta a virtuális realitás korában élünk.²⁵ Ekkor jelentették ki a Lucasfilms munkatársai, hogy a fotográfia többé nem tekinthető a valóság megbízható lenyomatának, mivel digitálisan a legapróbb részletekig manipulálható. *N.Mirzoeff* a vizualitás szempontjából két korábbi korszakot definiál: a festészet korát(1650-1850)és a fotográfiaét(1839-1982).

Be kell lássuk, egy festőnek ezek után be kell látnia, hogy egy festmény sok szempontból nem adekvát válasz a világ kérdéseire. Nem versenyképes, hogy stílszerűek legyünk. Például a közönség vizuális ingerküszöbe csak az én festői működésem alatt hihetetlenül megnőtt. A mindent elárasztó vizuális „környezetszennyezés” pár év alatt érzéketlenné tett minket olyasfajta finomságok meglátására, melyekre régebben képesek voltunk. Mivel tíz évig tanítottam a Képző- és Iparművészeti Szakközépiskolában, saját gyakorlatomban tapasztaltam, hogy a tinédzsereknek évről évre romlott a koncentráció képessége. A vége felé már egy fél évet azzal kellett töltenem, hogy rávegyem a gyerekeket arra a fajta figyelmes nézésre, amely a rajzoláshoz – ahhoz, hogy egyáltalán elkezdjék a rajzot – elengedhetetlen. Az „álló kép csodája”, ahogy a festészetet szoktuk definiálni, valóban nem játszik ma olyan szerepet kultúránkban, mint akár húsz-harminc évvel ezelőtt.

Furcsa ellentmondásként hathat e helyzetben, hogy ugyanakkor soha ilyen sok festmény nem született a világban, soha ilyen sok festőművészként egzisztáló ember nem létezett e világon, mint manapság. Ami nagyon vonzó a festészetben sokak számára, hogy igen, kérem, viszonylag könnyű művelni. Akinek van megfelelő mennyiségű szabadideje, márpedig Nyugat-Európában és Amerikában nagy tömegeknek igen tetemes elütni való ideje van, szeret egyedül lenni egy

²⁵ Nicholas Mirzoeff: *An introduction to visual culture*. London, New York, Routledge and Kegan Paul, 1999.

festőállvány előtt, nos, az kis gyakorlással komoly előrelépéseket tehet e területen. Hamarosan bekerülhet az iparág kereskedelmi szférájába – ahol csak a piac törvényei diktálnak – s akinek anyagi sikerei vannak, annak hamarosan a szakmaiak is megérkeznek. Mindent relativizáló korunkban pedig nem nagyon szoktuk azt mondani, hogy valaki rosszul fest, vagy tipikusan rossz festő, hanem azt mondjuk, hogy ő így fest. Ráadásul a művészeti ipar működteti a művészellátó boltokat, ahol előregyártva, gyakorlatilag konzervcsomagban bármit meg lehet kapni, amire szüksége van egy festőnek. Tehát nem olyan körülményes dolog belekezdeni a festésbe, mint mondjuk egy komolyabb animációs film elkészítésébe. Igaz, ma már ezeknek megalkotása is egész könnyen elérhető, vagy a mobiltelefonnal is lehet filmet készíteni, de azért általában elmondható, hogy az új médiumokhoz kapcsolódó műfajok – komputeranímáció, számítógépes játékok készítése stb. – kollektív műfajok, kell egy team hozzá, és az alkotók csavarok a gépezetben, ahol a kreatív erő csak alkalmazotti státuszban nyilvánulhat meg. Festés közben egyedül valósít meg egy egész világot, aki ezzel foglalkozik, egyedül rendelkezik egy egész univerzum fölött, senki sem diktál neki. Ez a festészet másik vonzereje. Folyamatos döntéshozatalaiban (mert a festés folyamata állandó döntések sorozata) szabad.

Szerintem ez az, amely a festészetet ma népszerűbbé teszi, mint valaha, mert erre az emberek vágnak. Csak hát, ugye a minőség kérdése is jelen van. Az, hogy minden relatívvá válik a művészetben, azzal jár, hogy a szakmaiság, a céhes jelleg utolsó maradványa is felszámolódik szép lassan. Úgy gondolom, hogy sokfajta festészet létezik, ezek egy része úgy működik, mint a kézimunkázás, vagy a patchwork. Némiképp terápiás jelleggel, vagy szabadidős tevékenységként, vagy egyfajta „lumpenértelmiségi” foglalkozásként űzik tömegek. A bújtatott munkanélküliség jegyeit viseli magán, hiszen olyan réteg műveli ezt, amelynek egyéb elhelyezkedési lehetősége nem nagyon van. A művészeti felsőoktatási intézmények felduzzadt létszáma is ide vezethető vissza. Az iskolai vizuális nevelés egyik alappillére ez a fajta felfogás a festészetéről, hiszen ki tagadhatná, hogy egy majdan egészen más területen dolgozó szakembernek is jól jön, ha tud valamit a festésről.

Van művész, aki azért nyilvánul meg a festészet médiumán keresztül, mert pontosan tudja, hogy a festészet a legnehezebben kezelhető műfaj a kortárs képzőművészetben. A legzűrösebb terület, ahol a legkörültekintőbben kell közlekedni. Ennek ellenére festőként dolgozik, mert abban bízik, hogy pont ebben a nehezen járhatóságban van a lényeg; ezen a nehezen járható terepen lel rá azokra a pontokra, ahol személyes problémáira és kultúránk egészének nagy kérdéseire is válaszokat talál.

Én csak az utóbbi típusú festészettel foglalkozom, a kortárs festészetben számomra azok a fejezetek fontosak, amelyek az utóbbi módon gondolkodnak a festészetéről. Hiszem, hogy a vizualításban az az élenjáró szerep, amely a festészeté volt évszázadokon keresztül, tulajdonképpen nem változott, ha a festészetnek ebben a szférájában gondolkodunk. Ez leginkább a tudományban létező alapkutatáshoz hasonlítható tevékenység, amely hat a többi vizuális műfaj szabályrendszerére is – még akkor is, ha azok önnön törvényszerűségeiknek megfelelően saját nyelvüket fejlesztik. Azon kölcsönhatások, melyek a különböző vizuális műfajok között léteznek, termékenyítőleg hatnak kultúránk egészére. Hiszem, hogy a hagyományok iránti tudatos figyelmével és a vizualításba legújabbán bekapcsolódott műfajok felől érkező impulzusok iránti nyitottságával még mindig a festészeté a legfőbb koordinátori szerep ebben a játékban.

Titkos tudás

Bevallom, ezért nem nagyon kedvelem az olyan ismeretterjesztő könyveket, mint például *David Hockney: Titkos tudás* című műve²⁶. A könyv pedig olyan témákat érint, amelyek régóta érdeklődésem középpontjában állnak. Nevezetesen: miféle segédeszközök álltak az európai festők rendelkezésére a XV.

²⁶ David Hockney: *Titkos tudás: a régi mesterek technikájának újrafelfedezése*. Officina 96, Budapest, 2003.

századtól kezdve, mi segítette őket ahhoz, hogy olyannyira „valóságghűen” ábrázolják képeiken a motívumokat? *D.Hockney* két évet áldozott arra, hogy foglalkozzék a kérdéssel. Ennek eredményeképpen jött létre a Titkos tudás című kötet.

Röviden sommázva: *D. Hockney* nem állít mást, mint hogy 1420 és 1430 között már optikai segédeszközöket használtak képek festéséhez, majd későbbi korokban ez oly általánossá vált, hogy például *M.Caravaggio* festészete a tükrölencsés vetítés elvére épül; *M.Caravaggio* módszerét később egy egész korszak használta. A kérdéskörre *Ingres* híres rajzai vezették rá, amelyekről megállapította, hogy nem úgynevezett „szabad szemmel” készültek, hanem egy camera lucida nevű optikai segédeszköz bevonásával, mely egy prizma segítségével a rajzoló számára levetítette a látott motívumot, adott esetben emberi alakok képét a papírra.

Igen ám, de ha *Ingres* nem áttallotta egy ilyen eszköz segítségét igénybe venni, akkor vajon régebbi korokba visszanyúlva nincsen-e más, aki használt ilyesfajta segédeszközöket? Ezután járta tüzetesebben körbe a témát, optikával foglalkozó szakemberek segítségét is igénybe véve. Kísérleteket végzett homorú tükörrel és egyéb optikai eszközökkel és megpróbálta bebizonyítani, hogy a festők jó része a XVI. század óta olyan fogásokkal segítette munkáját, amelyek az előző korszaknál „valóságghűbb” ábrázolásokhoz vezettek.

Egyrészt a könyv bizonyos értelemben nyitott kapukat dönget, hiszen régóta van tudomásunk arról, hogy lencsét, camera obscurát és tükröt használtak festés közben a régebbi korok festői. Magam például középiskolás korom óta tudok arról, hogy *J.Vermeer* vetítés segítségével hozta létre képeit.(Az egyik nagyon komoly konszenzus volt a festészetben belül a közönség köreiből és szakmai berkekben egyaránt, hogy ez viszont semmit sem von le *Vermeer* értékéből.) Másrészt viszont a könyv lebilincselően érdekes volt számomra. Hiszen magam is foglalkoztam ezzel a problémakörrel. Az én eszközeim lényegesen korlátozottabbak voltak a kutatásra, mint *D.Hockney*-éi. De bizony, jó magam is sokat törtem a fejem ezeken a kérdéseken. Úgy fogalmaztam meg a középiskola végén: két dolog van, amit szakmailag nem teljesen értek, mondhatni emberfölötti teljesítménynek tetszik számomra. Az egyik: *D.Ingres* rajzai, a

másik pedig *D.Velazquez* korai Bacchus-ának hátul vigyorgó figurái. Akkoriban viccesen úgy fogalmaztam meg, hogy *D.Velazquez-nek* kellett, hogy legyen egy fotóapparátja. Festettem is aztán 2000-ben egy Velazquez fényképezőgépe című képet, pontosan azidőtájt, mikor *D.Hockney* is az optikai készülékek használatát vizsgálta a festészetben. Mindazonáltal fenntartásaim is keletkeztek *D.Hockney* könyvével kapcsolatban, azzal együtt, hogy hálás vagyok azért, hogy megoldotta számomra *D.Ingres* rajzainak rejtélyét.

Mintha túlon túl hangsúlyozná a szerző a technikai eszközök használatát. Mintha nem akarna arról tudomást venni, hogy a műtörténet nagyjainak azért volt szemük; valószínűleg kiválóan rajzoltak és képesek voltak szabad szemmel is megfigyelni dolgokat – nem feltétlenül kellett, hogy mindenben az optikai vívmányok segítsék őket. *D.Hockney* többször bizonyítékként említi azt, hogy *M.Caravaggio*-tól nem ismerünk rajzokat. Ez tény, de ha figyelembe vesszük, hogy a rajzot akkoriban műteremhulladékként kezelték és hogy az állandó menekülésben élő *M.Caravaggio* valószínűleg nem őrizte meg rövid élete alatt készített vázlatait, nincs mit csodálkozni ezen. Csakis szakmai analfabéta állíthatja azt, hogy *M.Caravaggio* nem lett volna képes szabad szemmel is kitűnő, nagyon komoly mesterségbeli tudásról árulkodó rajzokat készíteni. És valószínűleg fordítva is igaz lehet a dolog: a képeken észlelt egyes „hibák” sem biztos, hogy az optikai eszközök tökéletlen használatából kellett hogy adódjanak.

D.Hockney tehát abszolutizálja, mindenre kiterjeszti elméletét és noha többször hangsúlyozza, hogy hipotézisekről van szó, úgy tárgyalja ezen témákat, hogy az olvasó számára állításai tényeknek tűnnek.

Látok én azután a könyvben egy rejtett, valószínűsíthetően szándéktalanul belelopódzó veszélyforrást is. A festészet eme „mítosztalanítása”, amelyet *D.Hockney* elvégez, tudniillik, hogy azon rejtélyekről, amelyek a XV.-XVII.századi festészet csúcsteljesítményeit övezik, egy csapásra lerántjuk a leplet – megtaláltuk a kulcsot, így biztosan tudhatjuk, hogyan nyílnak a záruk – nos ezen mítosztalanítás a nagyközönség számára (merthogy a könyv a nagyközönség számára íródott, ezt elárulja példányszáma, tipográfiája, a sok színes reprodukció) egész egyszerűen úgy „jön le”, hogy pestiesen fejezzem ki magam, hogy itt valójában trükkök sorozatáról van szó; mindaz, amiről

mindeddig azt hittük, hogy megismételhetetlen, kivételes teljesítmények, azokról hirtelen kiderül, hogy néhány egyszerű fogás az egész. Ez a jelenség még akkor is előáll, hogyha *D. Hockney* végig arról beszél, hogy egyáltalán nem gondolja ezt, sőt, szerinte a munkák minőségét az, hogy tudjuk, hogy hogyan készítették azokat, egyáltalán nem befolyásolja.

Gyönyörű volna, ha ez igaz volna. Ám ha figyelembe vesszük, hogy az európai festészet – és általában a művészet – nagyon is sokat, néha talán túlon túl sokat alapoz az elbűvölésre, a varázslásra, akkor már szkeptikusabbnak kell lennünk. A mindenkori európai művészetben mindig volt valami a mágusból, a varázslóból, a szemfényvesztőből. Ezeknek a festményeknek az volt a hitelesítő erejük, az volt az igazán vonzó bennük, hogy fölfejtethetetlenek voltak, most pedig a nagyközönség hirtelen értesül arról, hogy nagyon is egyszerű kulcsra járnak a klasszikus nagy festészet zárai. Azt hiszem, hogy a festészet nimbusza már éppen eléggé megtépázott ahhoz, hogy további indokolatlan nyesegetéseket presztízsveszteség nélkül el tudjon viselni.

Márpedig az európai festészetnek éltető eleme volt mindeztidáig, hogy létezett egy olyan korszak, amelynek csúcsteljesítményei megnyugtató magasságban voltak az átlagembertől, de még az átlag festőtől is, utólérhetetlen tökéletességükkel, szakmai perfekciójukkal igenis egy széles minőségi háttérrel biztosították a mindenkori festészet számára. Azt gondolom, hogy e nélkül a biztos háttér nélkül nem jöttek volna létre a XIX. század és a XX. század nagy kísérletei sem. Szakmai berkekben *D.Hockney* könyve nem is okoz nagy problémát, hiszen egy szakember képes kezelni túlzásait. Végülis egy művész írásáról van szó. A barokk festészet nagy művei nem ilyen egyszerűen elintézhetőek.

A problémát az jelenti számomra, hogy ez célzottan a legszélesebb közönségnek szóló könyv, olyanok kaphatnak belőle segítséget sommás ítéletük meghozatalához, akik előképzettségük hiányánál fogva, vagy egyéb más okokból nem tudnak a képzőművészetről annyit, hogy ne értsék félre bizonyos részleteiben a Titkos tudást. Az pedig nagyon nem használ a szigorúan vett festészet ügyének. *D.Hockney* pragmatikus művész. Kiváló üzletember mindamelllett, hogy kiváló gondolkodó. Pontosan felmérte, vizsgálódásai – mikor

egyáltalán nem végez más alkotó munkát – két évet vesznek igénybe. A világsikerré lett könyv bőven kárpótolta őt a kihagyott két évért. Az interneten a „camera lucida” hívószavát a keresőprogramba beírva, megjelenik az egész *D.Hockney* életmű. Védjegyévé lett a camera lucida fogalma. Elkezdte érdekelni egy probléma, majd utánajárt. Amit lehet, kiaknázott. Ő nyugati művész.

A magyar *Csernus Tibor*, mikor ezekről a kérdésekről szó esett egy *Lajta Gáborral* készült interjúban, egészen mást mondott. Egy kis részlet az interjúból:

”- *La Tour* vagy *Terbruggen* gyertyafényes képeit vajon gyertyafénynél festették?

- *Nem hiszem. Gondolom, valahogy kistudírozták és nappal festették. De az a hihetetlen felelősségtudat, amivel ők a fényt vizsgálták, nemcsak egyszerű tanulmányok kérdése. Én ma sem tudnék olyan festőt elképzelni, aki akár alapos fényképtanulmányok nyomán is, úgy analizálni tudná a gyertyavilágítás effektusait, mint ők. De lehet, hogy csak így tűnik és így hisszük a meggyőző ábrázolás következtében.*
- *Nem szokott gondolkodni azon, hogy mi történhetett az ő műtermeikben?*
- *Ma már olyan bonyolultnak látom a festészetet – előre-hátra-, hogy meg se kíséreltem ezt megfogalmazni. Olyan sok, véletlenbe forduló elhatározás vezet a művészek kezét, hogy nem mernék kitalálni valami metódust, mert biztos, hogy nem úgy volt. Ki tudhatja, hogy dolgozott *Georges de La Tour*? Hogy egy gyertyát csak úgy egyszerűen lefestett – az nem lehet. Ez éppen olyan, hogy modell után dolgozott-e *Caravaggio*? Hát lehet, csak mikor? Amikor a négy méteres vászon előtt állt, hát hol látta a modellt? Ki tudja, hogy csinálta? Vagy honnan voltak *Velazquez* tapasztalatai arról, hogy a király szája hegyére hogyan esik a fény... Valahol máshol persze láthatta, de hogy a látott tapasztalatok hogyan integrálódtak a pillanatnyilag szükséges királyi szájszöglethez – ezek olyan fantasztikus kísértetjárások, melyekre azt hiszem, nem találunk választ. Nem is keressük, hiszen ki fog ezzel foglalkozni...”²⁷*

Csernus Tibor sugallja, hogy nyugodjunk bele, sosem fogjuk fölfejtani ezeket a titkokat és így is van rendjén; kell hogy legyenek rejtélyek. Ő a keletről érkezett ember. Két művész, kétféle gondolkodás.

²⁷ Lajta Gábor: *Kinek ígértem meg? (Beszélgetés Csernus Tiborral.)* In: Csernus Tibor. Helikon-EMA, Budapest, 2000, 149-164

Van még egy dolog, amiről szólnom kell a könyv kapcsán, és ez az, amiért az elején azt mondtam, hogy nem kedvelem az ilyen könyveket. *D.Hockney* úgy kezeli a tükörlencsékkel dolgozó festők esetét a XVII.században, mint a korszak legnagyobb tehetségeinek találkozását a csúcstechnológiával. Általában, *D.Hockney* így gondolkodik a mindenkori művészetről. Nagy dolgok akkor történnek a művészetben szerinte, ha a kor nagy tehetségei a kor csúcstechnológiájával találkoznak. Egész másként gondolom ezt. A festészet műfaja ma eléggé távol van a csúcstechnológia által érintett területektől és szerintem születnek benne nagy dolgok. Sőt. Mondhatni a festészet mintha azokon a pontokon lenne igazán érdekes, ahol szembemegy a csúcstechnológia által írt történettel. Következésképpen: Pont az a fajta ellenállás, az a fajta csakazértis jelleg, amelyről fentebb már beszéltem, biztosítja a festészet ma is kitüntetett szerepét. A „progresszivitás”, a radikalitás másféleképpen, talán pont ellenkező előjellel ugyan az előző korszakhoz képest, de ma is jelen van a festészetben.(A balra mutató kéz esete.)

Az „átkos” mimézis újra a kiállítóterben

A '96-os Stúdió Galéria-béli kiállításomon először állítottam ki olyan vásznakat, amelyeken nyíltan vállaltam a festészet nagy hagyományaihoz való kapcsolódást. A Kék könyvtár és a Fekete könyvtár című képeim a számítógépes grafika elemeinek festészetben való megjelenítése mellett a klasszikus egyszalagos kompozíciók hagyományának felelevenítéséről is szólnak. A Hackerek illetve az Infravékony réteg közelében című képek egészen a határokig elmerészkedtek ebben a kérdésben; többen már készítésük idején jelezték nekem ellenérzéseiket. Ők úgy vélték, át is léptem bizonyos határokat. Alapvetimmé vált, hogy a radikális rákérdezés módszerével rögtön a legrizikósabb területeket érdemes fölkeresni. Például, mikor a figuralitás témaköre a látókörömbé került, rögtön azokkal a fejezetekkel akartam foglalkozni, ahol a kultúra törésvonaláival találkoztam. Nem érdekelt az izlés stb.

Ugyanakkor e képek sokak zajos tetszését nyerték meg. Az Infravékony réteg közelében című festmény, akárcsak a Hackerek, manifesztumként álltak a kiállítóterben. Homályos volt, tulajdonképpen ma is az, hogy milyen tézisek manifesztumaiként voltak akkor láthatók e képek; a legvalószínűbb, hogy egy új festőgeneráció markáns színrelépésének dokumentumát látták bennük az érdeklődők, illetve az éppen klassziciálódó avantgardista purizmussal szembeni nyílt festői öröm felszabadító erejét méltányolták e munkákban. Ez volt a felső rétege e képeknek, az épp aktuális hatóerejük. Pedig mindkét festmény létrejöttét komoly elméleti munka előzte meg.

Az infravékony réteg közelében-nél *M.Duchamp* Te engemjének inverz változatát próbáltam megcsinálni, egyúttal egy ízig-vérig romantikus képet akartam létrehozni. A viszonylag nagyméretű, 130x180 cm-es olajképen megjelennek a duchampi „Stoppolt etalonok” „digitalizált változatai,” és a kicsit zichysen akadémikus, kicsit *Tiziano* világát idéző, szakadék fölé hajló figurák között ott a balra(lefelé) mutató kéz is, melyet fordított módon, természetesen nem címfestő festett, hanem én magam. Akkortájt nagyon szerettem *Ross Bleckner* festészetét (ma is szeretem); a nagy terek vizionárius jellegű megjelenítésének ötletét tőle vettem. *M.Duchamp* infravékony rétege hatalmas úrben lebeg, egyszerre kézzel foghatóan és virtuálisan pixelekre bomolva vibrál a szakadék mélyén. Ez a halvány, vagy tán nem is annyira jelzésszerű utalás *M.Duchamp* tevékenységére a kép megítélése kapcsán általában háttérbe szorult. Többnyire a mimézis és a hagyományra hivatkozás újra megjelenése foglalkoztatott mindenkit, aki nyilatkozott a képpel kapcsolatban.

Sokan örömeiket fejezték ki, hogy kortárs festő ilyen képpel áll elő, mások fanyalogva fejezték ki egyet nem értésüket az „átkos” mimézis újra visszalopódzásával. Pedig a történet csakis úgy kerek, ha az Infravékony réteget, mint *M.Duchamp*-al, ifjúkorom bálványával való párbeszédként, művészete fölötti töprengésként értékeljük.

Hackerek-kapcsolódás a historizmus hagyományához

A Hackerek című képpel egy kicsit más a helyzet. Svájcban, '94-ben rajzoltam le először az „információs társadalom Zorróit, a digitális kultúra fenegyerekeit”, ahogy *Hornyik Sándor* írt róluk²⁸. Egyszerűen érdekelték, mint olyan figurák, akik a nagybetűs „Szisztéma” ellenében élnek. Tevékenységük a romantikus igazságosztók cselekedeteihez volt hasonlítható. Akkoriban még nem a kisemberek bankszámláiról emeltek le pénzeket; egy valamire való hacker nem adta alább, a NASA, vagy a Pentagon titkos aktáiba akart belenézni.

E romantikus szerep hozta magával a romantikus festészeti tradícióval való párhuzamba állítást. Említettem már a Festészet halála kapcsán, hogy mennyire foglalkoztatott a historizmus, a festészeti akadémizmus időszeke. A Festészet halálát

²⁸ *Hornyik Sándor: Festészet az ezredfordulón.* In: Kósa János. Raiffeisen Galéria, Budapest, 2001.

először akadémikus stílusban gondoltam kivitelezni. *P.Picasso* korai, még barcelonai éveit alatt festett akadémikus stílusú Tudomány és Könyörületesség című munkáját akartam kisajátítani. Később új kompozícióban törtem a fejem. A historizmus korszaka főleg azért volt izgalmas számomra, mert iskolai és egyéb helyeken történt szakmai neveltetésem során végig azt hallottam, hogy az akadémizmus az, amivel baj van. Magával a korszakkal is baj van, mondták nekem, meg aztán ez a historizmus, akadémizmus mint stílus, ez egy kerékkötője volt valami kibontakozásnak, amit azután persze nem lehetett megállítani, hál'Istennek, de ez a fáradt historizmus, akadémizmus még sokáig riogatta mumusként a soron következő élcsapatot is.

Szóval, ez egy mumus volt. Egész kicsi gyerekkoromra visszaemlékezve pedig felötlött bennem, hogy milyen nagy élmény volt nekem a magyar történelmi festészet nagy vásznait látni a Magyar Nemzeti Galériában. Nézzük hát meg ezt a mumust – gondoltam magamban kulturális munkásként, illetve kultúranropológusként.

Az előzőekből is kiderül, hogy a tradícióhoz való viszony újrafogalmazása alapvető fontosságú volt nekem. Az egyik ok, amiért festő lett belőlem, hogy a hagyománnyal kapcsolatban dűlőre jussak a magam számára. Többek közt az volt égetően fontos kérdés, hogy hogyan is állunk mi a magyar festészeti hagyománnyal? Mi az, ami nekem fontos a magyar festészetből, milyen kijelentéseket tehetek e témával kapcsolatban egyáltalán? Az, hogy nincs egy eleven magyar hagyomány, amelyhez közvetlenül tudna kapcsolódni egy fiatal magyar festő, régóta tudott dolog volt számomra. Börömön tapasztaltam, a munkámban akadályozott annak a tudata, hogy vagy azt lehet mondani, hogy nagyon sokféle magyar hagyomány van a festészetben, vagy ami ezzel gyakorlatilag egyenértékű kijelentés, hogy nincs igazán erőteljes magyar tradíció. A magyar festészet történetét meg-meginduló folyamatok töredezett sokaságának láttam. Nincs igazi íve semminek, nem lett igazán történet semelyikből. Részeredményeket, megtorpanó mozgalmakat, hamvába holt vállalkozásokat láttam – provincialitást.

Főiskolás időszakom elején kifejezetten távol akartam tartani magam a magyar festészet bármely fejezetétől. Csak a külföldi, nyugat-európai és amerikai munkák érdekeltek, csak azokra figyeltem. Úgy éreztem, ahhoz, hogy a magyar festészet kikeveredjék a provincialitás útvesztőiből, és bekerüljön a nemzetközi

vérkeringésbe, rákerüljön a térképre, ahogy mondani szokták, nos, ahhoz gyakorlatilag figyelmen kívül kell hagyni mindazt, amit a magyar festészet addig letett az asztalra.

Ez persze maga is nagyon provinciális gondolkodásból fakadó badarság volt, de akkor így gondoltam. Később árnyaltabb lett a kép előttem, és határozottan elkezdett izgatni a festészet magyarországi története. Arra a következtetésre jutottam, hogy mégiscsak létezik egy korszak a magyar piktúrában, mely „kifutotta magát”.

Van egy korszak, amelynek van eleje, csúcspontja és lezáródó, nyugvó periódusa. Nem törik meg, nem szűnik meg, nem fojtják meg és maga sem fojtja meg önnönmagát. Azt hosszasan lehetne ecsetelni, hogy miért nem tekinthető ebből a szempontból a magyar hagyomány letéteményesének a Nyolcak, a Gresham kör, vagy Szentendre. De ugyanúgy kérdéses Nagybánya és az alföldi iskola helyzete is, valamint a római iskola, az Európai Iskola, vagy a magyar avantgárd XX. századi szerepe. Ennek kifejtésétől most helyhiány miatt tekintsünk el.

Eleve *Bogdány Jakab*, illetve *Mányoki Ádám* megjelenése előtt nem is beszélhetünk magyar festészetéről. Másoltam pénzért egész alakos magyar barokk portrét, így tapasztalatból beszélek. Ezeket a festményeket általában külföldi, igen közepes tehetségű festők készítették, akik ugyan felkészültek voltak a festészet bizonyos területeit illetően; remekül jelenítettek meg például ruhaanyagokat, de minden egyéb területén a festészetnek meglehetősen járatlanságról tettek tanúbizonyságot. Döbbenetes a XVII. századi magyar festészeti termést összehasonlítani a nemzetközi centrumokban, akár csak a pár száz kilométerre tőlünk, Olaszország északi részén keletkezett korabeli képekkel összehasonlítani. A magyar képeken kézzel tapintható az elzártság, érezhető az oxigénhiányos levegő áporodottsága, tetten érhető az a provincialitás, mely mint örökség, végig nyomon követhető a későbbi teljesítményeken is.

Kompország festői többnyire külső mintákhoz igazodásban, önmeghasonlásban, rossz anyagi helyzetben és az értetlenséggel viaskodva hozták és hozzák létre életműveiket – ez köztudomású.

Ezzel szemben a magyar historizmus, a magyar akadémizmus, a történelmi festészet egy masszív festészeti korszak képét mutatja. Van néki felívelő szakasza; mondjuk *Orlay Petrich Soma* működésének kezdeteitől lehet indítani e korszakot, aki

a *Waldmüller*-féle *biedermeier* iskolából érkezik a nemzeti festészet területére. *Borsos József* is itt végezte stúdiumait.

Barabás Miklós tevékenységével azután elkezdődik a kibontakozás. *Madarász Viktor* 1861-ben a magyar festészet első nemzetközi sikerét éri el azzal, hogy elnyeri a párizsi Salon aranyérmét. A korszak progresszív festészeti mozgalma teremtődik meg hirtelen, amely mögött általános nemzeti konszenzus áll – ez képezi az alapját. „*A magyar történelmi festészet ezidőtájt - ahogy Bellák Gábor írja Benczúr Gyuláról* szóló tanulmányában – *ha nagyon le akarjuk egyszerűsíteni a kérdést – két dolgról szólt. A magyarok hősiességéről, és az igazágtalanul ránk mért szenvedésekről. Fordulópont az 1870 körüli években következett be, a magyar alkotmányosság 1867-es visszaállítása után.*”²⁹

Ekkor ugyanis megérkezik a viszonylag prosperáló állam támogatása a korszak mögé, például 1869-ben már óriási állami történelmi festmény pályázatot írnak ki, melynek célja a politikai helyzetnek megfelelő új reprezentatív festészet létrehívása volt. Ezt *Benczúr Gyula* nyeri meg. Az ő nevének felbukkanásával delelőjére ér a festészeti historizmus időszaka Magyarországon. *Székelly Bertalan, Than Mór, Lotz Károly* a legnagyobb festőtekintélyek *Benczúr Gyula* mellett ebben az időben. Először *Markó Károly, Brocky Károly*, majd *Munkácsy* és *Zichy* külföldön arattak nagy sikereket és öregbítették a magyar festészet hírnevét. *Liezen-Mayer Sándornak* tanári állása volt a müncheni akadémián. *De Telepy Károly, Ligeti Antal, Keleti Gusztáv* és egy sor kiváló képességű festő nagyszabású működése nyomán is elmondható, hogy festészetünk addigi legsikeresebb periódusát élte ezidőtájt. A nemzetközi művészeti élet vérkeringésébe bekapcsolódott, azzal párhuzamosan mozgó, mégis erős, határozott, önálló karaktert felmutatni tudó festészeti korszak volt ez, amely még hanyatló időszakában is nagy erővel mutatta föl a sajátos minőséget, mely jellemző volt rá. Azok az újabb törekvések, amelyek a XIX. század végén már értelemszerűen az ajtó előtt toporogva vártak bebocsáttatásra a magyar művészeti élet kapuján, nagyon meg kellett, hogy dolgozzanak az elismerésért.

Ez a késői időszak volt az, amely aztán vita tárgyává vált a művészettörténészek között és emiatt mint retrográd korszakot tárgyalták a historizmust a későbbiekben. Szerintem elég jól tetten tudom érnit azt az érzést,

²⁹ Benczúr. Bev.: Bellák Gábor. Corvina, Budapest, 2001.

amely egy fiatalembert eltölthetett a XIX. század végén, vagy a XX. század elején egy festménykiállításon, ugyanis jártam Rómában a Galleria Nazionale d'Arte Modernében, mely nevével ellentétben a XIX.század múzeuma.

Először is, nagyon meglepő volt azzal szembesülnöm, hogy mennyiféle a művészetről alkotott elképzelés csapott össze már akkoriban egymással. Rengetegféle művészeti mozgalom volt a XIX. században. Egyáltalán nem egyöntetű a kép, sokkal kavalkádszerűbb, mint ahogy a hivatalos művészettörténetből nekem addig ismerős volt. Ugyanakkor mégiscsak nagyon hangsúlyos az akadémikus stílus jelenléte a termekben. Mondhatni, végeláthatatlan sokaságban reménytelenül erőltetett mitológiai és történelmi kompozíciók sorjáznak a szürkére vagy pompeji vörösre festett falakon, melyeket bársonyfüggönyökkel díszítettek. Ráadásul az olasz történelmi festészet jobbára hasonlatos a magyarhoz; nem az a franciás eleganciájú, nagyvonalú történelmi piktúra, mint amit Párizsban láthatunk e korszak reprezentánsaitól. Nem, furcsamód az olasz is vidékiesebb ebben az időben, kicsit ügyetlenebb, a centrumtól távolabb álló festészet, mint amilyen a magyar is volt.

Halálosan untam ezt a kiállítást. Teremről teremre vándoroltam, unatkozva, mikor megláttam egy *Giovanni Fattori* képet. *G.Fattori* a maga nyersségével, a maga rusztikus fogalmazásmódjával, oly meglepetésként hatott számomra ebben a térben, hogy átéltem azt, amit egy korabeli látogató érezhetett: ebben a petyhüdt perfekcionizmusban végre valami bárdolatlan, őszinte, egészséges dologgal találkoztam.

Tisztában voltam a történelmi festészet problémás fejezeteivel. Nyilvánvaló volt számomra, hogy darázsfészekbe nyúltam, mikor kisajátítottam e kor stílusát. Tudtam, hogy ez nem a XVII.század festészete. Nem annak a századnak a művészete, amelyben ötven-száz kilométerre egymástól korszakos zsenik alkottak, tudtam, hogy egy problémás történelmi periódusnak olyanfajta festészeti megnyilvánulásával van dolgom, mely maga is előképek alapján dolgozik, maga is kisajátít, ha úgy tetszik. De vonzott, mindenekeelőtt a hagyományhoz való viszonyom tisztázása végett és mert meglehetősen merésznek tetszett a gondolatmenet, mely szerint lehet ezt a korszakot más oldalról is szemlélni, nemcsak a jól bevált módszerek alapján.

Benczúr Gyula 1913-ban lett a Magyar Tudományos Akadémia tagja. *Mikszáth Kálmán* portréját festette meg székfoglalóként. Úgy gondolom, hogy a korszak lezáródásaként értékelhetjük *Benczúr Gyula* utolsó olajképét, a *Hypnost* 1920-ból. Ezen a képen nyoma sincs festői fáradtságnak, tétovázásnak. *Benczúr Gyula*, a korszak nagy festője, teljes fegyverzetben ment el. Ez szimbólumként is felfogható. Egy egész korszak távozott teljes harci díszben az ő halálával.

Hackerek- stukkó és neogót kisfestészet

Az 1980-as évek végén sokan akartak Budapestre jönni ösztöndíjjal Nyugat-Európából. Hirtelen érdekesen pezsgő lett a város; fiatal értelmiségiek föl akarták fedezni Budapestet. A '90-es években a nagyipari turizmus is megindult. Először az ösztöndíjasok érdeklődtek Budapest századfordulós építésze iránt, később fotósok albumokat hoztak létre a hangulatos képekből, melyek a K u. K korszak nyomait kutatták a mai Budapesten, majd a hivatalos bédekkerekbe, guide-okba is bekerültek azok a részletek, amelyek e speciális hangulatot árasztották. A szemünk láttára csináltak a nyugati turisták egy új képet a magyar fővárosról.

Az, amit a '80-as évek közepén *Cziffka Péter*, az általam nagyrabecsült művészettörténész, kiváló tanár főiskolai óráin még a korszak igénytelenségének nevezett, hogy tudniillik, itt minden stukkó és habarcs, ami Rómában kőből van, és ezt egyszerűen nem is a pénz hiányával, hanem csakis az építetők igénytelenségével lehet magyarázni, ez az „igénytelenség” a '80-as évek végére a budapesti építészet sajátos stílusjegyévé avanszált. Mi, bennszülöttek is elkezdünk másként nézni városunkra. A nyugati vendégek mindig azt mondták: Budapestnek sajátos millióje van, az épületek olyanok, mint Bécsben; egy kicsit kevésbé nagyvonalúak, de talán még változatosabbak. Ettől érdekes és sajátos. Nos, a Hackerek a kérdés szintjén azt fogalmazza meg: nem kellene-e nekünk újra büszkének lennünk e hagyományra?

A korszak festészetében én paralell módon ugyanazt láttam, mint a turisták az építészetben: ez egy nagyon érdekes periódus, tele pozitív és izgalmas fejezetekkel; azokat a minőségi egyenetlenségeket, esetleges nehézségeket, amelyek e műveken föllelhetők, ezeket pedig kezdtem egy sajátos magyar stílusként értékelni.

Ezekben olyan jellegzetességek tűnnek föl, amelyek csak itt Magyarországon születtek és születhettek meg.

Azt ezek után fölösleges kifejtennem, hogy a Hackerek első változata nem a XVII.század grandiózus festészete felől közelítendő meg.³⁰ Nem a caravaggieszk piktúra hagyománya nyomán született, hanem áttételeken keresztül: a becsületes magyar historizmus neogót kisfestészete kapcsán, mely maga is csodálattal adózott a XVII-XVIII.század nagy teljesítményeinek. Ennek a munkának az elkészítéséhez kellett akkoriban egy kis kurázi. E képnek ugyanis nincs igazi előképe a nyugati művészetben, nem megúszós, nem viselkedős, nem egy biztos ízlés oldalvizein mozgó, hanem a végsőkéig vitt logika elvén egy problémakörre egyenesen rákérdező kép. Számomra övön aluli ütésnéként értékelhető, ha valaki párhuzamba kívánja állítani a Hackerek első változatát *Csernus Tibor M. Caravaggio* világát megidéző festészetével – legalábbis a Hackereken olyan festői erényeket kíván számonkérni, amelyeket annak nem feladata megjeleníteni.

A legnagyobb hibának azt gondolom, ha valaki azt hiszi, hogy ez a kép „ilyenre sikerült”. Persze, ilyenre sikerült, mint szabadon festett olajkép, de a koncepció szándéka szerint ez sajnos „direkt” ilyen. És tényleg távol álljon tőlem, hogy magyarázkodni kezdjek egy képem kapcsán. Remélem, nem szorul rá.

Megjegyzem: a giccs is érdekelt. Több, a giccsel kokettáló képem is van ebből az időszakból. A - mindent lehet! – felszabadító hangulatában, mely ekkor belengte a kultúra világát, az is közrejátszott, hogy a giccs beemelése a képzőművészetbe akkortájt bulvársajtó – téma volt, nem utolsósorban *Jeff Koons* és *Staller Ilona* különös házassága kapcsán. Az persze külön vita tárgyát képezhetné, hogy mit is nevezünk pontosan giccsnek. Abban biztos vagyok, hogy a giccs, mint a művészet effektusait utánzó termék megjelölése - időben változó fogalom. Tehát ma mást nevezhetünk giccsnek, mint akár tegnap.

A műszaki rajzból ismerős vonalhálók, a könyvtár –képeken már megjelent transzparens, súlytalan jelenlétet idéző high-tech vázrajz egy külön adalék a hackerekhez. Mintha csak a múltat idéző súlyos drapériák, és míves tárgyak léteznének igazán, ahhoz képest e jelenkori eszközök, az egész íróasztal, mintha a

³⁰ *György Péter* az *Artmagazin* 2007/4-es számában *Hackerek* című képem kapcsán azt írja: A helyzet az, hogy Kóka (sic!) egyszerűen és kínosan giccsfestő, akinek... semmi keresnivalója nem lenne *Csernus* mellett. Dolgozatomban a következő néhány mondat erre a megállapításra is reagál.

semmilyen lebegne. *Radnóti Sándor Komar* és *Melamid* akkortájt igen divatos munkáihoz hasonlította a Hackereket.

A Hackereknek később több verziója született. Más témámmal nem nagyon csináltam, de a Hackerekkel többször: megfestettem *P.Picasso* modorában, *Ribera* stílusát megidéző módon és van *Greco*-s változata is a Hackereknek.

A Hackerek első verziója a legtöbbet reprodukált képemmé vált. Úgy látszik, másokban is visszhangot keltett. Recenziók sokasága jelent meg róla; többnyire úgy tárgyalták e képet, mint az évtized egyik „kultképét”. A kép önálló életet kezdett élni. Többek közt *Térey János* „Paulus” című, azóta a magyar kortárs költészet mérföldkövévé vált verseskötetének címlap-logójává váltak a Hackerek figurái.³¹ Épp mostanában láttam, hogy a második kiadás címlapján is a jól ismert alakok szerepelnek – egy kicsit más kivágásban, mint az elsőt.

Olaj, vászon kontra Antológia

A Budapesti Szem első generációjának néhány festője régóta tervezte, hogy egy közös kiállításon mutassa meg tevékenységét. Ez a terv azután csak '98-ban vált valóra, az „Antológia” című kiállítás megrendezésével, mely szerencsétlen módon már az „Olaj, vászon” kiállítás után jött létre a Ludwig Múzeumban.³² Az „Olaj, vászon” című kiállítás ugyanis kifogta a szelet a vitorlából.

1997-re már érezhető volt intézményi szinten is, hogy megkerülhetetlen jelenség a festészet előtérbe kerülése. A Műcsarnok az „Olaj, vászon” kiállítással reagált a helyzetre. E kiállítás azonban pont az élet vette el a festészet új hullámaként érkező karakteres jelenségnek. Monstre kiállítást rendeztek a Műcsarnok egész területén; az újfajta szemléletmód összemosódva került bemutatásra a festőművészek különböző nemzedékeit felvonultató nagy reprezentatív bemutatón. A fiatal magyar festészet úgy mutatkozott meg a nagyközönség előtt először, mint a magyar festészet

³¹ Térey János: *Paulus*. Palatinus, Budapest, 2001.

³² *Olaj/vászon*. Kiállítási katalógus. Műcsarnok, Budapest, 1997.

régebbi vonulatainak folytatója, mint integráns része a magyar művészet egyéb kortárs festői megnyilvánulásainak. Nem tudott akkor nemzedéki arculatot ölteni a festészet új hulláma, a Budapesti Szem, pedig talán akkor ez szükséges lett volna. Az „Antológia” így már nem jelentett igazi érdekességet, egy kissé elkésett a mondanivalója. A Ludwig Múzeumban megrendezett kiállítás legfőbb értéke számunkra a korosztálybéli írókkal, költőkkel való kapcsolat megteremtése volt.

Az „Antológia” kiállítás mintha vízválasztó is lett volna. Valamilyen, számomra kibogozhatatlan ok folytán az amúgy sem igazán egységes társaság tagjai még jobban eltávolodtak egymástól. Az egyetlen dolog, amely egy pillanatra egybekapcsolta ezt a csapatot, a festészet iránti elkötelezettség volt. De festészetből rengeteg féle van, és ez a kör még szellemiségében sem volt igazán közös, nem hogy stilárisan.

1997 amúgy már az első eredmények éve volt. A Magyar Aszfalt Kft megteremtette az első igazán komoly festészeti pályázatot, ahol megtörténhetett a fiatal festők első igazi áttörése. *Szűcs Attila, Köves Éva, Hajdú Kinga, Baranyai Levente* karrierje ekkor kezdődött. Az évről évre gyarapodó számú nyertesek egy képzeletbeli elit klubba nyertek bebocsáttatást. Megkezdődött egy klasszicizálódási folyamat.

KÉPJEGYZÉK

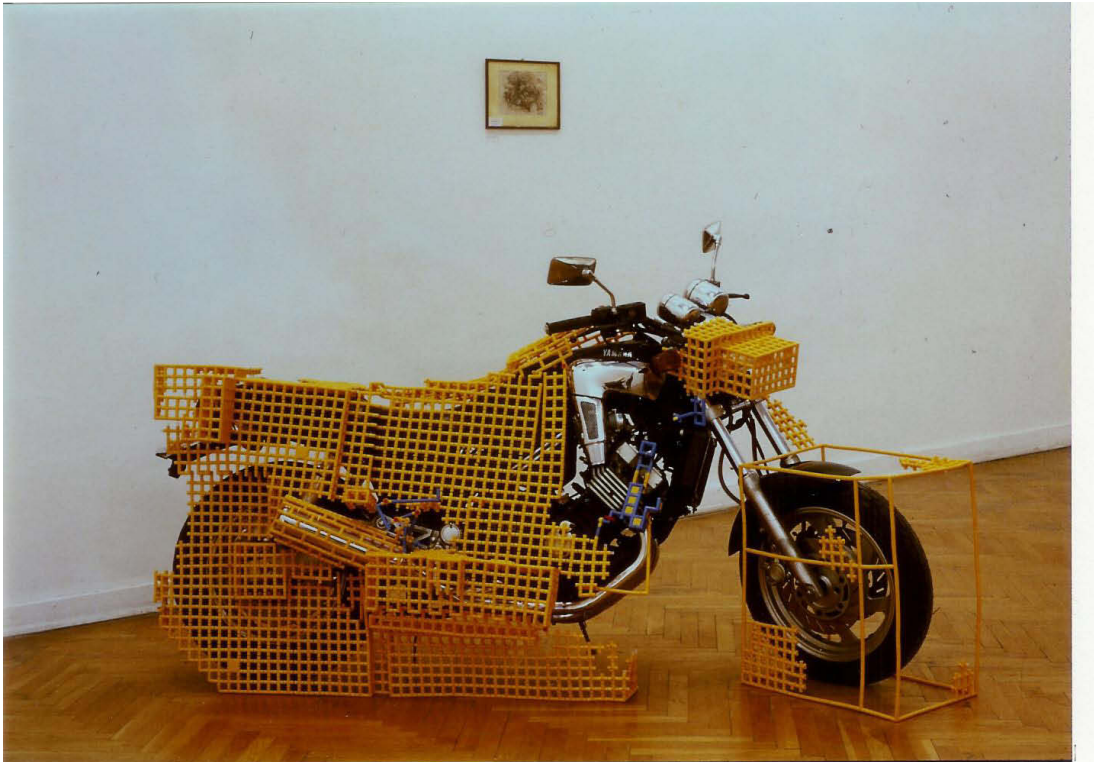
1. *Kósa János*: Rabszolga, 1990. olaj, vászon, 200×130 cm
2. *Kósa János*: Installáció, 1990. üveg, emberi haj, drótok, kb. 100×200×50 cm
3. *Kósa János*: Motorkerékpár Vilna közelében, 1991. mixed media, kb.150×200×100 cm
4. *P. Picasso*: Az Élet, 1903. olaj, vászon 196×129 cm
5. *Kósa János*: Das Schweigen von Stewart Home ist nicht zu Überbewerten, 1992. mixed media, 174×194 cm
6. *Kósa János-Krisánszky Pál*: Én téged, 1993. olaj, vászon, 40×50 cm
7. *Kósa János*: A festészet halála, 1993. olaj, vászon, 150×100 cm
8. *Szűcs Attila*: Játsszótér éjjel, 1995. olaj, vászon, 170×260 cm
9. *Hajdú Kinga*: Cseresznyék, 1998. olaj, vászon, 25×40 cm
10. *Szépfalvi Ágnes*: Tükör, 1996. olaj, vászon, 100×130 cm
11. *Giovanni Serodine*: Szt. Péter a börtönben, 1630. olaj, vászon, 90×127 cm
12. *Kósa János*: Az infravékony réteg közelében ,1996. olaj, vászon, 130×180 cm
13. *Kósa János*: Hackerek, 1996. olaj, vászon, 100×150 cm



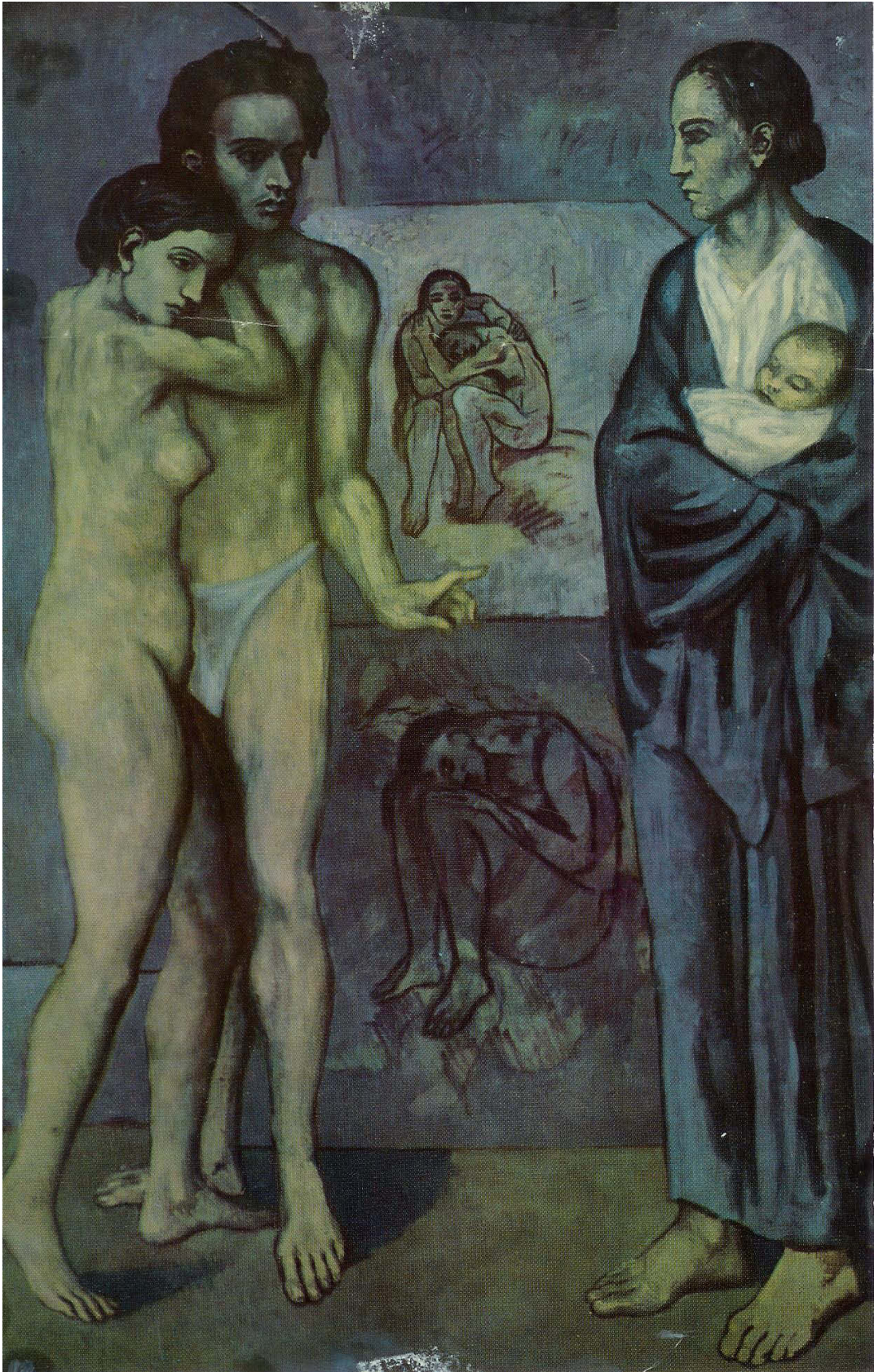
1. Kósa János: Rabszolga, 1990. olaj, vászon, 200×130 cm



2. Kósa János: Installáció, 1990. üveg, emberi haj, drótok, kb. 100×200×50 cm



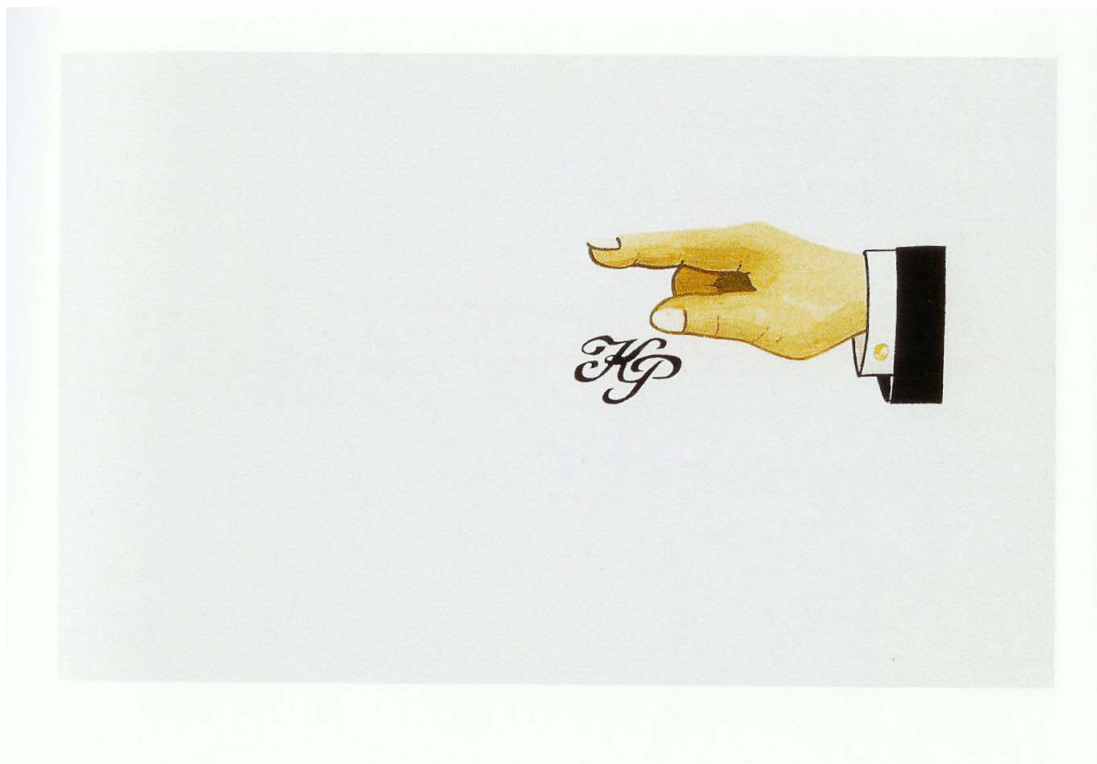
3. Kósa János: Motorkerékpár Vilna közelében, 1991. mixed media, kb.150×200×100 cm



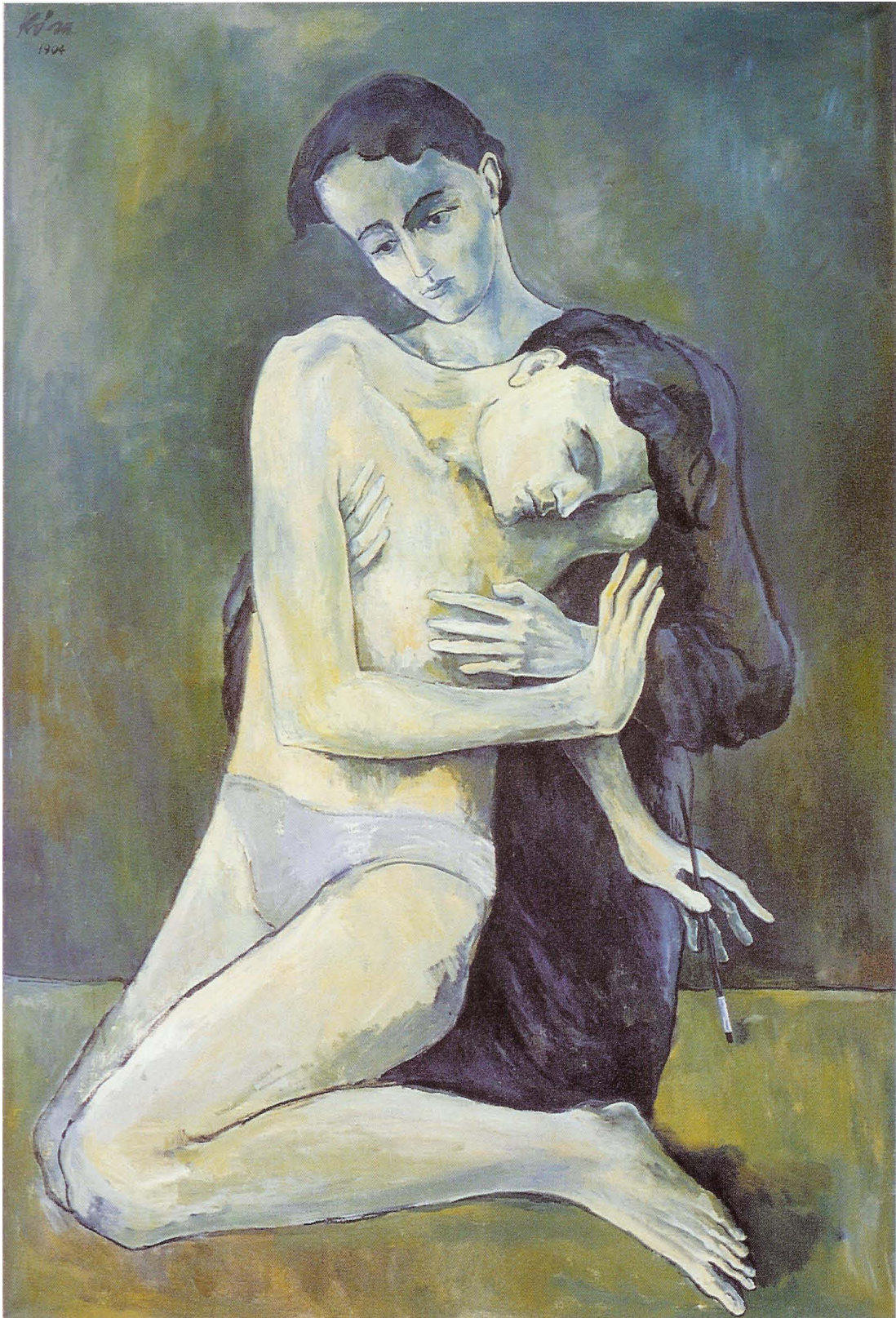
4. P. Picasso: Az Élet, 1903. olaj, vászon 196×129 cm



5. *Kósa János*: Das Schweigen von Stewart Home ist nicht zu Überbewerten, 1992. mixed media, 174×194 cm



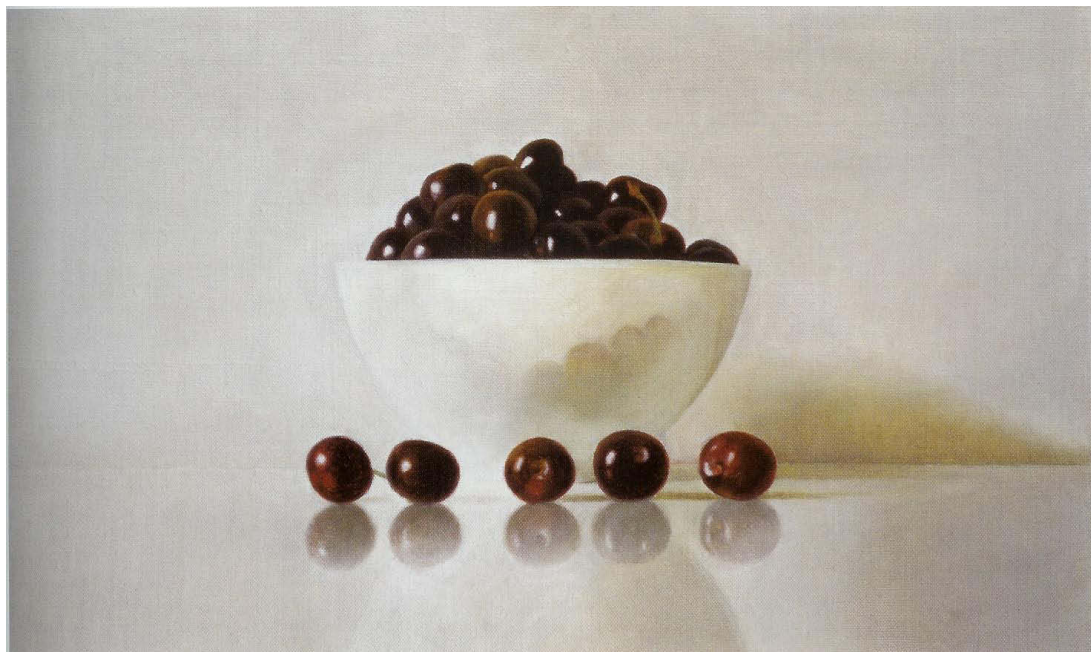
6. Kósa János-Krisánszky Pál: Én téged, 1993. olaj, vászon, 40×50 cm



7. Kósa János: A festészet halála, 1993. olaj, vászon, 150×100 cm



8. Szűcs Attila: Játszótér éjjel, 1995. olaj, vászon, 170×260 cm



9. Hajdú Kinga: Cseresznyék, 1998. olaj, vászon, 25×40 cm



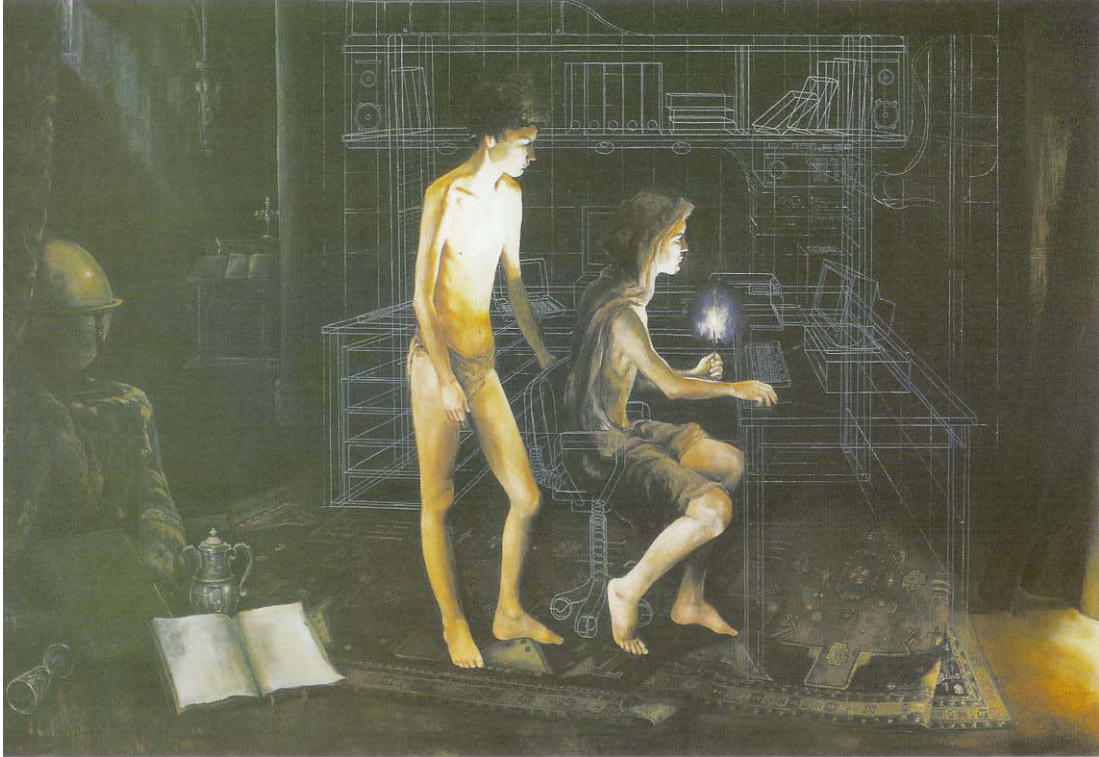
10. Szépfalvi Ágnes: Tükör, 1996. olaj, vászon, 100×130 cm



11. Giovanni Serodine: Szt. Péter a börtönben, 1630. olaj, vászon, 90×127 cm



12. Kósa János: Az infravékony réteg közelében ,1996. olaj, vászon, 130×180 cm



13. Kósa János: Hackerek, 1996. olaj, vászon, 100×150 cm