

Magyar Képzőművészeti Egyetem Doktori Iskola

Elrontott mesék

**Komplex narratívák használatáról Révész László László,
Roskó Gábor, Kósa János, Nemes Csaba, és Szépfalvi Ágnes
művészetében**

DLA disszertáció

Czene Márta

2024

**Témavezető:
Dr. habil. Peternák Miklós CSc.**

Tartalom

Tartalom	2
1. Bevezetés	3
1.1. Család	4
1.2. Aktmodell	6
1.3. Ez nem az én testem	9
2. Mi is az a komplex narratíva - mi határozza meg és különíti el a címben felsorolt művészek narratív festészetét a képi elbeszélés általános példáitól?	17
2.1. A Traumás történetmesélés, mint metafora	24
3. Az érthetlenség, mint művészi koncepció -érintkezési pontok Révész László László, Roskó Gábor, Kósa János, Nemes Csaba és Szépfalvi Ágnes művészetében	25
3.1. Térbeli orientáció, perspektíva, tekintet	26
3.2. Identitás, azonosság, kettősség	39
3.3. Médiaképek	55
3.4. Filmes előképek	59
3.5. Titok	74
3.6. Történelem, művészettörténet, idézet és eklektika	82
3. 6. 1. Még egyszer az elhanyagolt jelenségekről - állatfigurák	89
3. 6. 2. Sietség nélkül	90
3. 6. 3. Múltként tekint a jelenre	92
3. 6. 4. Gondosan megszervezi a találkozót	94
4. A meglepetés, mint eszköz, módszerek és alkotói stratégiák	103
4.1. Mark Tansey és a Kerék	104
4.2. Kaján Tibor - Karikatúra automata	106
4.3. Révész László László és Erdély Miklós	109
4.4. Kósa János és St. Auby Tamás	112
4.5. Mínusz Pátosz	117
4.6. Újra Roskó	119
5. Konklúzió	121
6. Köszönetnyilvánítás	123
7. Szakmai életrajz	124
8. Felhasznált irodalom	126
9. Képek jegyzéke	133
10. Függelék - Életrajzok	135
10.1. Révész László László	135
10.2. Kósa János	140
10.3. Nemes Csaba	142
10.4. Szépfalvi Ágnes	144
10.5. Roskó Gábor	145

1. Bevezetés

A festészeti narratíva témája gyakorlatilag egyetemista éveim vége óta foglalkoztat. Kezdetben leginkább a képi elbeszélés módszere érdekelt. Először képpárokat, majd több jelenetből álló képsorokat, vagy “képmátrixokat” festettem egy táblára, melyek mint egy egy történet pillanatképei jelentek meg. Nem valós történetek jeleneteiről beszélek, inkább véletlenszerűen kiválasztott képkockák egymás mellé helyezésével próbáltam azt a hatást kelteni, mintha egy történet elemeit látnánk.

A legfontosabb kérdés a fenti gondolattal kapcsolatban a véletlen kérdése.

Természetesen a képek kiválasztása nem teljes véletlen volt, azokat a képeket választottam ki, amelyek úgy éreztem, hogy a leginkább kapcsolódni tudnak másik képekkel. Azokat, amelyek elindítottak bennem valamit, egy tudattalan gondolatot, egy emlékfoszlányt. Valamit, ami, talán a saját jelentése után kutatva ösztönösen belekapaszkodott egy másik képbe, amit egy másik helyzetben tettem félre magamnak további értelmezésre ugyanezért.

Ahogy a kezdeti próbálkozások festészeti gyakorlattá váltak, ahogy a képek egymást követték, arra lettem figyelmes, hogy a motívumok, hangulatok ismétlődnek. Valóban, mintha magam is keresném azt a történetet, amit meg akarok érteni.

Ezt a teljesen intuitív alapokon működő rendszert három dolog véletlen egymásra találása hozta magával, amik tanulmányaim során valamikor 2006 táján egy szerencsés pillanatban egyszerre jelentek meg.

Az egyikük a filmes érdeklődés volt. Kiskamasz korom óta nagyon érdekelnek a filmek. Ezt is, mint a festészetet, részben családomtól hozom magammal. Apám, Czene Gábor a kilencvenes évek végén felhagyott a festéssel, néhány évvel korábban kialakult hobbija, a filmgyűjtés viszont egyre komolyabb léptéket öltött. Videotékás és tv felvételekből álló gyűjteményében ismerkedtem meg a filmtörténet alapjaival, majd a 2000-es évek közepén az interneten egyre könnyebben elérhető filmzön segítségével tovább tájékozódtam. 2004-től az Intermédia tanszéken videóvágást is tanultam, 2005-ös Erasmus ösztöndíjam alatt pedig nem csak digitális videókurzuson, hanem egy nagyon emlékezetes filmnyelvi eszközökre koncentráló filmtörténeti kurzuson is részt vettem.

A másik forrás művészettörténeti tanulmányaim voltak, és különös érdeklődésem az ikonográfia és ikonológia területén. Teljesen lenyűgözött a középkori és reneszánsz festészet jelképeinek bonyolultsága, azok a vizuális szótárak, melyek böngészésével maguk a művek bonyolult, összefüggő, vagy éppen egymásnak ellentmondó jelentések, utalások és tanítások hordozóiként tűntek fel.

A harmadik, és talán a leglátványosabb egy Magritte kiállítás, amit ugyan ebben az évben Bécsben láttam. Magritte több képből álló, összetett kompozíciói indítottak el végleg ezen az úton.

Arra gondoltam, hogy a festményen megjelenő történet miért kellene eseményt ábrázoló akciójelenet legyen? Miért ne működhetne úgy, mint Kulesov és Eizenstein elméleteiben a film. Vajon működhet a jelenetek egymásra vonatkoztatása akkor is, ha nem időben, hanem térben helyezkednek el egymás mellett?

Sok állomása volt számomra annak a festészetnek, ami ezzel foglalkozott. Voltak olyan képeim, melyek filmek átiratait jelenítették meg, voltak, ahol a háttér, mint egy panoráma összefolyt, vagy elveszett a sötétben. Volt, amikor a jelenetek fehér alapon jelentek meg különböző méretben, de a lényeg alapvetően ugyan az maradt.

1.1. Család

A nagy változást a lányom születése utáni időszak hozta, az anyaság, és az evvel kapcsolatos önismereti utam. Ennek az útnak semmiképp sem vége, csak egy állomása a mestermunka, ami ehhez az értekezéshez kapcsolódik.

Az anyává válás, gyermekem születésével, nevelésével kapcsolatos megakadások, az anya szereppel való azonosulás nehézségei indítottak el a transzgenerációs hatások iránti érdeklődés és a pszichológiai irodalom olvasása felé.

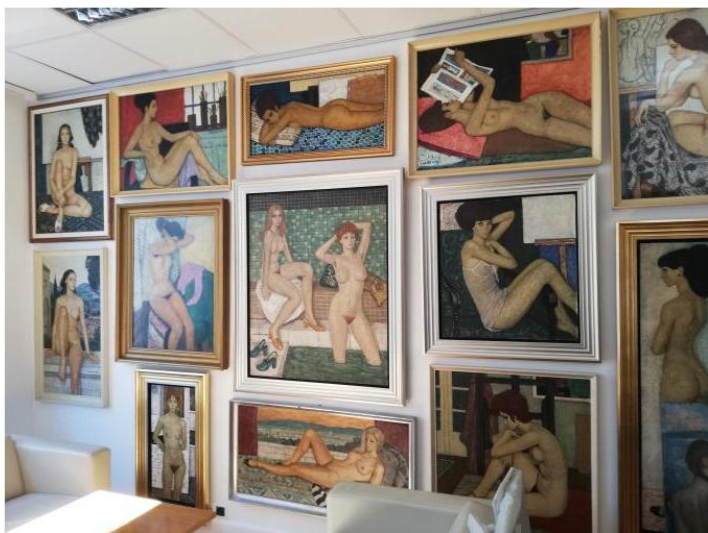
A transzgenerációs elmélet szerint őseink sorsa, az általuk átélte nehézségek, traumák tudattalanul is hatnak ránk, befolyásolják emberi kapcsolatainkat, identitásunkat és életünket. A transzgenerációs átvitelnek nem csak közvetlen, hanem közvetett útjai is lehetnek, mint a védelmező szándékból elhallgatott családi titkok, a kimondott, vagy kimondatlan elvárások.

Nagyjából párhuzamosan az előbb említett folyamattal, az utóbbi 6-7 évben a Czene Béla munkásságával kapcsolatos érdeklődés felerősödése nyilvánvalóvá tette, hogy művészként nem különíthetem el magamat a családomtól, nem viselkedhetek úgy,

mintha nem lett volna rám hatással, hogy apám, nagyapám és nagyanyám festők voltak, illetve minden evvel járó előny és nehézség. A kislánnyal való kommunikáció, az ő nevelése közben is sokat gondolkodom családi mintáimon, azokon a dolgokon, amiket talán akaratom ellenére adok tovább neki.

Nagyapám, Czene Béla festőművész (1911-1999) életműve átível a római iskolán és a szocialista realizmuson, majd a hatvanas évek közepétől, élete utolsó harminc évében városi és vidéki zsánerekre, műteremben bemutatott női portrékra és aktokra koncentráló, visszavonuló egyéni stílust alakított ki. Bár élete során több korszakában is elismert művésznek számított, életművéről 2023-ig mégsem készült összefoglaló katalógus, munkássága komoly művészettörténeti feldolgozást azóta sem kapott.

Újabb utolsó korszakának nőábrázolásai kerültek a műkereskedelmi érdeklődés középpontjába, melyekhez művészként és nőként is ellentmondásos a viszonyom. Az ő nőképe nagyon távoli az enyémtől, mégis meghatározó hatással lehetett festészetemre, emberi szerepeim alakulására és családom dinamikájára. A modellek folyamatos jelenléte gyerekként is foglalkoztatott.



1. kép: A Czene Béla gyűjtemény egy része a gyűjtő, Janikovszky János irodájának falán

Ezekből az ellentmondásos érzelmekből kiindulva kezdtem el mai, női szemszögből, az ebben a környezetben felnőtt ember szemszögéből értelmezni a helyzetemet.

Pszichológiai irodalom olvasása (Berne, Lukács, Miller, Orvos-Tóth) intenzív önismereti munkára ösztönzött, amit még most sem tekintek lezártnak. Sokat

megtudtam a saját működésemről, gondolataim, motivációim, és az életmódom szabályainak eredetéről. Nyomon tudtam követni néhány, a családom számára fontos gondolatot, irányelvet, meghatározó traumát és ennek hatásait generációkon keresztül. Számptalan kérdést, tanulságot sugallt számomra Nagyapám életművének és családom történetének tanulmányozása. Ezek a kérdések és tanulságok leginkább a politika és művészet viszonyának, a pénz szerepének, a nők, a női szerepek alakulásának és a családhoz való hűség illetve az individualizmus kérdésköréhez kapcsolhatóak. Még biztosabban levontam elődeim pályaképéből olyan tanulságokat, amiket félig-meddig már korábban is megfogalmaztam magamnak. Több érdekes felfedezés között az egyik az volt, hogy talán a generációkon “átöröklődő” művész szakma miatt, de korábban nagyon kevés figyelmet fordítottam a családom anyai és nagynyai ága felé. Igaz, hogy az apák társadalmában, egy főleg férfiközpontú társadalomban élünk, és az is igaz, hogy minden család inkább a pozitívabb, szerethetőbb és sikeresebb történeteket adja át szívesebben gyermekeinek, de az anyák háttérben húzódo traumái kimondatlanul is sokkal meghatározóbbak.

Érdekes gondolat, hogy miközben a nők szerepe a család történetében ennyire homályosan van jelen, a nagyapám festészetének fő témája, és apám munkásságának is része a gyönyörű nők túéles megfestése.

1.2. Aktmodell

Édesapám, Czene Gábor fotóarchívumát is átnéztem az előző években. Nem családi képek, vagy dokumentáció után kutattam, hanem elsősorban azokra a fotókra voltam kíváncsi, amiket az aktmodelljeiről készített és felhasznált rajzaihoz, festményeihez. Nagyapámmal ellentétben, aki a modelljeit nem fotózta egyáltalán, kizárólag rajzok és ülés alapján dolgozott, apám nagyon sok fényképet készített, ezeket otthon dolgozta ki a 80-as, 90-es években.

A képeken megjelenő modellek már az én gyerekkoromat érintő időszakban jártak ide, ismertem őket személyesen is. Volt közöttük, aki apámnak és nagyapámnak is modellt állt.

Mindig szépek és fiatalok ezek a nők, a modellek, akik folyamatosan jelenvoltak a műteremlakásokban, ahol én is felnőttem. Velem is barátkoztak, időnként szüleim megkérték őket, hogy vigyázzanak rám, ha mentek valahova.

György Pétert szeretném itt idézni, egy olyan vonatkozással kapcsolatban, ami nekem, vagy más mai szemlélőnek, aki nem tapasztalta meg ezt a korszakot, nem magától értetődő, de azt hiszem, hogy nagyapám festészetében kulcs szerepet játszó gondolat volt ez a fajta szabadságtapasztalat. “Ez az egész nyomorúságos történet az álságos prűdéria évtizedei után, a Nyugat felé való nyitás és a szabadság jeleként értett, látott szexuális szabadság részeként – az azokban az években megnyíló sztriptízbárok kontextusában volt érthető. Hintsch György *A veréb is madár* című, 1969-es filmjében a balatoni szállodában, Abody Béla konferálásában zajlott le a Medveczky Ilona által alakított sztriptíz-bolero, amelyben a vetkőzés egyes fejezeteit a valutájuk átválthatóságával összefüggésben követhetik a Nyugatra áhító nézők, s mindössze a dollárral fizetők - illetve a moziban ülő nézők – tekinthették meg, amint a táncosnő egy áttetsző függöny mögött teljesen levetkőzik.”¹

Zárójelben meg merném kockáztatni, hogy a nagyapámnak modellt ülő, annak rendje és módja szerint tárgyiasított nők, akik egy része egyébként a Maximban táncosnőként dolgozott, valamelyest osztoztak a saját luxuscikk mivoltuk felett érzett örömben és büszkeségben.

A nő, az aktmodell, mint luxuscikk gondolat egyébként már a hetvenes évek óta érlelődött. Példaképpen csak John Berger 1972-es, nagy hatású tévésorozatot és könyvét említem most.² Berger az európai művészet jelentős részét a férfiak nézési és birtoklási vágyának kielégítésére szolgáló műtárgyakként elemzi. A művész-modell viszony problematikusságát, hierarchikus voltát is számos művész tematizálta már a hetvenes években. Az egyik legjellegzetesebb magyar példa Drozdik Orsolya 1977-es *Az akt* című performansza.

Az én esetemben a műterem közmegegyezés-szerű erotikamentességének kontextusváltását az hozta magával, hogy a családi élet terébe, és összefüggésébe

¹ György Péter: Pátosz és kritika. ÉS, 2019. május 24. In: György Péter: *Kitett képek, Élet és Irodalom*, 2020

² Berger, John: *Ways of Seeing*, London, Penguin Books, 1972.

került bele. A modell itt az én számomra egyfajta másik női szereplővé, a női identitás egy, az anyámét ellenpontosító pólusává vált.

A fényképeken, melyeket apám fotói közül kiválasztottam, és első evvel foglalkozó, Elengedési Gyakorlatok című kiállításomon felhasználtam, a nők nem csak feltárulkozó, de egyfajta passzív, halottszerű pózban vannak. Megfigyeltem, hogy ez a halotti póz, jelleg, ugyanúgy, mint a halotti maszk többször megjelenik korábbi munkáimon is, csak korábban nem tulajdonítottam neki jelentőséget. András Edit Varga Rita Feri Galériában bemutatott Ofélia sorozatával kapcsolatban ír egy kultúrtörténeti bevezetőt ennek a fajta nőképnek a kialakulásához.

“Az új polgári értékrend kialakulása idején a nemi szerepeket markánsan el kellett különíteni egymástól, hogy össze ne csúszhassanak. A nőnek megjelenésében is az alávetettséget, kiszolgáltatottságot kellett sugallnia, ami a beteges, törekeny nő kultuszához vezetett. Egy igazi úri hölgy nélkülözött minden aktivitást, éltető energiát (lehetőleg intellektuálist is); passzív, sápadt és vérszegény volt, nehogy férfiasnak tűnjön, s ezáltal aláaknázza férje férfiasságát és felsőbbiségét. Minden jó házból való úrilány tudta, hogy az igazi önfeláldozás logikus apoteózisa a halál, ahogy a korszak eme jelenségének kutatója, Bram Dijkstra *Idols of Perversity: Fantasies of Feminine Evil in Fin-de-Siecle Culture* című nagyszerű könyvében ezt példák sokaságával támasztja alá. A 19. században Shakespeare Hamletjének szerelme, Ophélie vált a végsőkig önfeláldozó nő modelljévé, aki megtestesítette a korszak férfijának női függésre vonatkozó fantáziáját. Az ábrázolás ikonográfiájában elengedhetetlen elem volt a halott nőt körülvevő virágkoszorú, ami mintegy hangsúlyozta a szépségében hervadékony, egyszerű, „vegetatív” lényét.”³

Mi volt az, ami a tárgyiasított nővel való azonosulásomat okozta, vagy miért vált nekem ez a kérdés már gyermekkoromban ilyen fontossá? Most úgy látom, hogy a kontrollált és elvárások szerint élő gyermek léttapasztalata, amit Alice Miller fejt ki a *Tehetséges gyermek drámája* című könyvében. Hogy ez miért történt, arra viszont sokkal kevésbé magyarázat az apáim nőket tárgyiasító festői gyakorlata, mint az anyáim traumákkal és nehéz sorssal terhelt gyermekora. Louise Bourgeois írja egyik

³ András Edit: Feri szereti Oféliát, a viktoriánus nőideáltól a metoo mozgalomig
<https://artportal.hu/magazin/feri-szereti-opheliat-a-viktorianus-noidealtol-a-metoo-mozgalomig/>
Letöltés: 2021.2.11

naplójában ezeket a megdöbbenő sorokat, melyekben mélységesen magamra ismertem: “Anyára lenne szükséged, ezt értem, de nem lehetek az anyád, mert egy anya kellene nekem magamnak is.”⁴

1.3. Ez nem az én testem

Mestermunkámban, az *Ez nem az én testem* című kiállításban családom, egy sokgenerációs festőcsalád történetét a megmaradt fotókból, tárgyakból és műtárgyakból álló személyes archívumom építésén keresztül közelítem meg. A tevékenység leginkább Marianne Hirsch *utóemlékezet*⁵ fogalmával mutatható be, mely szerint a traumát megélt szülők gyerekeinek, szüleik hallgatása miatt megnehezített, utólagos traumafeldolgozó emlékezet-konstruktív munkájához a családi fotók által őrzött emlék-töredékek jelentenek kapaszkodópontot. Az emlékezet, mint konstruktív munka jelenik meg mostani műveimben, fontossá vált az építés gesztusa, mellyel a klasszikus táblaképfórmátumot is megkérdőjelezem: a vegyes technikájú munkákon egyszerre jelenik meg festmény, rajz, falfestés, fotó és nyomtatott ponyva. A jelenetek sokszor térben is kiemelkednek vagy hátrébb húzódnak, elfedik egymást, csak sejtetik a történet egy-egy láncszemét – mint ahogy gyakran megkérdőjelezzük emlékeink valóságos jellegét és linearitását is. A takarás különösen fontos motívum, az emlékek elfojtott, már elérhetetlen részére utal.

A projekt egyik súlypontja a modellek és a művész kapcsolata, mely egyrészt személyes vonatkozásokat nyer egy családon belül, az anyák jelenlétét ellenpontozó másik női szerepként, másrészt az idők során nagy jelentésváltozásokon megy keresztül. Ezeket a változásokat jól példázzák nagyapám a késői szocializmusban készült aktjai, amik az alkotó szemében a szexuális forradalommal és a szabadság eszményével kapcsolódtak, a mai kontextusban mégis inkább a nő tárgyiasításának tűnnek, és az antikvitas- és műkereskedelem elfogadható erotikus tárgyként forgalmazza őket.

⁴ 1972.03.16. “You need a mother. I understand but I refuse to be your mother because I need a mother myself.” Louise Bourgeois: *Destruction of the Father / Reconstruction of the Father: Writings and Interviews, 1923-1997* MIT Press, 1998 p.72

⁵ Marianne Hirsch: *Kivetített emlékezet — Holokauszt-fényképek a magán és a közösségi emlékezetben*, ford. Bán Zsófia, Enigma, 37-38. sz. (2003), 120 o, Vö. Hirsch, 113-132. o.

Az anyaság tapasztalatából és a művészcsaládhoz kapcsolódó emlékekből kiindulva folytattam a gondolatmenetet a nőkép és a női identitás bennem kialakult formáinak vizsgálatában, melyre nagy hatással volt festő családtagjaim aktmodellhasználata, mint hierarchikus helyzet, és az aktmodellek személye is. Aktfestészetüket személyes és női szempontból próbálok kontextualizálni, és összevetni családom nőtagjainak valós életével.

A középpontban most a női testről és -szerepről alkotott kép gyermekkoron átívelő kialakulási útja áll, a szerepmintákkal és a szexualitás témájával való találkozások alapján. Kisgyerekként ezek a fogalmak és helyzetek ugyan még csak érthetetlen, nehezen megközelíthető módon jelennek meg, mégis, már ekkor tájékozódási pontokat, útvonalakat keresünk hozzájuk. Ellentétek és egybecsengések jelennek meg a gyerekek számára készült mesék szexualitás-szerelem ábrázolásában, és valós környezetük eseményeiben. Ezek hálózatára építik gyakran már korán kialakuló, sokáig meghatározó képüket a nőség fogalmáról. Bár a kiállítást kislányom életkora, fejlődése inspirálta, saját, hasonló koromban átélt emlékeimet dolgozom fel. Az anyaságnak érdekes vonatkozása, hogy őt követve felelevenedik, hogy ugyan ezeken a korszakokon, gondolatokon én hogyan mentem keresztül.

A képeket, és a hozzájuk tartozó történeteket azért írom itt le részletesen, hogy betekintést adjak abba, hogyan alakul a magam részéről, a saját műtermi munkám során az, ami kutatásom témája is. Hogyan alakítom én mások számára nehezen felfejthető, többértelműként, vagy akár titokzatosként megjelenő narratív képeimet. A saját gondolatmenetem vizsgálata után dolgozatomban oda igyekszem eljutni, hogy a részletesen bemutatott szerzők és műveik elemzésével hasonlóképpen, ha nem is teljes mélységében, feltárjam módszereiket, gondolkodásmódjukat, motivációikat és eszközkészletüket.

Két fényképből és egy fotósorozatból indultam ki. Az egyik kép és a sorozat gyerekkoromban készült, és mindkettő nagyon erős emlékeket idéz. A kiállítás ezeknek a képeknek és a hozzájuk kapcsolódó gondolatoknak a feldolgozása.

A sorozat Gyöngyit, apukám aktmodelljét ábrázolja, amint az én gyerekszobámban, a gyűrűhintámon pózol. Apukám fényképez. Én és Gyöngyi lánya a háttérben egy babával és babakocsival játszunk. Mit mond ez el az anyaszerepről, amit éppen a

gyerekek próbálgatnak a játékban? Ez a kérdés most fogalmazódott meg bennem, akkoriban a személyes terem erőszakos elfoglalása bántott.

A másik fotón körülbelül 7 évesen az unokatestvéremmel pózolunk meztelenül egy nyári fürdés után a telkükön. A fotót az ő apukája készítette. Szólt, hogy lefog minket fényképezni, és én rendkívül büszke voltam magamra, hogy tudom, hogy hogyan kell elhelyezkedni, ha meztelenül fotózzák az embert. Női szerepróba volt ez is.

A harmadik fényképen a családom feledésbe merült múltjából négy lány jelenik meg. Ezt a régi családi fotót senki sem ismeri fel, azt sem tudjuk, hogy a család melyik ágához tartozhat, de az egyik fiatal nő arcát nagyon hasonlónak látom anyukámhoz. Ő ugyan úgy fekszik, mint én gyerekkoromban az előző képen. Ugyanakkor a kép túloldalán egy másik nő ki van kaparva, átfestve, korábban leragasztva. Ezen a régi fényképen is megjelenik a női szerepek skálájából tehát a magakellettő pózolás, mint helyes, szinte elvárt viselkedésminta, de a másik oldalon a fenyegető szégyen képviselője is ott van, jelezve, hogy vékony jégen táncol a nő a helyeslendő kíváncsiság és az erkölcstelen, bűnös viselkedés között. (Mindez persze csak feltételezés, nem tudni, mivel érdemelte ki a negyedik lány az eltüntetési kísérleteket.)

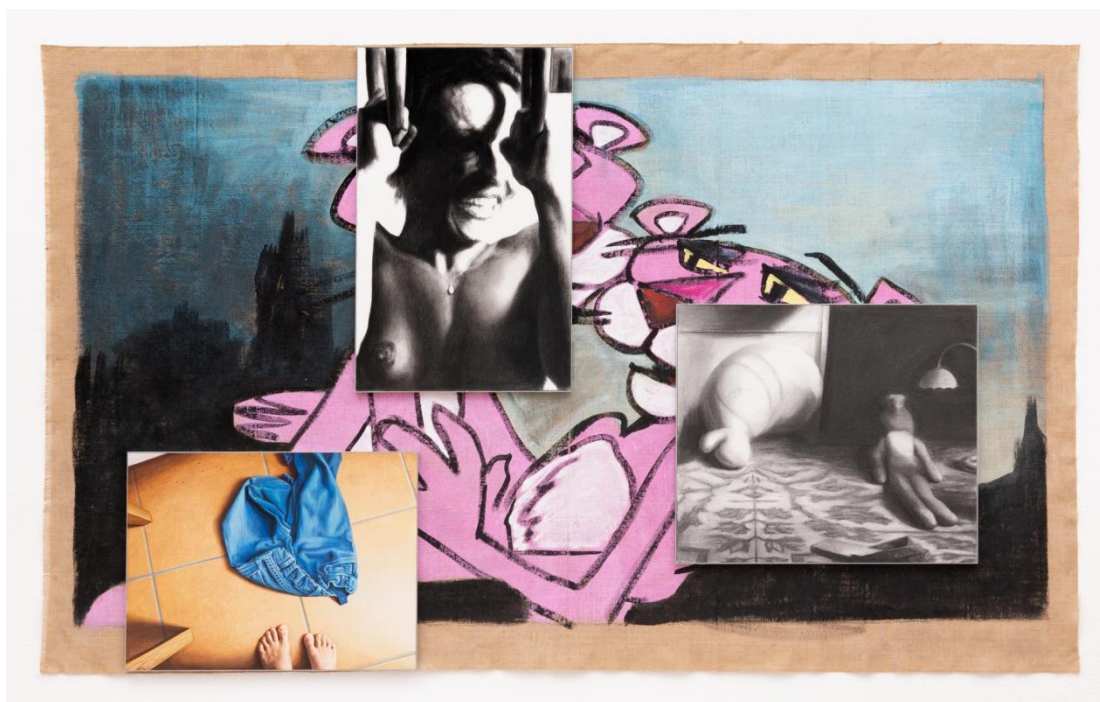
A hinta



2. kép: Czene Márta: A hinta, 2023, akril, olaj és fotó transzfer faroston, 180 x 90 cm.

A képen a korábban bemutatott fotósorozat hintán függeszkedő nőalakja egy fotó transzfer technikával a farostlemezre vitt, rossz minőségű fénymásolatra emlékeztető formában jelenik meg. A képen még egy elmosódott gyerek, és élesen megfestett szobarészlet, ágy, padló és piros játékbabakocsi látható. A tárgyak és személyek különböző valóságfoka foglalkoztatott itt, a képet egy emlékrekonstrukciónak szántam. Az éles tárgyak a ma is jelenlevőek, a gyermek viszont , aki ebben a szobában játszik, már nem én vagyok, hanem a lányom. Ahogy visszagondolok erre a helyzetre, őt képzelem oda. Megfigyeltem, hogy az emlékeimben, főleg a nyomasztóbbakban mindig érettebbként emlékszem magamra, és a lányomat látva, és tudva a saját akkori életkoromat, néha mellbevágó a felismerés, hogy valójában olyan voltam akkor, mint ő.

Első látásra rózsaszín



3. kép: Czene Márta: Első látásra rózsaszín, 2023, vegyes technika (szén, papír, farost, nyers vászon, akril), installáció, 150 x 220 cm

Az előbbi modell szemből, erőltetett mosollyal, görcsösen kapaszkodó mozdulattal jelenik meg az egyik képen. Egy másikon játékszendélet, a gyerekszoba részlete. Tisztán emlékszem ezekre a játékaimra, amik véletlenül kerültek a fényképezőgép látóterébe. Még a félig leeresztett lufira is, ami itt nem túl meggyőző fallikus szimbólumként is értelmezhető. A rózsaszín párduc baba és a játéklámpa

elhelyezkedése azért is érdekes, mert olyan, mintha a képeimen gyakran megjelenő, hanyattfekvő, alvó, vagy halottszerű női figurák pózát modelleznék. A harmadik képen egy kislány lába, és levetett nadrágja látható, a vetkőzésre, szintén, mint (túl)korai szereprébára utalva. Mindezek háttérben a Rózsaszín Párduc sorozat egyetlen szerelmi jelenete látható a hatvanas évekből, itt festői megfogalmazásban. (Pink at first sight) Egy szerelmi lerohanást láthatunk, ahol a nő csak színlelt ellenállást fejt ki, egy tipikus szexista sablont, viccet bemutatva, ami a mesefilmből, kizsól a szülőnek, de közben mélyen hat a gyerekekre is, aki nem annyira a humort, inkább a világ rendjére vonatkozó megállapítást érzékeli.

A kis fürdőzők



4. kép: Czene Márta: A kis fürdőzők, 2023, vegyes technika (akril, farost, falmatrica) installáció, 177 x 235 cm

A képpel kapcsolatban festőileg elsősorban az foglalkoztatott, hogyan vegyek vissza a gyerekeknek konkrétságából, testszerűségéből. Egyfajta rajzos, síkszerű ábrázolásmódot választottam, melyre nagy hatással volt Henry Darger művészete.⁶ Nem a naiv vonalvezetésre gondolok itt, ami a magyar festészetben is oly sok követőre talált már, hanem a testek akvarellal lavírozott modellálásának technikájára, ahol a szem nehezen tudja elválasztani a formaképző foltok között a véletlent a szándékosan alakítottól.

⁶ Macgregor, Jonh M.: *Henry Darger, In The Realms of the Unreal*, Chicago, Delano Greenidge Editions, 2002.

A kép motívumait egyénileg értelmezve ugyan, de az ismert művészettörténeti szimbolika jellemző gondolatmeneteit használva alakítottam ki. A kép előterében a papucs az északi barokk festészeti hagyományhoz hasonlóan itt is az otthonra, a személyes térre utal. Virágláda virágait, a tátikákat női szimbólumként használtam. A képen megjelenő fatönk, kivágott fa motívumot Giorgione Alvó Vénuszáról kölcsönöztem, ahol a festő nagyon nyilvánvaló helyen, a vénuszdomb fölött helyezte el. A képet nézve, egyértelműnek tűnt, hogy kasztrációs szimbólum, az érinthetlenséget jelenti. Én legalábbis ebben az értelemben vettem át.⁷

A háttérben az égen a felhő és a nap motívuma Bunuel és Dali Andalúziai kutya filmjéből vett idézet. A filmen a hold a híres szemkivágás előtti pillanat, a vékony, vízszintes felhő elvonulása vizuálisan rímel a penge mozgására a szem előtt. Az én képemen a motívum egy felhős ég tompa fényű napjaként jelenik meg, ugyanúgy, mint az fatönk, egyfajta tiltó gesztus, a kislányok nézhetlenségét, érinthetlenségét fejezi ki. A háttér horizontja az eredeti fotóhoz képest sokkal lejjebb került, a helyszín egyszerűsödött kiemelve, megnövelve, jelentőségteljessé, szinte szakrálissá téve a szereplőket. A kis fürdőzők esetében valami olyasmire próbáltam utalni, hogy a gyerekeknek is van szexualitása, szexuális érdeklődése, akkor is, ha ez teljesen más, mint a felnőtteké. Joguk van hozzá, sőt fontos is, hogy szerepeket próbáljanak ki, mégis ez mindenki más számára teljes tabu kell hogy legyen, biztonságos, érinthetetlen és láthatatlan közege van szükségük hozzá.

Evvel kapcsolatban néhány gondolat még ide kerülhetne a metoo, a 68-as generáció és a szexuális forradalom kapcsán. Nőként és anyaként fontosnak tartom a felismerést, hogy a hetvenes évek filmjeiben, ahol nyíltan tinik testét, szexualitását látjuk, amit akkoriban a művelt közönség felszabadítónak és autentikusnak gondolt, ma inkább kényszerítés és kihasználás eredményének tekintjük, zsarolt gyerekeket látunk a szabad szerelem ábrázolása mögött.

Mindennek természetesen csak nézőként voltam megtapasztalója egy hasonlóan a szexuális szabadságra hangolt művészcsaládban, ahol az említett műveket sok esetben a szereplőknél határozottan fiatalabb koromban láttam.

⁷ Később kiderült, hogy ez valószínűleg egy termékeny félreértés volt, Giorgione festményén egészen más a fatönk jelentése. Ettől függetlenül úgy gondolom, művészként megengedhetem magamnak a szabadságot, hogy valamit, ami mai szemmel nézve nyilvánvalónak tűnik, ne az eredeti jelentésében használjak fel.

Ehhez a gondolatkörhöz kapcsolódik a kiállításon megidézett, ellentmondásos festő Balthus Akt a kandallópárkány előtt című festménye. Balthus ismert a kiskamasz és gyereklányokhoz való vonzódásáról, nyilván ez a kép is egyfajta voyeur pozícióból mutat egy, a női önkép és annak kialakulása szempontjából nagyon fontos és autentikus pillanatot, amikor a kamaszodó lány a saját változó testét vizsgálja a tükörben. Ehhez a képhez kapcsolódik a Balthus variációk sorozatom, melynek témája a női test változásai. A Balthus által kiemelt, feltétlenül vonzó helyzeten kívül vannak még más változások, amikor ugyan ennyire nem ismerünk rá a saját testünkre, például a terhesség és az öregedés folyamatai közben.

A terhes nő képét magamról festettem, az öregedésről szólót Gyöngyiről, ugyan arról az aktmodellről, aki a gyűrűhintán függeszkedve jelenik meg egy harminc évvel korábbi testben. A kislány, Vica, a lányom. Az ő életkorában is meghatározó a testhez való viszony, mint a saját test megismerése, a határok, hogy hogyan változik az arcom, ha pofákat vágok, szép vagyok, csúnya vagyok, vicces vagy ijesztő? A képeken festőileg utalok Balthus stílusára, színvilágára, a háttérben keveredik a Balthus kép háttére és az én fürdőszobám. A fürdőszobarészletek az ismétlődés, a változás követhetősége miatt jelentőséget, szimbolikus tartalmat nyernek, kapcsolódnak az ábrázolt életkorokhoz.

Oda-vissza, kívül és belül.



5. kép: Czene Márta: Oda-vissza, kívül és belül, 2023. vegyes technika, installáció, 160 x 600 cm

Ez az installáció fotókból, rajzokból, egy régi festményemből, egy gipszmaszkból és egy fénymásolt, fekete-fehér sokszorosított fekvő aktmodellt ábrázoló tapétából áll. Bonyolultsága miatt nem akarok belemenni részletes bemutatásába, de a munka rétegei alapvetően arról szólnak, hogy hogyan befolyásolta saját testképemet, nőiségem megélését és a test külső és belső formáihoz, működéséhez való viszonyomat, hogy a női szereppel kapcsolatos gyermekkori tapasztalataim az anyám és az aktmodellek kontrasztján alapultak.

2. Mi is az a komplex narratíva - mi határozza meg és különíti el a címben felsorolt művészek narratív festészetét a képi elbeszélés általános példájától?

Viszonylag hosszabb időt töltöttem el avval, hogy kiderítsem, talált-e a művészettörténet, a narratológia, vagy a szemiotika olyan definíciót, kategóriát, részhalmazt, vagy elnevezést, mely alkalmazható a dolgozatom tárgyát képező szokatlan, nehezen visszafejthető gondolatfűzésre. Nem jártam különösebb sikerrel, az említett tudományágak rendkívül összetett, és egymással össze nem olvasható, párhuzamosan és az egyes szakterületek között nagyon kevés átjárással alakított kategória-rendszereiben⁸, ezért nem tartom itt relevánsnak a vizuális narratíva kutatástörténetének összefoglalását, vagy bármelyik kategória-rendszer átvételét és ismertetését.

Talán Bódy Gábor "új narrativitás" kifejezése az, ami ugyan más médiumban, de a legközelebb áll ahhoz, amit a komplex narratívákról mondani akarok.

Bódy Gábor szavaival élve: minden új narrativitás, ami nem régi, tehát a régi narrativitásnak a kötöttségeitől, (...) magát függetlenné teszi. (...) visszatérés valaminek az elbeszéléséhez egy fokozottabb jeltudatossággal. (...) Másrészt természetesen együtt jár az elbeszélés tökéletes szabadságával is. Hiszen hogyha tudom, hogy a jelhasználat tudatos, akkor nem kell konvenciókat követnem, hanem magukat az esszenciális jelviszonylatokat tudom az elbeszélés szolgálatába állítani.⁹

A régi narrativitás kötöttségeitől való függetlenedés itt a történetmesélés szokatlanságára, illetve a nem hétköznapi stratégiákra, a vizuális kísérletezésre utal, ami különösen jellemzi a mozgóképes műfajok közül például a videóklipet és a kísérleti filmet. A mozgókép médium vizuális narrativitásának elszakadásáról van szó a szöveggönyvet mozgóképekkel illusztráló mozifilmtől.

⁸ Horváth Gyöngyvér: A narratív képek rendszertanának problematikája, 2013. Helikon, special issue: Narrative Design, 2013, Vol 59, No 1, 19-39.

A képi elbeszéléssel foglalkozó szakterületek között alig létezik átjárás, tudásmegosztás és kommunikáció, így a rendszerezés mai helyzete e diszciplínák egymáshoz való viszonyának és a képekhez való általános hozzáállásának indikátora. Az idők folyamán többféle válasz született arra a látszólag egyszerűnek tűnő kérdésre, hogy milyen narratív képek léteznek; e kérdést a művészettörténet, a narratológia, illetve a szemiotika is más-más kontextusban értelmezte.

⁹ Bonta Zoltán: *Beszélgetés Bódy Gáborral és Walter Gramminggal*. In: Filmkultúra, 1987.1. pp: 54. Fordította: Ungár Júlia

A 70-es évektől a Balázs Béla Stúdió Bódy vezetésével lehetőséget biztosított a társművészetek képviselőinek is a filmkészítésre, köztük több nagy neoavantgarde alkotónak is, mint Erdély Miklós és Szentjóbó Tamás. Erdély és Bódy, túl azon, hogy a 70-es és a 80-as évek fiatal generációjának mentorai voltak, olyan filmnyelvi újításokat dolgoztak ki, melyek a magyar mozgóképi kísérletezés új irányait jelentették. A 80-as években formálódott játékfilmes stílusiskola is sajátos, szabad asszociációra épülő, történet nélküli történeteket bemutató alkotásaiban ezt a stratégiát alkalmazta. A K. szekcióban kísérleti filmeket készített Révész László László és Nemes Csaba is a 90-es évek elején.

A vizuális narrációhoz kötődő klisék elvetése mellett a képzelőerő, a gondolkodás felszabadítása, és az erre való törekvés az, ami a festészetben is megkülönbözteti a narratívának ezt a homályos, szándékosan megfejthetetlen, de mégis a megfejtés vágyát provokáló fajtáját.

Az interpretáció igénye, az értelemadás, az összefüggések keresése alapvető ingere az embernek, de úgy tűnik, a címben megjelölt művészek narratív képei kifejezetten ezt az ingert provokálják, illetve a határait keresik annak, hogy mi az a legkevesebb kapaszkodó a néző számára, ami még beindítja az értelemadás készítését. Ilyen eszközök lehetnek a médiaképekről származó ismerős arcok, vagy a hiányosan megfestett cselekvő gesztusok, az ismerős tekintetek, arckifejezések, helyzetek például Révész esetében.

Úgy is mondhatnánk, hogy Duchamp óta köztudott, hogy a művet, legalábbis részben mindig a néző hozza létre, de ezeknek a komplex, rejtvénytyszerű narratíváknak az a célja, hogy a teremtő aktusból minél nagyobb részt végeztessenek el a nézővel.¹⁰

A festészet történetében bőven találhatóak olyan festmények, melyeknek értelmezése nehezebb feladat elé állítja a nézőt és akadnak olyanok is, melyeknek megfejtésével a tudomány a mai napig adós marad. Néhány klasszikus példával szeretnék rámutatni olyan jellegzetességekre, melyek eredetileg egyfajta hibaként, a narratíva módszereinek keverékéből, illetve a kor elvárásainak való meg nem felelésből, a

¹⁰ a művész nem az egyetlen, aki a teremtő aktust véghezviszi: ugyanis a néző hozza létre a mű kapcsolatát a külvilággal, amennyiben a mű mélyebben fekvő tulajdonságait megfejti és értelmezi, és ezáltal létrehozza a maga hozzájárulását a teremtő folyamathoz..Marcel Duchamp A teremtő aktus.Létünk 1985. 2. p.:333-334 Fordította Beke László és Sebők Zoltán

formával való kísérletezésből, az újításból eredtek, és az érthetőség rovására mentek, azok megfordítva, eszközként is használhatóak az “új narrativitás” számára.¹¹

Elsőként egy irodalmi, de ebben a kontextusban sok mindent megvilágító példát említek, ami visszautal Bódy jeltudatosság gondolatára is. Wendy Steiner Frank Kemrode írása alapján arra hívja fel a figyelmet Keats híres irodalmi ekphrasziszával, az *Óda egy görög vázához*-zal kapcsolatban, hogy a vers azt példázza, ha képtelenek vagyunk felismerni a cselekményt, mert az elemek elrendezése ezt nem teszi lehetővé, akkor a narrativitás meghíúsulása automatikusan a szimbolikus interpretációt hívja elő.¹²

Evvel a megfigyeléssel én is teljesen egyet értek, és a címben szereplő narratív festők esetére vonatkoztatva úgy látom, kifejezetten ennek a két fajta megközelítésnek, értelmezésnek, a narratívának és a szimbolikusnak a határán billegtetik műveiket.



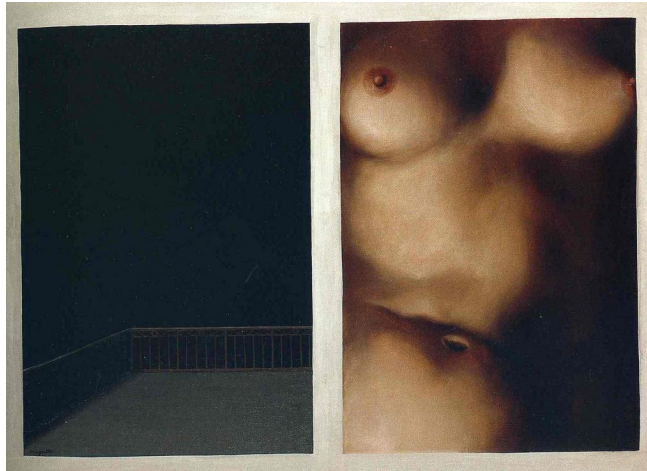
6. kép Sandro Botticelli: Nastagio degli Onesti története 2. tábla, 1483k., tempera, fa, 82 x 138 cm

Az előbbi példához hasonlóan, elbizonytalanítólag hat az a helyzet is, amikor a szereplők ismétlése ugyan láthatóvá teszi az eseménysor epizódjait, de mégis, a megformálás és a tér és a fény-árnyék, a szereplők reneszánsz realizmusa azt a hatást

¹¹ Részben innen ered a címben a hibás mesék kifejezés, részben pedig Balázs Katától származik, aki a Böröcz Révész performanszokra alkalmazza az elrontott színház kifejezést, amit emlékei szerint a két szerző egyikétől hallott egy magánbeszélgetésben. A hiba kifejezés felmerül még Nemes Csaba visszaemlékezésében a Monique L képekalapanyagának válogatási szempontjai között is.

¹² Kemrode a megállított narratívát vagy ekphrasziszt a szimbolizmus eszközeként tárgyalja. A vers elemzését Steiner Frank Kemrodétól idézi. Wendy Steiner: Narrativitás a festészetben. (Milián Orsolya fordítása) In: Füzi Izabella (szerk.): *Vizuális és irodalmi narrációs szöveggyűjtemény*. Szeged, 2006. <http://gepeskonyv.btk.elte.hu/adatok/Magyar/58F%FCzi/Vizu%E1lis%20%E9s%20irodalmi%20narr%E1ci%F3%20%28E%29/szovegyujtemeny/steiner/index03.html>, letöltés: 2024.05.10.

kelti, hogy a jelenetet egy egy kereten keresztül, egyetlen pontból látjuk és egyetlen pillanatban fogadjuk be. A kétféle ábrázolási mód, kétféle eszköz egymással konkurálása zavarja így meg az értelmezést. Ilyen kép például Botticelli Nastagio degli Onesti történetét ábrázoló sorozata, ahol a valódi megfejtést leginkább csak Boccaccio eredeti történetét olvasva érthetjük meg.



7. kép René Magritte: A feloldott szimbólum, 1928, olaj, vászon, 54 x 73 cm

A narrációt nem eseménysorként, hanem helyzetek vagy pillanatok töredékeit bemutatva ábrázoló művek szintén megnehezítik az események lekövetését. A narrációról a szimbolikus értelmezésre, vagy a szabad asszociációra, a tudattalan mozgásba hozására helyezi a fókusz Magritte, aki talán nem a montázstechnikára gondolt először ennek a képnek a készítésekor. Bár, az avantgarde filmeket ismerve, még az is lehet, hogy igen. Mindenesetre a két kép egymásra hatásának dinamikájával operál, és eldönthetetlen, hogy inkább a Kulesov effektus,¹³ vagy Erdély Miklós montázselmélete¹⁴ felől juthatunk közelebb a kép értelmezéshez.

¹³ Lev Kulesov: A montázs mint a filmművészet alapja. In: Zalán Vince (szerk.): *Lev Kulesov, Filmművészet és filmrendezés*. Budapest, Gondolat, 1985, p.: 86-98

¹⁴ Erdély Miklós: Montázsgesztus és effektus. In: Peternák Miklós (szerk.): *Erdély Miklós: A filmről. Válogatott írások II.* Budapest, Balassi Kiadó – BAE Tartóshullám – Intermédia, 1995. p.:148



8. kép Giovanni Battista Tiepolo: A würzburgi érseki palota dísztermének mennyezetfreskója, 1753, 19 x 32 m

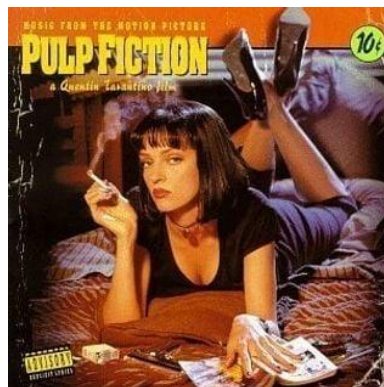
Hasonló töredezettséget eredményez a túlságosan nagy, egy pillantásra befogadhatatlan mű a nézője számára. Révész László László gondolatait idézem:

“Würzburgi freskó képei olyanok, hogy sohasem lehet őket egyben, egyszerre látni, olyanok a nézetei, hogy csak nagyon messziről, meg trükkösen, kamerával tudod összerakni. De ettől a képek még felfoghatók, érzékelhetők, és az egésznek nem sok köze van a mimézishez. Nekem nagyon megtetszett, hogy milyen jó elv ez a fajta véletlen generálás, sorsjátékos elrendezés. Ezt elég hosszú ideig követtem, és az összes, több képből álló sorozatnál is így dolgoztam.”(...) “egyszerűen sétálgattam, és amit láttam, azt megfestettem. Ebből lett a paraván-sorozat. Letettem egy kamerát, körbefotóztam. A látvány, a panorámakép alapja tehát a fotószerű értelmezés, mint amikor például Jan Dibbets kis fotókból összerak egy széles horizontot. Ilyen egyszerű összefüggések alapján rendeztem a képeket”¹⁵

¹⁵ Mélyi József: *Elfűrészelt Tiepolók*. In: *Balkon*, 2000/3–4., p.: 34-35.



9. kép Cindy Sherman: Untitled Film Still #34, 1979, fotó



10. kép Quentin Tarantino: Ponyvaregény, 1996, a táncjelenet rajza és plakát

Cindy Shermann egy kortárs példa, azért választottam mégis, mert Szépfalvival kapcsolatban többször felmerült a szakirodalomban párhuzamként, és azért is, mert az ismerősség eszközt klasszikus képeken nehezen vizsgálhatnám. Rosalind Krauss azt írja Cindy Shermann monográfiájában¹⁶, hogy egy kritikus téves elemzése szerint Shermann létező filmjeleneteket fotóz újra, de valójában ő a filmes eszköztárat használva saját képeket alkot, szimulakrumokat¹⁷, eredeti nélküli másolatokat. Ezzel a hasonlóság érzéssel viszont egy emléket, egy fantázia, egy szerep, egy barthesi

¹⁶ Rosalind Krauss: *Cindy Sherman, 1975-1993*, New York, Rizzoli, 1993. p.:17-18.

¹⁷ Rosalind Krauss Baudrillard kifejezését használja: Jean Baudrillard: *Simulacres et Simulation*, Paris, Galilée, 1981

értelemben vett mítosz¹⁸ emlékét idézi fel a nézőben, nem egy konkrét fotóét, vagy filmét. A gondolat alátámasztásaként most nem egy olyan film stillt helyeztem Cindy Sherman fotója mellé, amiből ő inspirálódhatott, hanem egy másik nagy idéző és szimulakrum készítő, Quentin Tarantino film stilljét és plakátját, melyekről eldönthetetlen, hogy valóban felhasználták Sherman művét, a módszerre reflektáló poénként, vagy csak véletlen a hasonlóság.



11. kép Jacques-Louis David: A Horatiusok esküje, 1784, olaj, vászon, 330 x 425 cm

Az utolsó példa azt mutatja, amikor egy kép értelmezéséhez a festmény keretein túli, művészeten kívül eső tudás, egy aktuális politikai, vagy kulturális, művészettörténeti, vagy filozófiai tartalom olyan szorosan kapcsolódik, hogy a mű elválaszthatatlan kontextusát adja. Az értelmezés viszont ilyenkor attól is függ, hogy a befogadónak mik az előzetes információi, az alkotóhoz hasonlóan, vagy másképp értelmezi a “jelenlegi helyzetet”. Jacques Louis David a Horatiusok esküjét 1784-ben eredetileg a királyi udvar megrendelésére készítette ugyan, mégis, későbbi politikai szerepvállalása miatt a festményt a köztársasági erények és a forradalmi eszme manifesztumaként emlegették. Műveit egyaránt idézték bíróságon annak bizonyítékként, hogy együttműködött az ancien régime-el, és tekintették bizonyítéknak arra is, hogy a forradalmi terror híve volt¹⁹.

¹⁸ Roland Barthes: *Mitológiák*, Budapest, Európa Könyvkiadó, 1983.

¹⁹ Hugh Honour: *Neoclassicism*. Harmondsworth, Penguin, 1977. p.:71.

2.1. A Traumás történetmesélés, mint metafora

A töredék kiegészítése gúzsba köti a képzeletet, a hiány, a töredékesség és befejezetlenség viszont a képzelőerő motorjai. A töredékesség példaként Mieke Bal a fokalizáció kapcsán a történetmesélés formái között felhossa a traumás történetmesélést. Ez véleményem szerint az egyik legjobb metafora az általam vizsgált narratív képek működésére.

“A traumatikus események éppen azt a képességet számolják fel, hogy megtörténésük pillanatában átéljük és megértsük őket. Ennek az a következménye, hogy a traumatizált személy csak töredékesen tudja felidézni őket, például rémálmaiban, és nem tudja „túltenni” magát rajtuk. (...) Az események annyira összefüggéstelenek lehetnek, hogy a fabula nem „ismerhető fel” annyira „logikusként”, hogy megtörténésekor értelmesnek minősüljön. Ezért az emlékezés későbbi pillanatában a szubjektum nem tud történetet alkotni belőlük. (...) Még akkor is, ha a terápiás vagy más segítségnek köszönhetően a szövegszinten az emlékek formát nyertek, a szubjektum „nem talál szavakat”.²⁰”

Az a pont tehát, ahol a komplex narratíva leginkább hasonlít a traumás emlékre, az, hogy bár nem tudjuk megfejteni, mégis folyamatos késztetést érzünk az újbóli nekifutásokra, hogy úgy mondjam, a kép nem hagyja nyugodni a nézőjét.

Félretéve a kérdést, hogy az elemzett művészek közül kik és milyen személyes és történelmi traumákat éltek át, és ezek mennyiben befolyásolták alkotói munkásságukat, azt szeretném hangsúlyozni, hogy mindannyiuknak tudatos célja a nézői gondolkodás felszabadítása, a nézővel való dialogikus viszony kialakítása, és erre a célra, tudatosan, vagy intuitív módon, eszközként használták fel a narratívának egy olyan fajtáját, ami fragmentáltságában, összeolvashatatlanságában egyrészt nagyon hasonló a traumás történetmeséléshez, másrészt, bizonyos értelemben “traumatizálja” nézőjét, azaz nyugtalanító, megválaszolatlan kérdésekkel engedi útjára.

²⁰ Mieke Bal: Fokalizáció (Ferencz Anna ford.) In: Füzi Izabella (szerk.): *Vizuális és irodalmi narrációs szövegvűjtemény*. Szeged, 2006, <http://gepeskonyv.btk.elte.hu/adatok/Magyar/58F%FCzi/Vizu%E1lis%20%E9s%20irodalmi%20narr%E1ci%F3%20%28E%29/szovegvujtemeny/steiner/index03.html>, letöltés: 2024.05.10.

3. Az érthetlenség, mint művészi koncepció - érintkezési pontok Révész László László, Roskó Gábor, Kósa János, Nemes Csaba és Szépfalvi Ágnes művészetében

Bár a magyar festészetben nem teljesen előzmény nélküli a rejtvényt szerű, titokzatos narratív ábrázolások jelenléte²¹, mégis, határozottan észrevehető, hogy az 1980-as években, főleg Révész László László, Böröcz András és Roskó Gábor működése kapcsán felerősödik ez a tendencia, majd a 90-es évek elején egy újabb generáció csatlakozik hozzájuk. Én Kósa János, Nemes Csaba és Szépfalvi Ágnes néhány munkájával foglalkozom részletesebben, de rajtuk kívül is sokan festettek hosszabb-rövidebb korszakaikban narratív jeleneteket. (Szotyori László, Kicsiny Balázs, König Frigyes, Szűcs Attila, Újházi Péter, hogy csak néhányat említsek)

Elsőként és kiemelten foglalkozom Révész László László művészetével, nem csak hozzá fűződő személyes, tanítványi kapcsolatom miatt²², hanem, mert az egyik legösszetettebb gondolkodású, legtöbb és legbonyolultabb referenciával dolgozó művész. Mindemellert, bár némileg az érthetőség határán egyensúlyozva, de részletesen írt művészeti folyamatainak működéséről, gondolkodásmódjáról saját doktori disszertációjában.²³

Leírása szerint munkásságának ciklusai között nem volt más kapocs, mint az éppen arra a periódusra jellemző hozzáállása az elbeszélés-jelenséghez, és az éppen akkor elfogadott jelenidős kollektív kódhoz, mítoszhoz, amit a másodlagos, medializált

²¹ Több művészt is fontos megemlíteni a magyar festészet múltjából, akik elbizonytalanító, nehezen értelmezhető jeleneteket festettek, Révész László László például egy ízben Gulácsyt, Farkas Istvánt, Román Györgyöt említette saját narratív festésze előzményeként. Tilos Rádió: Alkotás útja, 2019 dec. 12.

²² A doktori iskola első két és fél évében Révész László László tanítványa voltam. Ez gyakorlatilag lefedi azt az időt, ameddig ismertük egymást. Nagy hatással volt rám festésze, gondolkodásmódja, enciklopédikus műveltsége, személyisége, filmtörténeti és művészettörténeti tájékozottsága, és még sorolhatnám.

Az akkor még nem készülő, csak elgondolt témájú disszertációm miatt, és egy tanulmány miatt, amit a filmjeiről írtam, viszonylag sokat beszélgettünk a művészetéről. Nekem kevésnek tűnt az a néhány dolog, amit elmondott, de utólag az derült ki, hogy, a korábbi hasonló helyzetekhez képest sok segítséget nyújtott művei értelmezéséhez. Ha a narratívával kapcsolatban, a munkamódszeréről próbáltam faggatni, mindig a doktori értekezésére hivatkozott, ott már leírta egyszer.

Többször is elolvastam az értekezést, és a gondolatok, a nyelvezet és a hivatkozások és kitérők szövevényes bonyolultsága miatt szinte olyan feladat volt az értelmezése, mintha egy Révész festmény előtt állnék.

²³ Révész László László: *A képi elbeszélés a képzőművészetben*, doktori disszertáció, MKE, 2010

valósággal azonosít, mely leginkább a filmen keresztül jelenítődik meg.²⁴

Mindemellett tevékenységét az “indirekt metaforák használata” jellemzi.

Ez a gondolat alapvetően meghatározó Révész munkásságának értelmezésével kapcsolatban. Eszerint művei nem vizsgálhatóak médiumok szerint külön-külön, sokkal inkább segíthetnek az azonos időben de más-más médiumokban készült művek egymás értelmezésében.

3.1. Térbeli orientáció, perspektíva, tekintet

Két vonatkozást szeretnék ebben a fejezetben kifejteni, majd a dolgozatom végén visszatérek még festészetének más vonatkozásaira is. Az egyik az általa elképzelt narratív rendszer, amit alkalmaz, és metaforikusan a dimenzióugrások módszerének nevez, amivel a különböző műfajok közötti átjárást teoretizálja²⁵. Ennek megjelenése a műveken, éppen, mert dimenzióugrásokról és vetületekről van szó, szorosan összefügg a térábrázolás és a geometrikus szerkesztések motívumaival.

A másik, amihez értekezésében az előbbin keresztül jut el, a tudatos és az intuitív alkotófolyamatok dinamikája a munkásságában. A későbbiekben kiderül, hogy ez utóbbi a többi vizsgált művész számára is központi kérdés. Az alfejezetek leginkább a gondolatmenetet jelölik, a hozott példák a legtöbb esetben egyszerre több témához is kapcsolhatóak lennének.

A dimenzióugrások bemutatásához két művet választottam ki, a SAN-t és Révész László László egy olyan festményét (1. kép) a nyolcvanas évekből²⁶, melyen egyaránt megjelenik a posztmodern eklektika, a művészettörténeti idézetek és azok a művészet eszköztárára utaló motívumok, melyeket Révész performansaiban és mozgóképes munkáiban is megfigyelhetünk a 80-as 90-es évek során.

A festményen nagyjából egyenletes, szürke háttér előtt egy stilizáltan elnyújtott testű, fekete ruhás férfi áll, Picasso és Modigliani stílusát idéző maszkzerű arccal, csukott szemekkel. Két karját könyékből felemeli. Felénk eső karja egészen abszurd módon, aránytalanul hosszabb a másiknál, szinte lándzsaszerűen nyúlik előre. Az elnagyolt

²⁴ A disszertáció 2010-es keltezésű, lehet, hogy evvel kapcsolatban a 2010-es évek második felétől kicsit változhatott az álláspontja, ahogy a filmmel szemben a közösségi média szerepe felértékelődött.

²⁵ Révész László László: A képi elbeszélés a képzőművészetben, doktori disszertáció, MKE, 2010

²⁶ Reprodukció Révész velem megosztott 80-as évek mappájában, többszöri kérdésre sem tudta megmondani, hogy mi a festmény címe.

festésmód miatt kissé bizonytalan a látvány, de úgy tűnik, mintha a figurának nem jobb és bal, hanem két jobb keze volna.



12. kép: Révész László László ismeretlen című festménye az 1980-as évekből.

A férfi testén három, méretében és színében rajztablára emlékeztető sík halad keresztül, vagy megfordítva, a szereplő maga szeli át a síkokat. A legfelső a tőlünk távolabbi kézfejét és a fejét, a második a derekát és a felénk eső könyökét, a harmadik a felénk eső, jobb kézfejét metszi le. A jobb kéz az őt lemetsző sík túloldalán egy pipát markol. A kéz vonalát folytatva, rá merőlegesen egy elnagyolt sötétszürke propeller, vagy végtelen jel látható sárga körben. A kör valószínűleg a propeller forgásakor keletkező elmosódó látványra utal.

Tehát amint látható a konkrét művészettörténeti utalások, apró, személyessé tett idézetek, kisajátítások, mint a Magrittetől kölcsönzött pipa, vagy a picassói arc azonnal szembetűnőek. Mellettük megjelennek Révész ismert motívumai, a forgó mozgás, a perspektíva és a rajztablák vagy képsíkok ábrázolása²⁷, melyek a pipával együtt idézik fel az ábrázolás és a leképezhetőség problémáját.

Révész értekezésében kifejtett elmélete szerint az alkotó, mint tanú, valamit érzékel a világból, kell legyen etikailag is értelmezhető megközelítésmódja, és létre kell hoznia egy memóriarendszert. A memóriarendszer a Révész által memóriasíknak nevezett vetület a tudati mechanizmusok mellett lényegében testi alapú.

²⁷ Főleg a nyolcvanas években jellemző több festményen is, de pl. a Gyufa és a Balerina almjája performanszban is megjelennek.

Ez a memóriasík nem közvetlenül, hanem egy közvetítő síkon (alaprajzon) keresztül vetül a végső síkra, azaz a festmény síkjára. A síkok között dimenzióváltás, vagyis redukció történik. Az alkotófolyamat redukál, a dimenzióugrást végrehajtó személy (néző?) számára pedig a redukált információ a redukció során keletkező hiányok miatt sejtésekkel egészül ki.

A nem tudatos festői tevékenységben, a kivitelezés egyes fázisaiban ez a memóriasík, a testi memória vetül ki a festményre. A festő gesztusai egy sajátos tánc mozdulatai. (Maurice Merleau-Ponty ezt írja Paul Valéryre idézve: „A festő a testét hozza...”.²⁸) A memóriasíkon spontán rögzülő információ több, mint maga a látvány, a többlettudás a festmény síkján nem, vagy nem direkt módon jelenik meg.

Ez tehát a narratív festmény létrejöttének folyamata. A fentieket olvasva szinte egyértelműnek látszik, hogy az előbb leírt festmény valamiképpen erre a folyamatra utal.

De mi az, ami a képen a sejtések szintjén jelentkezik? Valószínűleg minden néző számára más, de mindenképpen egyfajta ironia, ami a képsíkokkal hadakozó festő patetikus ügyetlenségének és groteszk kubisztikusságának látványából fakad. A humor, aminek frissességéhez hozzátesz az a bizonyos kőművesi elnagyoltsággal végzett alkotómunka, amire Erdély Miklós mutatott rá, igaz, nem festményei, hanem performanszai kapcsán *Meglesz, főnök!* című írásában.²⁹

A *San* (2. kép) egy másik mű, melyen a képsíkok és dimenzióugrások határozottan láthatóvá válnak. Első változata 1997-98-ban készült az EMARE ösztöndíjprogram keretében a Werkleitz Gesellschaft-ban, Németországban. Az ottani eszközpark, amivel Révész dolgozhatott, itthon évekkel később sem volt elérhető, és elképzelhető, hogy 2000-ben, a c3 Média Modell kiállítására azért készült el a műnek egy másik verziója, mert a budapesti Műcsarnok technikailag nem volt felkészülve a munka interaktív változatának bemutatására.³⁰

²⁸ Maurice Merleau-Ponty: *A szem és a szellem* (1960), in *Fenomén és Mű*, Kijarat kiadó, 2002, p. 53-77. , fordította: Vajovich Györgyi és Moldvay Tamás, p. 55.

²⁹ Ami elkészül, azok úgy is néznek ki, mint az “elvárások”. (...)Hogy mégsem sikerül minden ügy, “ahogy szeretnénk”? Arról ki tehet? Senki. Legkevésbé a főnök! A legközelebbi vállalkozásukba mimelt roszelkiismerettel, ugyanakkor derűsen véghatnak bele, mert a főnök elnéző. És megértő. Ők is megértik a főnököt, annak nehéz helyzetét. Beléjük helyezt bizalmát nem vonja vissza, efelől mindenki bizonyos lehet, sohasem vonja vissza. *Meglesz, Főnök!*” In: Erdély Miklós: *Művészeti Írások*, Képzőművészeti Kiadó, Bp., 1991, p.: 117.

³⁰ A művész két vetítőt kér a munka kiállításához, az egyiket egy hat perces videóloopot, a másikon egy interaktív computerképet akarna bemutatni. Mindkettőt egyforma méretben, egymás alá szeretné kivetítve látni.



13. kép: Révész László László: San, 1997-98, video still és kiállítási kép, Média Modell, Múcsarnok, 2000

A műnek két része van, egy egycsatornás videó és egy interaktív 3D animáció. A videó egy vágatlan felvétel, mely a kamera félkörös mozgásaival készült, egymással szemben ülő, egymás mozgását tükröző és a mozgásokat folyamatosan ismétlő emberpárok körül. A kamera mozgása következtében a párok keretes struktúrába rendeződnek. Az első, a kamerához közeli páros keretez egy távolabbi, mögöttük megjelenő, rájuk a térben merőlegesen elhelyezkedő párost. Ahogy a kamera feléjük fordulva megközelíti őket, köztük újabb, őrájuk merőlegesen elhelyezett pár jelenik meg.³¹ Az interaktív rész az előbbi videó magyarázata. Az interface a jelenet forgatásához használt alaprajz. Az illusztráló képek egyikén a leírt videó egy állóképét láthatjuk, a többin egy 3D-be forgatott kétdimenziós térképet/alaprajzot, amelyen kijelölt helyekre a videó egy-egy állóképét állította a fent említett párokról. A térkép volt valószínűleg forgatható, vagy bejárható valamilyen módon, közben a ráhelyezett film stillek, mint 3D-ben modellezett kétdimenziós kártyalapok, voltak megtekinthetőek különböző irányokból. A videó és az interaktív anyag egymást magyarázta, ha úgy tetszik modellezte. Mindketten egymás térképei.

A budapesti kiállításon már csak a videó volt látható egy kivetítőn, és alatta, kissé távolabb a térben, egy kis monitoron egy leegyszerűsített, kétdimenziós térkép.

Hivatkozik a mű egy korábbi, berlini kiállítási megjelenésére, amiről képeket is küld. A képek nem szerepeltek a kiállítási dokumentációban, de a C3 weboldalán a Média Modell kiállításon bemutatott műveket dokumentáló résznél igen, megjelölve a mű készültének helyét és a kiállítást, ami a fotókon látható. A Sanról, verzióiról és rekonstruálásának lehetőségeiről bővebben itt írtam: Anna Tüdös, Márta Czene, Mark Fridvalszki: Versions, Fragments or Inaccessible Works? Conservation Approaches to Media Art Installations and Net Art Works in the Collection of the C³ Centre for Culture and Communication Foundation, New Media Museums Proceedings, 2022 <https://newmediamuseums.multiplace.org/c3-2> letöltés: 2024.06.12.

31 A munka leírása a kiállítás dokumentációs weboldalán: <http://www.mediamodell.c3.hu/> letöltés 2024.05.21. Nincs direkt link, a bal oldali menüből kell kiválasztani Révészt a kiállító művészek között

“A címet, akár a szerkezetet a bridge-ből vettem. A San (no trump) az adu nélküli játékot jelenti. Ilyenkor csak a hierarchia számít, nincs kiemelt szín. Kártyák helyett embereket használtam, hétköznapi cselekvési helyzetekben. Mindez (a videó a párokkal), amelyet térképnek hívtam a munka során, vetített videoképként jelenik meg a falon. E vetített kép előtt, az asztalon lévő monitoron egy másik térképet helyeztem el, amely már valóban felülnézeti kép: ennek a forgatásnak az alaprajza. Azért hívtam térképnek, mert Vermeert idézőnek gondoltam ezt a helyzetet. Alakok állnak egy asztalnál, esetleg még egy egeret is tologatnak. Teszik mindezt azzal a szándékkal, hogy a vetítést, a térképet megváltoztassák. A falon valóban ott van egy nagy kép, és bár nem felülnézeti, mégis térkép - kétdimenziós térkép a háromdimenziós asztalnál állók rendelkezésére.(...)A nagy térkép "megy magától", a kicsi pedig csak az értelmezésben segít. Más lenne a helyzet, ha az asztalnál állók szabadon belenyúlhatnának a sorrendbe. De a leosztás (a hierarchia) a meghatározóbb; illetve az, hogy ebből a leosztásból (a helyzet) hozzuk ki a megfelelőt.”³²

A különböző műfajok egymásba áthatására, illetve a tér és szereplője leképezésére másfajta megoldást mutatnak a **Körút** képek. (3-4. kép.) Mindkét képen laza festőiséggel és sűrű atmoszférával megfestett, elnagyolt, homályos képet láthatunk a kora esti nagykörútról, ahol boltok és kávézók körül zajlik az élet, az emberek fogyasztanak, bicikliznek és a többi. Ugyan ezeknek a képeknek egy másik síkján, mintha a kép egy teljesen másképp értelmezett vetületét látnánk, női alakok jelennek meg, pixeleknek álcázott ecsetvonásokkal, élesen, fehér háttér előtt megfestve. A figurák pixelesége viccesen elnagyoltta teszi közhelyes, reklámképeket idéző nőiességüket. Ahogy Révész egy interjúban elmondta:



³² Peternák Miklós (szerk.): *Média Modell*, kiállítási katalógus, Műcsarnok, Bp. 2000, p.:152.

14. kép: Révész László László: Körút 1., 1992, olaj, vászon, 102 x 120 cm



15. kép: Révész László László: Körút 2., 1992, olaj, vászon, 102 x 120 cm

Elsősorban a kép szempontjából érdekelte a számítógép jelentősége.³³ A térbeliség, a leképezés és a digitális feldolgozás során létrejövő hibákkal és a pixelek hatásával, a képfeldolgozás jelentőségével foglalkozott. Fontos volt számára, hogy közben festmények is szülessenek ebben a témában, mint amilyen a *Körút 1-2.* is. A képen megjelenő kontrasztot tehát a két egymásra helyezett sík között felfoghatjuk úgy is, hogy az előttünk álló kép két lehetséges feldolgozása. Az ember és a gép látása csúszik itt egymásra, mint egyazon dolognak két vetülete. Közben a pixeles síkok formája mintha kissé a körút alaprajzát is idézné, jelölve azt, hogy a leegyszerűsített réteg is sok információt tartalmaz, csak másfélét, másképpen. Ugyanakkor, ha mindezt a révészi narratív humor szűrőjén keresztül próbáljuk nézni, kicsit olyan, mintha egy speciálisan erre élesített terminátor egy kiválasztott nőtípus a körúton észlelt példányaikat jelezné az általa elemzett látványra vetített térképen.³⁴

Révész nagyon sokat merített a popkultúrából, a filmekből és a médiaképekből is. Ugyan ebből az időszakból egy másik, szintén a térbeli, képalkotási kérdésekre is utaló festményt választva ezeknek a kölcsönvett képeknek a jellemző használata is megfigyelhetővé válik.

A láttatás nyilvánvaló eszköze a festészetben a geometria, a perspektíva, amivel feltérképezzük és két dimenzióra vetítjük a körülöttünk lévő teret. Révész videóin és filmjein sokféle variációja jelenik meg a rövidüléseknek, perspektivikus ábráknak és

³³ Seres Szilvia: *Titok nélküli világban nem lehet motivált az ember*, In: Artmagazin Online, 2014-10-17 artmagazin.hu/archive/2559; letöltés: 2024.06.10.

³⁴ A terminátor 1 magyar bemutatója 1988, a terminátor 2-é 1991

modelleknek, (Egy régi maszkteória újraéledése ,1989, Nem titok, 1990, Ismeretlen remekmű, 1992-3, Academic Pespective, 2008) mint ahogy festészetének is gyakori, visszatérő eleme a látógúla.

Tudomásulvétel című kiállításán több művén is félreérthetetlenül Alberti írásaira, illetve magyar fordításaira utaló szavakat használ címként. (Látógúla, 1991, olaj, vászon, 120 x 100; Látóháromszög, 1993, olaj, vászon, 102 x 120) A látógúla, a látott tárgyból a szem felé futó vonalak rendszere, Albertinél a látás alapja.³⁵ A címek viszont félrevezetőek, vagy inkább valami kontrasztot jeleznek a vizuális megismeréssel szemben. Az említett képeken a látógúla alapja nem a valóságos tárgy, hanem valami fejjel lefelé megjelenő, akár digitális képnek is felfogható vetület.



16. kép: Révész László László: A jelenet 1992, olaj, vászon, 120 x 160 cm

A többi képen is a légüres térbe kivetítve, legfeljebb egy szereplő nézésének irányát mutatta jelenik meg a gúlaforma, sőt, *A jelenet* (5. kép.) című képen nem is a szemekből, hanem a kép csukott szemű szereplői homlokának közepéből vetül ki. A “külvilágba behatólag geometrikus képzeletkitüremkedések”³⁶ valójában nem is a világ megismerhetőségének eszközét hivatottak jelezni, hanem, épp ellenkezőleg, elfedik és kitakarják a képnek azokat a részeit, melyre rávetülnek. Inkább projekciónak látom őket, mint bármi másnak. Nem a valóság látott részlete határozza meg alakjukat, mint

³⁵ a látás egy háromszög segítségével történik, amelynek alapja a látott nagyság, és oldalai azok a sugarak, amelyek a látott nagyság szélső pontjaiból a szembe tartanak. Teljesen bizonyos, hogy semmilyen kiterjedést sem lehet egy ilyen háromszög nélkül látni. Leon Battista Alberti: A festészetéről, Első könyv, hatodik pont.

³⁶ Eva Schmidt: *Az anyag és a mítikus észlelésmódja Révész László László képeiben*, in.: Tudomásulvétel, Kiállítási Csarnok, Bp. 1993, p.5.

a látógúla esetében, hanem inkább egy belső kép kivetítésével fedik le az előttük álló valóságot. Ebben a formában a láttatás, az ábrázolás kérdését, ennek mikéntjét, illetve egyáltalán lehetséges, vagy lehetetlen voltát veti fel Révész, utalva a számtalan nézőpont közötti eligazodás lehetetlenségére. A kép, ami ezeknek a látógúláknak az elmetszéséből származik³⁷, szemmel láthatólag nem kapcsolódik a nézés irányában megjelenő valósághoz. Az ő észlelésük a fejükből kivetülő projekció. A képzeletbeli, vagy valós látómezők hangzavara eszembe juttatja a Bábeli Ember fogalmát, melyet Révész László László doktori disszertációjában Jerzy Grotowski 1965 és 69 közötti írásai alapján idéz fel.³⁸ „...nemcsak minden hagyományos közösségből lett Bábel tornya... hanem minden egyes ember maga is Bábel tornya, mert lényé mélyén hiányzik az egységes értékrendszer...” Ennek alapján még nyilvánvalóbbá válik, hogy itt valójában a megérthetlenség az, amiről szó van. A kép a kínai diáklázadásokhoz kapcsolódik³⁹, és sok más, aktuális hírhez és újságképhez kapcsolódó festmény mellett Révésznek azon a *Tudomásulvétel* című kiállításán szerepelt, (Olof Palme Ház, 1993)ami úgy maradt meg a kritikusok tudatában, mint a művész leginkább aktualitásokra reagáló, politikus művekből álló kiállítása.⁴⁰ Két alapvető kérdés merül fel bennem ezeket a sorokat olvasva. Vajon a politikai tartalmú médiaképek felhasználása valóban politikus, politizáló művek létrehozását jelentette? A mindenki számára ismerős, aktuális, politikai tartalmú, mondjuk így, mitikus kép, milyen mértékben jelenti önmagát? Nem inkább gondolati terelés a szerepe, az értelmezés igényének beindítása valami látszólagos kapaszkodóként? A másik kérdés, hogy a kiállítás címe, a *Tudomásulvétel* vajon a konkrét művekkel kapcsolatban, akár azok médiakép, vagy hír előzményeivel kapcsolatban, vagy, ami még valószínűbb, a világ jelenségeivel kapcsolatban úgy általában értelmezendő-e? A cím felhívja a figyelmet a tudomásulvétel és a megértés közötti különbségre, s evvel ismét a megértés lehetőségét problematizálja. Mit jelent egyáltalán megérteni a másik nézetét?

³⁷ De amikor látjuk, hogy egyetlen felület az, akár fal, akár tábla, amelyen a látógúla foglalt több felületet kívánna ábrázolni, ezt a látógúlát egy adott ponton el kell metszenie, hogy azokat a körvonalakat és színeket a festményén saját körvonalával és színeivel megjeleníthesse. Következésképpen, miként mondtam, aki egy képet néz, az egy látógúla bizonyos metszetét szemléli. A festmény tehát nem más, mint a látógúla elmetszése adott távolságban,...) Leon Battista Alberti: *Della Pittura*, Első köv., 12.

³⁸ Jerzy Grotowski: *Színház és rituálé*, Kalligram, Pozsony, 1999.,p. 65: Bábel-torony-ember, disszertáció p. 7. A disszertáció 2010-ben íródott, de Révész itt is megjegyzi, hogy Grotowski értelmezéséhez és felhasználásához perforanszaiban az 1980-as évek elején jutott el.

³⁹ Eva Schmidt: *Az anyag és a mitikus észlelésmódja Révész László László képeiben*, in.: *Tudomásulvétel*, Kiállítási Csarnok, Bp. 1993, p.5.

⁴⁰ Balázs Kata: *Dramma giocoso, Révész László Lászlóról, Recepciótörténet* in: *Artmagazin* 2022. XX. Évf. 5 szám. p.:71.

Gondolatainak nagyjából megismerése és tudomásul vétele lehetséges anélkül is, hogy az bármilyen hatással lenne az én életemre. A megértése viszont azt jelentené, hogy nem csak felfogom, hanem összevetem a saját nézeteimmel, hagyom, hogy mozgásba hozza a gondolataimat, reagálok rá, nem hagyja az én nézeteimet sem érintetlenül. A másik nézetének megértése nyitottságot, figyelmet, közös gondolkodást feltételez, egyfajta cselekvő, dialogikus viszonyt, aktív értelemkeresést. Térjünk vissza egy pillanatra a látógúlához és a festészet technikai részéhez, sőt a festésmódhoz, a festői stílushoz, ami Révész László László esetében meghatározó jelentőségű a narratív ábrázolás szempontjából is. A látógúla tehát csukott szemekből, homlokból indul ki, mondja Eva Schmidt.⁴¹ Mindemmellett, a festői megfogalmazás alapján ugyan ennyire lehetséges, hogy a szereplők egyszerűen lefelé néznek, hiszen látógúláinknak is ez az iránya. A nézőpontok valóban kitakarják egymást, sőt, miattuk gyakorlatilag nem is lehet pontosan eldönteni, hogy mi van a képen. Mi az a kép alsó felében, amit többé-kevésbé mindannyian néznek. Vannak ott még további szereplők? Talán valaki elesett, vagy éppen egy erőszakos cselekmény tanúit látjuk? Valójában csak sejthető, hogy valamit még láthatnánk az emberek alatt, előtt, a gondolatok bábeli zavarában.

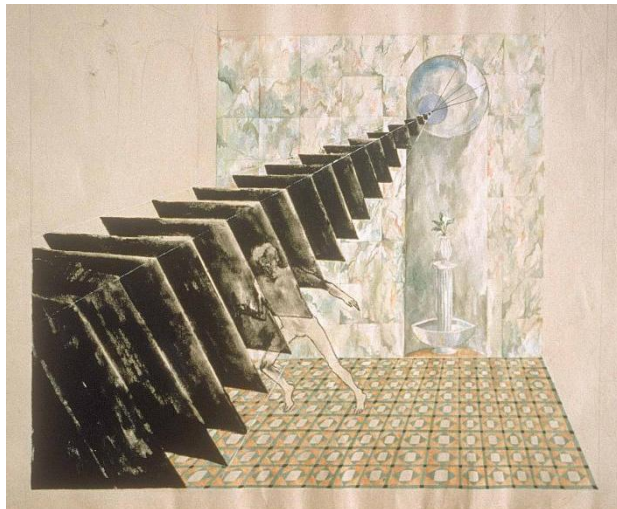
Révész így ír a sejtésről a disszertációjában.: “Van-e a kevesebből többet gyakorlatának valami nem tudatos rétege a festészeti gyakorlatban? A munka ritmusa, monotonitása önmagában is képes létrehozni valamiféle „féltudati” állapotot. Egy kép elkészítésének több, tudatos és automatikus fázisa van. Az automatikus fázisokban is érdemi döntések, megfogalmazások történnek. “olyan szakaszát akarom körülírni az alkotásnak, amikor sem az automatikus, sem a tudatos fázisok nem dominánsak. Ezt a fázist a sejtések szintjének hívom.” (hasonlóan a tudományos sejtésekhez) Más szavakkal kifejezve, a létező és képzeletbeli síkok és dimenziók közötti utazás az egyik lényegi meghatározója a képi elbeszélőnek. (A redukció ellenére a sejtések szintjén még megmarad valami) Ez nem jelenti azt, hogy a tanítható, a begyakorolható alkotási fázisok ne lennének fontosak, de ezek az aspektusok annyiban nem tartoznak a képi elbeszéléshez, hogy a festészetre általánosságban érvényesek.”⁴²

⁴¹ Eva Schmidt: *Az anyag és a mítikus észlelésmódja Révész László László képeiben*, in.: Tudomásulvétel, Kiállítási Csarnok, Bp. 1993, p.5.

⁴² Révész László László: *A képi elbeszélés a képzőművészetben*, doktori disszertáció, MKE, 2010, p.:20.

Festészetének befejezetlennek ható, néha csak hozzávetőleges, elnagyolt formája egyébként teljes összhangban van, sőt, mondhatnám festészeti megfelelője annak az elvárásokat a legkevesebb erőfeszítéssel kielégíteni akaró, a tökéletlenséget elnézően megengedő attitűdnek, amivel Erdély Miklós Böröcz és Révész performanszait jellemzi,⁴³ és ahogy a fenti leírás alapján megfigyelhető, fontos eszköze annak, hogy a tudatos és automatikus cselekvések közötti infravékony határvonalon megjelenő intuíciók, sejtések minél jobban működésbe léphessenek mind az alkotó, mind a néző szempontjából.

A térábrázolások, perspektíva, vetület és látógúla szerkesztések, látás elemzések és a megértéssel kapcsolatos szkepszis mind nagyon rokon vonatkozások Révész László László és Kósa János festészetében.



17. kép: Kósa János: A szökés, 1994, olaj, ceruza, akvarell, papír, 42 x 51 cm

Kósa János A szökés című rajzán mintha a szereplő a gépi látás célkeresztjéből szökne éppen. A térbeli, éles lapokként ábrázolt síkok, melyek egy reneszánsz felfogású teret sugallnak, mintha elválnák, mint Révész képsíkokkal hadakozó festőjét. (1. kép.) A szereplő átsusszan az éles síkok között és szökni próbál a reneszánsz tér, a csempe és a márvány sugallta ridegségből, geometriából.

Kósa 1994-es svájci tartózkodása alatt rajzain felbukkant a képet néző alakja. A látás, a leképezés, illetve a képértelmezés folyamatát elemzi és ábrázolja. A perspektivikus szerkesztő rajz, és különösen a néző szeme felé tartó látógúla megjelenése Kósa

⁴³ A szövegrészlet idézve Révész életrajzánál a függelékben. *Meglesz, Főnök!* In: Erdély Miklós: Művészeti Írások, Képzőművészeti Kiadó, Bp., 1991, p.: 117.

rajzain ebben az időszakban nagyon jellegzetes motívum, szoros párhuzamba állítható Révész László László egy évvel korábbi, 1993-as látógúla ábrázolásaival, és Lacan diagramjaival is.⁴⁴ A látóháromszögeken kívül szintén Lacant juttatja eszembe Révész László László Balzac által inspirált *Ismeretlen remekmű* című filmjében, az első jelenet monológja is, melyben hangsúlyosan megfogalmazódik a Másik jelenléte, az ő tekintetéhez való viszonyunk, ami által magunkat definiáljuk, amin keresztül látni vágyunk magunkat:

*“Hátha követ valaki. Hátha az, ahogy én mozgok ebben a parkban, az valaki számára látvány. Így az, amit én látok, valaki más látványának a része. Mert azt is látja, hogy én látok valamit. Hogyan lehet belekomponálni azt a látványba, hogy a látványban az is benne van, aki lát. Olyan ez, mint más szemével látni önmagamat. Például a szerelmes nézése, ahogyan azt nézi, amit én nézek, de közben az én szememen keresztül látja. Miközben azt nézi, amit én, engem lát. Csak tudnám valójában mit lát ilyenkor. Bárcsak tudnék festeni egy tájat, amelyet az hat át, hogy ő szerelmesen követi amit én nézek. Talán nem lehet, talán a festészet erre képtelen.”*⁴⁵

Az interjúban, amit Kósa Jánossal készítettem disszertációm írásához, kérdésemre válaszolva említi, hogy régóta, gyakorlatilag középiskolás kora óta nyomon követte Révész, Böröcz és Roskó munkásságát. Láta annak idején performanszaik egy részét. Fel is idéz egy esetet, amikor Révész és Böröcz (akik gyakran festészeti problémákat jelenítettek meg performanszaikban, “a festők színházában”) a bokájukhoz kötött, rajzi tanulmányok céljára készített gipszportrékat vonszolnak maguk után⁴⁶. Ez nyilván megfoghatta Kósát, hiszen őt is nagyban foglalkoztatta “a történelem terhe”⁴⁷. Kósa látvánnyal, leképezéssel, térábrázolással kapcsolatos érdeklődése azonban mégsem Révész munkáiból ered, hanem ezt is, mint sok minden mást, Duchamp iránti érdeklődéséből vezeti le. A 90-es évek elején sokan foglalkoztak a tér leképezésének problémájával, többeket érdekelt a klasszikus perspektíva, Alberti és a kép mint ablak gondolat kortárs értelmezése, és hasonló vizsgálódások.⁴⁸ Tatai Erzsébet említi a Technocool kiállítás katalógusában a neokonceptualizmussal kapcsolatban, hogy a

⁴⁴ Jacques Lacan: *The Four Fundamental Concepts of Psychoanalysis* (1964/1973). London, Norton, 1977.; magyarul reprodukálva: Silverman, Katja: *A tekintet*, (Szemző Hanna ford.), In: *Metropolis*, 1999. 2. <https://metropolis.org.hu/a-tekintet-1> letöltés: 2024.08.21.

⁴⁵ Révész László László: *Az ismeretlen remekmű*, BBS, Beta, 26' 1993. Bora Gábor szövege

⁴⁶ Gipsz lószobrokat húztak maguk után, Böröcz András és Révész László: *Lóról*, performansz, lásd.: Simon Zsuzsanna: *Böröcz, Révész, Roskó és az akadémiai ló*. In.: *Új Művészet*, 2. (1991) 4.

⁴⁷ Az összekapcsolás örömeért Roskó Gábor katalógusának címét idézem.

⁴⁸ Szintén Kósa említi az interjúban, amit vele készítettem 2024.06.10.-én

90-es évek elején, mikor a konceptualizmus újbóli előtérbe kerülése az egész feljövő fiatal generációt megérintette, nem csak a konceptuális művészet “sztárja”, Joseph Kosuth került reflektorfénybe, hanem a konceptualizmus “ősattjáról” Marcel Duchampról is egyre több szó esett. Kiemeli, hogy, míg a rendszerváltás előtt csak egy kis könyv jelent meg róla, 1990 körül hármat is kiadtak, köztük Jean Clair könyvét a Nagy Üvegről, melynek hatása alatt Kósa perspektívanulmányait készítette.⁴⁹ Az évtized közepén egy negyedik könyv is megjelent, sőt, a Budapest Galéria 1996-ban kiállítást rendezett kifejezetten Marcel Duchamp magyarországi hatásainak bemutatására.⁵⁰ Jean Clair Duchampot olyan művészként említi, akit komolyan érdekelt a perspektíva. Duchampra és Jean Clairre Révész is több helyen hivatkozik értekezésében.⁵¹ Saját, dimenzióugrásnak nevezett technikája ismertetésekor idézi Duchampról azt a Clair által neoplatonikusként definiált gondolatát, hogy a mi világunk három dimenziós tárgyai csak egy számunkra ismeretlen négydimenziós világ vetületei.⁵²

Lehet, hogy nem csak Duchampot, hanem a perspektíva és térábrázolás kérdéseit is újra népszerűvé tette Magyarországon Jean Clair könyve a 90-es évek elején?

A nemzetközi szinten mindenesetre ennél több dolog történt. 1991-ben adták ki először angolul Erwin Panofsky *A perspektíva, mint szimbolikus forma* című híres tanulmányát.⁵³ Magyarul 1984-ben jelent meg először Panofsky *Jelentés a vizuális művészetekben* című tanulmánykötetében.⁵⁴ “Az 1924-25-ben írott legendás esszé újbóli megjelenése nagy érdeklődést keltett, ami bizonyítja, hogy a perspektivikus ábrázolás problémáját még mindig relevánsnak érezzük modern kultúránk számára.”⁵⁵

Írja Lev Manovich a c3 1999-es *Perspektíva* című kiállításához kapcsolódó dokumentumok között magyarul is olvasható írásában. Manovich ezzel csak felvezeti az Öbölháború kapcsán a nyilvánosság előtt megjelenő, a perspektivikus ábrázolás új típusát jelentő, és a háború sorsát is eldöntő, harcászati eszközök által felvett képek jelentőségét. Az infravörös képalkotás, a radar, a háromdimenziós számítógépes grafika mind része annak, amit Lacan “geometrikus látásnak” nevezett, ahol a

⁴⁹ Clair, Jean: *Marcel Duchamp, avagy a nagy fickó*, Budapest, Corvina, 1988.

⁵⁰ Tatai Erzsébet: *Neokonceptualizmus a kilencvenes évek magyar művészetében*. In: Petrányi Zsolt (szerk.): *Technocool, Új irányok a kilencvenes évek magyar képzőművészetében 1989-2001*. Budapest, MNG, 2023, p.:27.

⁵¹ Révész László László: *A képi elbeszélés a képzőművészetben*, doktori disszertáció, MKE, 2010, p.:14; 23.

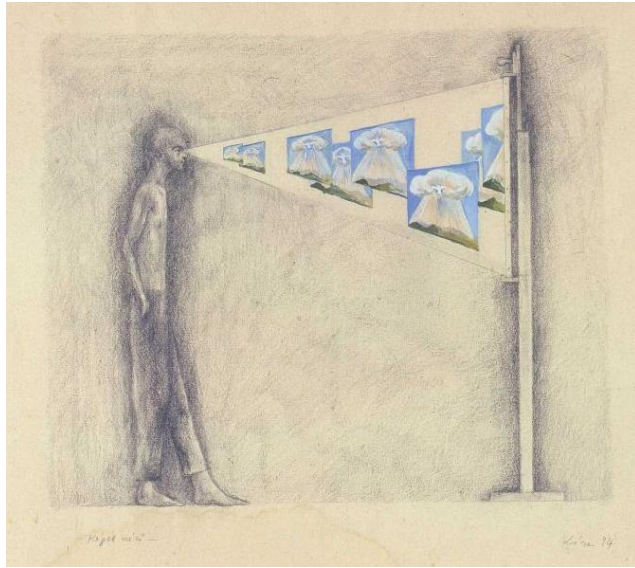
⁵² Révész László László: *A képi elbeszélés a képzőművészetben*, doktori disszertáció, MKE, 2010, p.:14.

⁵³ Panofsky, Erwin: *Perspective as Symbolic Form*, New York, Zone Books, 1991.

⁵⁴ Panofsky, Erwin: *Jelentés a vizuális művészetekben*, Budapest, Gondolat, 1984.

⁵⁵ Manovich, Lev: *Az űr feltérképezése: a perspektíva, a radar és a 3-dimenziós számítógépes grafika* <https://www.c3.hu/perspektiva/dokumentumokframe.html> letöltés: 2024.08.21.

perspektíva segítségével a látás a szemmel láthatón túlra is kiterjed.⁵⁶ A gépi látással és az értelmezéssel összefüggő kérdésekhez kapcsolódik Kósa festészetében a műtárgyat vizsgáló-restauráló robotok motívuma is. A *Picasso La Vidájának röntgenképét vizsgáló gép* nyilvánvalóan semmiképp sem kerülhet közelebb a műalkotás lényegéhez, az élet allegóriájának megértéséhez.



18. kép: Kósa János: Képet néző, 1994, ceruza, akvarell, papír, 42 x 51 cm

Kósa rajzain több helyen a látvány lekicsinyített változatai áramlanak a befogadó szemébe. A *Képet néző* esetében például jól látható, hogy az epikurosi látásmélet kissé ironikus illusztrációjával van dolgunk. Lucretius *A természetről* című költeményében, mely Epikurosz gondolatrendszerének költői feldolgozása, leírja, hogy a tárgyak felszínéről finom, hártyaszerű képvázak szakadnak le, és a levegőben szálldosva a szemünknek ütköznek, így látjuk meg őket.⁵⁷ A képet néző alak egy múzeumi térben jelenik meg, ahol a műtárgytól pár lépésnyire megállva, tágra nyílt szemekkel fogadja a festményből felé áramló kis képecskék sorát. A kis képek az eredetijükhöz képest el vannak forgatva, hogy Kósa rajzának nézője is jól láthassa őket. Megállapíthatatlan viszont, hogy az elforgatás mértéke 45 fok, és így a kis képek is eszerint torzulnak perspektivikusan, vagy épp ellenkezőleg, a kis képek 90 fokban

⁵⁶ Lacan, Jacques: On the Gaze as Object Petit. In: *The Four Fundamental Concepts of Psycho-Analysis*, Ed. Jacques-Alain Miller, Trans. Alan Sheridan, New York, W. W. Norton & Company, 1981. p.:67-122.

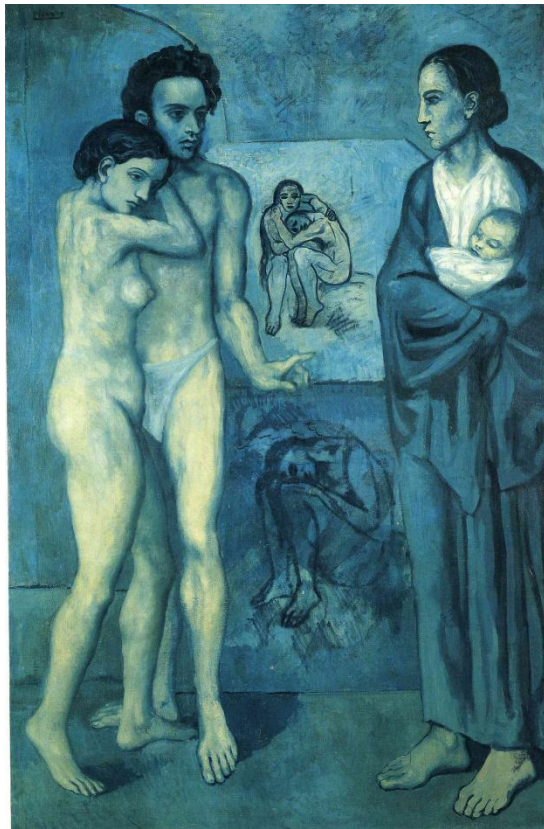
⁵⁷ Titus Lucretius Carus: *A természetről*, (Tóth Béla ford.) Debrecen, Alföldi Magvető, 1957. p.:78.

A görög látásméletekről bővebben: Steiger Kornél: *Parmenidész/ Empedoklész*. Töredékek, Gondolat, Budapest, 1985.

fordulnak el az őket kibocsátó nagy képtől, és a látógúla oldalai kényszerítik őket, hogy a rajzolt néző szeme felé tartva egyre jobban összeszűküljenek.

3.2. Identitás, azonosság, kettősség

Kósa munkásságában tovább vizsgálódva nem csak az ő művészi gondolkodása érthető meg jobban, hanem az előző bekezdésben említett *La Vita* egy másik feldolgozásának vizsgálatával egyben egy másik érintkezési ponthoz juthatunk, ami nem csak Révész és Kósa, hanem Nemes Csaba és Szépfalvi Ágnes művészetét is összeköti, nevezetesen az identitás és az azonosság kérdéseihez.



19. kép: Kósa János: La Vita, 1991, olaj, vászon, 228 x 131 cm

1991-ben, Plágium sorozata nyitódarabjaként Kósa újrafestette Picasso *La Vita* című képét. Nem lemásolta, hanem teljes átéléssel, magát Picasso bőrébe, 1904-be képzelve újrafestette. A gesztus, az újraalkotás volt számára itt a legfontosabb, a művészettörténetnek egy olyan pontját sajátította ki, ahol a festészet utoljára jelenhetett meg kétely nélkül, valódi, klasszikus, illúzióteremtő nagyságában. Viszont miközben újrateemtette ezt a képet, és átélte a kétely nélküli festés folyamatát, a

kételyt is elültette benne. Ha mással nem, szignójával (Kósa 1904) az ártatlan szem számára is nyilvánvalóvá tette, hogy nem Picasso eredeti képe előtt áll. Kicsit hasonló ez a helyzet a *Horatiusok esküjéhez* ahol a képen kívüli helyzet, a kép készülésének (vélt vagy valós) narratívája meghatározza a mű teljes értelmezését, vagy legalábbis egy külön dimenziót ad hozzá. Mindez igaz az eredeti Picasso kompozícióra is, a kék korszak lezáró darabjára, mely több változat után, Cassagemas halálhírére változott műtermi kompozícióból életallegóriává.

Az újrafestés során fogalmazta meg magának Kósa egész életpályáját meghatározó ars poetikáját: "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."⁵⁸ Bár Kósa ebben az időben nem ismerte, mégis érdekes párhuzam Elaine Sturtevant munkássága, aki elsőként, még sokkal a Picture Generation előtt sajátította ki, alkotott újra műtárgyakat. Elsősorban saját kortársai, a legnagyobb férfi művészek, Roy Lichtenstein, Frank Stella, Claes Oldenburg, Jasper Johns, James Rosenquist műveit reprodukálta manuálisan a hatvanas évek közepétől. 1991-ben egy egész kiállítást csinált Andy Warhol virágaiból, de a hatvanas évek végén Joseph Beuys és Duchamp több művét is újraalkotta. Művészete akkoriban még válasz nélkül maradt, vagy kifejezett ellenállásba ütközött, így a 70-es évek elejétől csalódottságból tíz évig nem állított ki semmit.⁵⁹ 2004-ben a frankfurti Museum für Moderne Kunstban Udo Kittelmann életmű kiállítást rendezett számára, majd 2011-ben az 54. Velencei Biennálén Arany Oroszlán díjat kapott. Peter Eleey, aki 2012-es retrospektív kiállítását rendezte a new yorki Museum of Modern Art-ban, azt írta róla, hogy "bizonyos értelemben az ő médiuma a stílus. Ő volt az első posztmodern művész, még mielőtt az létezett volna"⁶⁰.

⁵⁸ Kósa János: Budapesti szem, A festészet iránti elkötelezettség alakulása az 1990-es évek elején és közepén a magyar kortárs képzőművészetben, DLA disszertáció, MKE, 2007. p.:23.

⁵⁹ Hainley, Bruce: Erase and Rewind: Elaine Sturtevant, In: Frieze, 2000. 53.

https://web.archive.org/web/20120309090334/http://www.frieze.com/issue/article/erase_and_rewind/ letöltés: 2024.08.02.

⁶⁰ Fox, Margalit: Elaine Sturtevant, Who Borrowed Others' Work Artfully, Is Dead at 89. In: The New York Times, 2014.05.16. <https://www.nytimes.com/2014/05/17/arts/design/elaine-sturtevant-appropriation-artist-is-dead-at-89.html> letöltés: 2024.08.02.

Kósa János kezdetben a "Plágium" kereteit Stewart Home elméleti munkássága nyomán, harcos kreativitás ellenességgel és eredetiség ellenességgel képzelte el, majd 1993-ig részben Home nyomán, részben Szentjóby Tamás hatására művészsztrájkot is folytatott. Számára a sztrájk nem jelentette a festészet teljes abbahagyását, de minden esetre kevesebb műve készült, ezek is mind "plágiumok" voltak. A sztrájkot az újat alkotásra vonatkoztatta, egyetértve Home-al abban, hogy minden műnek sokszorosításnak kellene lennie, és minden művészt ugyan úgy kellene nevezni, mivel az eredetiség káros, és az uralkodó osztályt kiszolgáló mítosza csak így szüntethető meg, illetve csak evvel a végső tagadással támasztható fel a haldokló avantgarde szellemisége. 1993-ban ismét festeni kezd, a plágiumok után visszatér az eredeti képekhez, ekkor készül a festészet halála kompozíció, melynek már csak festői stílusát kölcsönözte Picasso kék korszakából. Ekkoriban ismerkedett meg Mike Bidlo és Sherrie Levine munkásságával, elkezdte alkalmazni a plágium finomabb formáit: a parafrázist, pasticciot, appropriation artot.⁶¹ A modernista kánon a másolásban a veszteséget látja, az egyediség, a zseni kézjegyének eltűnését. A posztmodern gondolkodók, mint Radnóti Sándor kultúramegőrző, továbbvivő gesztusként értékelik.⁶² Az 1985-ös new yorki Appropriation Art kiállításon a plágium a posztmodern alapvető paradigmájaként szerepel, melynek első megjelenése J. L. Borges Kósa és értelmezői által gyakran hivatkozott Pierre Menardja, aki újraírta a don Quijotét.⁶³ Az epigonizmus helyét, a téma jelenlétét 1992 óta a magyar kortárs művészeti közegben Révész Emese fejté ki Kósa katalógusában, arra is kitérve, hogyan jelentkezett egy dupla csavarral az epigon mivolt avantgardeként a Liget Galéria Epigon kiállítás sorozatán, ami eredetileg válaszreakcióként született a Kunstforum egy cikkére, ami a keleti blokk művészetét epigonnak bélyegezte. A kapitalista eredetiség fogalmát lebontani vágyó fiatal alkotók ironikus módon ebből csináltak trendet, divatot, korszerű gesztust az új magyar kapitalizmusban.⁶⁴

Az identitás és az azonosság szempontjából jellegzetes gesztus, hogy Nemes Csaba és Veress Zsolt 1995 szeptember 22-én ünnepélyes keretek között nevet cseréltek.⁶⁵

61 Kósa János: Levél Szoboszlai Jánosnak. In.: Balkon, 1996./4-5. p.:37-39.

62 Radnóti Sándor: Hamisítás, Budapest, Magvető, 1995

63 Révész Emese: Kósa János, Munkák 1990 - 2005., Budapest, Szerzői Kiadás, 2006. p.: p.:10., Kósával kapcsolatban ugyan erre hivatkozik még: Hornyik Sándor, Szoboszlai János, és Kósa is a disszertációjában.

64 Révész Emese: Kósa János, Munkák 1990 - 2005., Budapest, Szerzői Kiadás, 2006. p.:19. Ezen kívül Kósa János is beszélt róla 2024.06.10.-én.

65 Szoboszlai János: Súlytalanság, Szerződészegés, Nemes Csaba és Veress Zsolt kiállítása. In: Balkon, 1998. 10.

Szándékuk szerint a művészi identitást, és a piactudásban ennek alappillérét, a művész brandjét, a zseni és az eredetiség kultuszát játszották ki ezzel. Az eredetiség kérdése rokonságba hozza a projektet Kósa Plágium korszakával. Kósa életrajzában említtem azokat a kurzusokat, ahol ők Nemes Csabával, még az egyetemen, osztálytársakként együtt hallgathattak előadásokat a szituacionistákról, Guy Debordról, és olvashattak Stewart Home-ról. Nyilvánvalóan, a névcserére vonatkozó esetleges személyes motivációkon túl, hasonló gondolatok mozgatták Nemes Csabát, mint Kósa Jánost a művészidentitással kapcsolatos kísérletei során.⁶⁶

Fontos referenciának tartom a régi fotókat, illetve az apai hagyatékot, ráadásul az apa fényképeit feldolgozó saját munkáim vonatkozásában Nemes Csaba: *Apja neve: Nemes Csaba* című, 2009-ben kezdett sorozatát, melynek központi kérdései szintén az identitás és az azonosság. Eric Bern szerint az apáéval azonos névadás szigorú sorskönyvi meghatározottságot takar. Ez egyébként az én családomban is jellemző gyakorlat volt. Bern úgy véli, hogy sajátos megfontolásból ruházzák az apa nevét a fiúra, és az ezzel járó felelősséget lehet vállalni vagy megtagadni, de általában mindkét esetben valami szomorkás sértődöttséget hagy az így elnevezettekben.⁶⁷ Nemes Csaba esetében úgy tűnik állandó és dinamikus mozgás figyelhető meg a két végpont, a vállalás és megtagadás között. Mindemellett apja eredeti fotóinak megfestése újra felveti a szerzőség kérdését, mint a névcseré akció és a Szépfalvi Ágnessel közös munkák is.

Nemes édesapja, id. Nemes Csaba fekete-fehér, amatőr fényképeit festi meg. Apja Tuzséron készítette a képeket az 1960-70-es években, ahol általános iskolai tanár, kultúrházvezető és tanácselnök volt. A festőt akkor kezdte foglalkoztatni apja fotóinak feldolgozása, amikor a szocialista múlt és annak hivatalos emlékezete 2010 után ismét nagyot változott. A dokumentáló fotók a személyes emlékezeten átszűrve, egy másik oldalról mutatják be, nem csak a diktatúrát, de Nemes Csaba apjának kultúraszervező munkáját is, és a falusi életnek több olyan vonatkozását, ami a mai helyzettel összevetve hatalmas kontrasztot mutat. Példa erre a *Roma család újjépítésű ház előtt*, ami a szocializmus roma integrációs programjának állít emléket abban a korban, ahol a Magyar Gárda megjelent. A képekből Nemes apja minden

⁶⁶ Kósa János: Budapesti szem, A festészet iránti elkötelezettség alakulása az 1990-es évek elején és közepén a magyar kortárs képzőművészetben, DLA disszertáció, MKE, 2007. és Nemes Csaba közlése

⁶⁷ Eric Berne: Sorskönyv, ford.:Ehmann Bea, Budapest, Háttér kiadó, 1997. p.:95.

személyességet, véleményt, vagy bármi továbbgondolható elemet kizárt. Nem derül ki belőlük, valójában mit is gondolhatott, túl azon, hogy eljátszotta a rá osztott szerepet.⁶⁸ A sorozat festményei egy távolságtartó, kisajátító, ismétlő és megérteni vágyó kiindulásból az egyre komplexebb, dialogikusabb formák felé haladnak. Nemes saját identitását keresve egyszerre vizsgálja az apafigura és a történelmi múlt lenyomatait, kontrasztját a jelennel, saját személyiségével, megéléseivel.



20. kép: Nemes Csaba: Roma család újépítésű ház előtt, 2009, olaj, vászon, 200 x 200 cm

A sorozat korai darabjai nemcsak az eredeti fotók kompozícióját tartják meg, hanem azok jellegzetes hibáit is, a túlexponált részleteket, perforációs hibákat. A képeket fényképtárgyként bemutató, csak festőileg átíró Nemes Csaba itt a fotórealizmussal áll szoros kapcsolatban, de ahogy Dékei Krisztina írja, megfestésükkor a művész egyre inkább involválódik saját történetébe, a „korfestést” fokozatosan felváltja a személyes, értelmezői viszony kibontása.”⁶⁹

Valóban, a fotórealizmus hatásain kívül az expresszionizmus eszköztárát, érzelmi telítettségét idéző képek is megjelennek a sorozat korai darabjai között, sőt, olyanok is, amiket Hornyik Sándor már “szürrealista vízióknak” nevez.⁷⁰ A fotók feldolgozásának folyamata Nemes Csaba részéről nyilvánvalóan értelmezési és átélési,

⁶⁸ Hornyik Sándor: *Kultusztörténet és politikai ikonológia*. <http://tranzitblog.hu/kultusztortenet-es-politikai-ikonologia/>

⁶⁹ Dékei Krisztina: *A Kádár-kor árnyai*, Revizor online, 2012.03.12. <https://revizoronline.com/nemes-csaba-apja-neve-nemes-csaba-knoll-galeria/> utolsó letöltés: 2024.08.12.

⁷⁰ Hornyik Sándor: *Kultusztörténet és politikai ikonológia*, <http://tranzitblog.hu/kultusztortenet-es-politikai-ikonologia/>

érzelmi folyamat is. Fontosnak tartotta például, hogy a képeket ne vetítés segítségével vigye át a vászonra, mert jelentőséget tulajdonított az apró elcsúszásoknak, elrajzolásoknak.⁷¹ Ez a spontaneitás egyfajta érzelmi többlet kifejezésnek hagyott helyet. A festés folyamatában dramatizálja a képeket, megpróbálva elképzelni, újra éleszteni, jelentéssel megtölteni a rajtuk látható eredeti szituációkat.



21. kép: Nemes Csaba: Party, 2010, olaj, vászon, 200×200 cm, magángyűjtemény, Németország

Party című festménye talán egy munkahelyi koccintást, vagy egy sikeres projekt megünneplését ábrázolja. Nem derül ki belőle, pontosan kik a szereplők, mit ünnepelnek, vagy ünnepelnek-e egyáltalán, és az sem, miért volt fontos ez az egész az idősebb Nemes Csabának. A festmény színes ugyan, mégis őriz valamit a fekete-fehér eredeti kopott hangulatából. A rózsaszínes és zöldes árnyalatok, a részleteken egészen expresszionista hatásokat keltenek, felerősítik a különös arckifejezéseket, mégis, a kép összhatásában szinte szürkévé oltják ki egymást. A sorozat darabjain az első látható intervenciók a régi fényképeken a színek voltak. Nemes, a festő, meghagyta a kép eredeti, kissé ügyetlen kivágatát, elvágva az egyik szereplő profil arcát, és egy gazdátlan kezét jelenítve meg a bárpulton. Három pár látható a képen. Nőknek udvarló, velük lelkesen társalgó férfiakat látunk, az arckifejezések mégsem teljesen felhőtlenek. Olyan az egész, mint egy kötelező munkahelyi esemény, ahol a jókedv is

⁷¹ Beszélgetésem Nemes Csabával 2024.08.12.

kötelező, de azért csak mértékkel, hiszen ha túl jól szórakoznánk, az ugyan olyan kínos lenne, mintha nem éreznénk jól magunkat. Minden arcról ez a feszélyezettség és gyanakvás olvasható le, mintha egy általános bizalmatlanságból fakadna, a helyzet, vagy a kép, a fénykép eredeti nézője, célja, készítője iránt. A jelenet pontos helyét és idejét nem tudjuk tehát, de az életérzés, a hangulat nem is lehetne pontosabb és általános érvényűbb. Más festményekre gondolt ugyan Birkás Ákos, de erre a képre szerintem különösen jól illik a leírás, amit Nemes festészetéről adott évekkorábban: “Ha nekilát egy festménynek, (egy fotó megfestésének) azt figyeli, mikor kezd megszólalni. És hagyja, hogy beszéljen, nem fojtja bele a szót. És tudjuk, a kép az alakítás során nagyon hamar megszólal. Vajon ebből adódik Nemes Csaba festészetének jellemző futólagos jellege? Vagy abból a kényes igényességből, hogy ő maga egy szóval se beszéljen többet, mint amennyi mondanivalója van?”⁷²

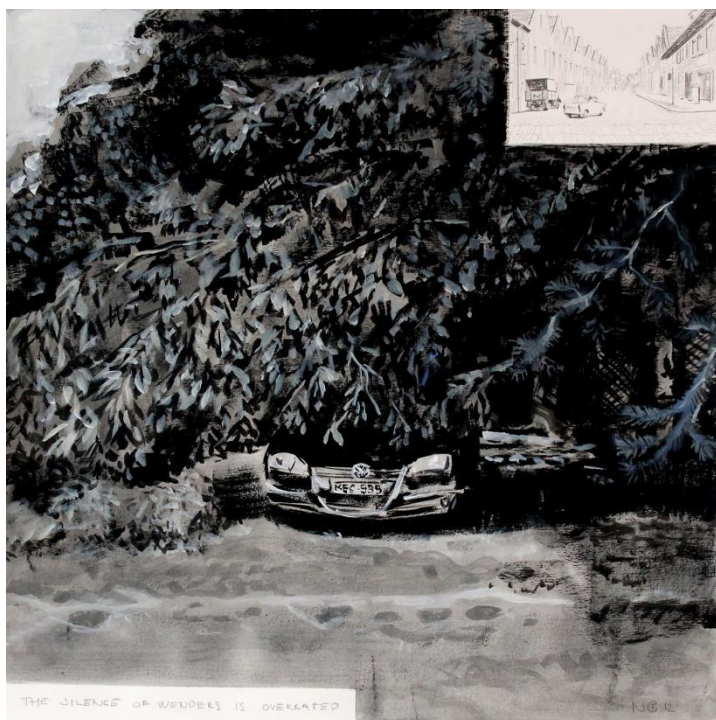
A sorozat újabb, 2012-ben a Knoll Galériában látható darabjait Nemes Csaba a korábbiakhoz képest grafikusabb karakterrel készíti. A képekhez gyakran illeszt rövid szöveget, rajzol, vagy fest rájuk feliratokat, melyek a művek koncepciójának részét képezik.

A kiállítás egészét jellemző hangsúlyos narratív jellegre, mely nem lineáris, hanem asszociatív filmes gondolkodáson, “montázstechnikán” alapul, Kürti Emese hívja fel a figyelmet.⁷³ A montázs technika és a filmes gondolkodás alatt azt érti, ahogy Nemes apja Kádár-kori fotóinak megfestett változata mellé saját fényképeinek festői átiratát is elhelyezi. A képpárok kommunikációjára épít, illetve a képekre írt, festett feliratok, a félre- vagy inkább máshova vezető címek és a két kép kontrasztjára.

⁷² Birkás Ákos: Kicsit meglepő, hogy Nemes Csaba éppen ennél a fajta festészetnél kötött ki. In: *Nemes Csaba*, Budapest, Szerzői kiadás, 2004. p.:2.

⁷³ Kürti Emese:Kilátások a zsákutcából, Magyar Narancs, 2013.05.25.

<https://magyarnarancs.hu/kepzuveszet/kilatasok-a-zsakutcabol-84499> Letöltés 2021.02.07.



22. kép: Nemes Csaba: Wenders hallgatása túlértékelt, 2012, olaj, vászon, 50x50 cm

A *Wenders hallgatása túlértékelt* című képet csak a Kósa Jánossal való párhuzamosság miatt emeltem ki a sorozatból. Kósa 1992-ben “plagizálta” Beuys *Marcel Duchamp hallgatását túlértékeli* című 1964-es akciójának tárgyi maradványaként a kranenburgi Hans és Franz–Joseph van der Grinten gyűjteményben őrzött papírlapot, amelyen a fenti szöveg olvasható csokoládétáblák, filc, és egy fotó társaságában.⁷⁴ Harmadikként Nemes Csaba is olvasta megjelenésekor Jean Clair *Duchamp, avagy a nagy fickó* című könyvét, bár ennyi év után nem hiszem, hogy kifejezetten felidézte volna a fejezetet, melyben Clair Duchamp hallgatását és Beuys művét említi.⁷⁵

A képen egy fa alatt parkoló Volkswagen, jobb felső sarkában egy kis rajzon egy keletnémet utcarészlet látható. Talán Drezda. A bal alsó sarokban Muntean és Rosenblumot idéző, fehér keretes felirat. “*The Silence of Wenders is Overrated*” A nyolcvanas években Wenders filmjei események voltak Nemes és baráti köre számára.

⁷⁴ Kósa János: Stewart Home hallgatását nem lehet túlértékelni, 1992; “Beuys gyorsan és hirtelen felírt betűt igyekeztem kis ecsettel a leghívebb módon utánozni, mint ahogy a csokoládé öregítését, és annak lecsurgó nyomait is aprólékos gondnal követtem. Miután Stewart Home valóban meghirdette a művész-sztrájkot, ’90-93 között beszűntetett mindenfajta alkotó tevékenységet, természetesen adódott munkám címeként a *Das Schweigen von Stewart Home ist nicht zu, Überbewerten /Stewart Home hallgatását nem lehet túlértékelni/ mondat.*” Kósa János: *Levél Szoboszlai Jánosnak*. In: Balkon, 1996.4-5. p.:37-39.

⁷⁵ Clair, Jean: *Marcel Duchamp, avagy a nagy fickó*, Budapest, Corvina, 1988. p.:19.

Fontos kapcsot jelentettek a Magyarországon kívüli világhoz, a kortárs gondolkodáshoz. Várták minden új művét.⁷⁶ 2008 után viszont Wenders, legalábbis ami a játékfilmeket illeti, hosszabb időre elhallgatott. Olyan értelemben pedig már régebb óta elhallgatott, hogy az 1987-es *Berlin felett az ég* óta bizonyos szempontból várható lett volna tőle egy olyan életmű, ami a keletnémet múlt, a berlini fal traumájának feldolgozásával tovább foglalkozik, de ez végül nem történt meg.⁷⁷



23. kép: Nemes Csaba: A hallgatás erőszak, 2012, olaj, vászon, 100 x 100 cm

A sorozat más képeinek felületén több, elszórt, apró jelenet látható, akár keretezett fotóként a felső rétegben, akár a háttér térillúziójába részben vagy egészben integrálva, esetleg felületi firka-ként. Ezek közül a festmények közül az egyik *A hallgatás erőszak* 2013-ból. A kép háttérét egy fenyő feketében játszó sötétzöld lombjai alkotják, a festő fotója alapján. Az előtérben egy iskola előtt álló Radnóti szobor Pécsről, szintén a festő fotójáról. A szobron a név átfirkálva, teljesen kivehetetlen. A jelenség a régi városligeti szobrok megrongált állapotára emlékeztet, miközben a kisatírozott név és a szobor nyilvánvalóan utal az éppen ekkoriban zajló gyakori közterület és intézmény átnevezésekre, a nagy változásra abban, hogy ki elfogadható,

⁷⁶ Beszélgetésem Nemes Csabával 2024.08.12.

⁷⁷ Nemes Csabával beszélgetve az derült ki, hogy ő Wenders említésekor nem gondolt ilyen vonatkozásokra. Ez az én interpretációm.

és ki nem. A kép felületén vázlatosan felrajzolt gyermekcsapat vonul magyar zászlóval. Ennek forrása Nemes Csaba ballagása édesapja felvételén. Nemes szerette ezt a motívumot. A helyzet szertartásossága, a nagy zászló, az, hogy végigvonultak az egész településen valami politikai demonstrációszerű hangulatot kölcsönzött a felvonulásnak az ő értelmezésében. A kép alsó, középső zónájában egy külön betétként, egymás alatt jelenik meg két megfestett fotó: felül egy társaság vasúti vágányok mellett, idősebb Nemes Csaba fotója alapján, és alatta a pécsi iskolaépület, ami előtt a Radnóti szobor állt.⁷⁸ A forrásképekben, így egyesével felsorolva, nincs semmi érdekes. Mégis, egyben látva, nagyon erősen meghatározza őket a cím, és Radnóti jelenléte. A vonulásba kitelepítést, menekülőket, a vasútba a haláltáborba vezető utat vizionálunk. Az átfirkált név gyűlöletet, cenzúrát, erőltetett felejtést, a zászló nacionalizmust éreztet. Persze, mindez eredetileg is ott volt, ha másban nem, a képek egyesével is nyomasztó, súlyos hangulatában. Egymásra hatásuk viszont annyira intenzív, hogy nem csak egy lebegő, nehezen megfogható, szinte semmiből képződő jelentést generál, hanem szinte félreérthetetlen.

Nemes Csaba apja személyes történeteit a kollektív emlékezet részeként mutatja be, a régi fényképeket egy másik médiumba áttéve, saját, a következő generációt képviselő személyiségén szűri át azokat. A fotók kiválasztásának tudatos szempontjaként az "identitás-politikumot" jelöli meg, s elmondása szerint az általa referenciapontként említett Gerhard Richter fotófestményeitől is választásainak tudatossága távolítja el.⁷⁹

Popovics Viktória kapcsolja ide Marianne Hirsch utóemlékezet fogalmát⁸⁰, mely szerint a traumát megélt szülők gyerekeinek, szüleik hallgatása miatt megnehezített, utólagos traumafeldolgozó emlékezet-konstrukciós munkájához a családi fotók által őrzött emlék-töredékek jelentenek kapaszkodópontot.

⁷⁸ A képek forrását Nemes Csaba mondta el részletesen 2024.08.12-én

⁷⁹ *Pilinger Erzsébet kérdez, Nemes Csaba válaszol*, http://www.knollgalerie.at/home_bp.html letöltés: 2024.08.02.

⁸⁰ Popovics Viktória: *Postmemoriam Nemes Csaba - az Apja neve: Nemes Csaba című kiállításáról*. In: Balkon, 2012. 2. p.:31-33.; Marianne Hirsch: *Kivetített emlékezet — Holokauszt-fényképek a magán és a közösségi emlékezetben*, ford. Bán Zsófia, Enigma, 37-38. sz. (2003), 120 o, Vö. Hirsch, 113-132. o.

A sorozat központjában a múlthoz való reflektív viszony kialakításának szükségessége áll, az a gondolat, hogy meg kell ismernünk múltunkat, meg kell értenünk azt, ahhoz, hogy tudjunk reagálni a körülöttünk alakuló jelenre.

Ezen a ponton szeretném hangsúlyozni, hogy Nemes Csabának ez a sorozata közel egyszerre indult Kósa János Lipcsei iskola és Neo Rauch hatására kialakult újabb korszakával, (Például: Kósa János: *Meseszolgálat* 2006) amit szintén a filmes montázszerű hatással szoktak jellemezni, és szintén a gyermekkor, a szocializmus velünk élő emléktárgyai, és a történelmi közelmúlt újra-vizsgálata a célja, amit Kósa is a jelen értelmezéséhez vezető útnak tekint. 2013 körül egy-két festményen Nemes Csaba is árnyalatnyit elmozdul a rá egyébként egyáltalán nem jellemző, kaotikus és bonyolult, többrétegű montázsvilág felé, ami Kósa új korszakának alapja. (Például: *A hallgatás erőszak, Munkások legyünk, vagy katonák?*)

Éppen ide illik egy idézet Nemes Csaba doktori disszertációjából, Forgács Éva a művész társadalmi kérdésekkel foglalkozó művészet alulreprezentáltságával kapcsolatos kérdésére adott válaszából:

“A nyolcvanas évek újfestészetében és a kilencvenes évek neokonceptualista megközelítéseiben csak részben fedezhetőek fel az új, formálódó társadalomra adott reflexiók. Mintha fontosabb lett volna, hogy bizonyítsuk: egyenrangúak vagyunk a nyugati művészekkel, minket is hasonló művészeti kérdések foglalkoztatnak, tessék ezt észrevenni!

Csakhogy a helyzet (a keleti-nyugati pozíciók értelmezése) közben erősen megváltozott, és „*elkezdett, nyugati kezdeményezésre, létrejönni egy 'kelet-európai identitás', aminek vannak fórumai és ismét valamelyes figyelmet tud kelteni, de azért is, mert néhányan valóban a maguk saját mondanivalójával állnak elő, és ezek óhatatlanul reflektálnak az itt és most társadalmi kérdéseire is.*”⁸¹

Monique L. 1996-1997

Monique L. egy álnév, egy közös, többszereplős projekt. A képzeletbeli francia amatőr festőt és diplomatafeleséget Nemes Csaba találta ki, festményeit akkori

⁸¹ Nemes Csaba: *A rendszerváltás utáni magyar művészet társadalmi-politikai szerepvállalása*, DLA értekezés, MKE, 2010. p.:22. A dőltbetűs rész származik Forgács Évától.

felesége, Szépfalvi Ágnes készítette, de a képek alapjául szolgáló sajtófotókat Nemes Csaba válogatta számára. Monique L.-t Szoboszlai János és Szőke Katalin együtt menedzselte, Szoboszlai írt elméleti szövegeket kiállításaihoz. A projekt koncepcióját ők négyen közösen dolgozták ki.⁸²

A projekt kiindulópontja Szépfalvi Ágnes akkori élethelyzete volt. A Képzőművészeti Főiskola elvégzése után, 24 évesen anya lett, s miközben két lányukat nevelték Nemes Csabával, az évek során teljesen kiszakadt a művészeti életből. A visszalépést megkönnyítendő vette fel az álnevet, mert ebben a szerepben biztonságban, de mégis a nyilvánosság előtt kísérletezhetett az “akkoriban kicsit lenézett”⁸³ festéssel. Mucsi Emese “kísérleti-pedagógiai, önfejlesztő gyakorlatnak” nevezi a helyzetet, melyben Szépfalvi a művész férj, és a teoretikus védelme alatt, kvázi felelőtlenül, csak a festészetre és saját intuíciójára figyelve alkothatott, míg a többiek levették a válláról a kötelezőnek gondolt elméleti háttérrel, az esztétikai és kortárs filozófiai tájékozottságot, a források kiválasztásának felelősségét, és így, némileg infantilizált helyzetbe hozva őt, lehetővé tették számára, hogy átadja magát a manualitás örömének.

Szépfalviban félelmet keltett az önálló jogn való kilépés lehetősége. Meglepő gondolat, de talán ma is érdekesebb egy hobbifestő diplomatafeleség, mint valaki, aki már hat éve kiszakadt a szakmából a gyerekvállalás miatt. A Francia Intézet fontos helyszín volt, Szépfalvi, vagyis Monique L., nyilván azért állíthatott ott ki, mert Szoboszlai a menedzsereként lépett fel. De, vajon Szoboszlainak nehezebb dolga lett volna, ha nem saját konceptuális ötletével, amibe az intézet és a galéria vezetőjét azért bevonta, hanem egyszerűen egy magyar festőnővel áll elő, aki az egyetem után gyereket vállalt, most pedig újra fest? Két évvel később egyébként Szépfalvi saját nevével állított ki ugyanitt. Mikor nagyobb lakásba költöztek, 1994-től, és újra ideje és helye lett festeni, kezdetben a Nemes Csabától kapott témák indították el, majd ezt

⁸² Mucsi Emese: *Who do you think you are*. In: Petrányi Zsolt (szerk.): *Technocool, Új irányok a kilencvenes évek magyar képzőművészetében 1989-2001*. Budapest, MNG, 2023, p.:74. A 2020-as Feri kiállítás kapcsán Oltai Kata nem említi Szőke Katalint. Szépfalvi azt mondja róla, hogy ő Monique L. életrajzát írta meg, mivel francia szakos volt. Oltai Kata: *Monique L., Szépfalvi Ágnes és a szerzőiség kérdése a Feriben*. *Artmagazin Online*, 2020.11.14. https://www.artmagazin.hu/articles/ajanljuk/monique_1 letöltés:2024.06.12.

⁸³ Nemes Csaba visszaemlékezése In: Oltai Kata: *Monique L., Szépfalvi Ágnes és a szerzőiség kérdése a Feriben*. *Artmagazin Online*, 2020.11.14. https://www.artmagazin.hu/articles/ajanljuk/monique_1 letöltés:2024.06.12. Ez a szókapcsolat többször visszatér Nemes és Szépfalvi nyilatkozataiban a Monique L. témával kapcsolatban. Mindemellett azért ez a megállapítás megkérdőjelezhető. Sokan, mint Révész, Roskó, Kósa, Szűcs Attila, Montean és Rosenblum, Birkás Ákos, stb. már évekkal korábban sem féltek a festészet lenézettségétől. Egy évtizeddel a Frissen festve kiállítás után túlzónak tűnik a kijelentés.

követtek a saját ötletek. Végül önálló kiállítással mutatkozott be először, ha nem is olyan reprezentatív helyszínen⁸⁴ Nyilvánvalóvá vált, hogy a Monique L. sorozat leginkább arra volt jó, hogy kijelölje számára azt az utat, amit a későbbiekben is követett.

Nemes Csaba, aki a kiinduló képeket válogatta, tulajdonképpen leírja a módszert, ami Szépfalvi narratív festészetét kialakította. A módszer alapja egy olyan gyakorlat megfigyelése volt, amit ő nyilvánvalóan ebben az időben nem követett, de a későbbiekben, politikai témájú képeinél, sőt, apja fotóit feldolgozó festményeinél is felfedezhető a hatása. Valószínűleg már az első pillanattól inspirálónak találta, ezért figyelte meg annyira.

“Médiaképeket válogattam, igyekeztem véletlenszerű, egymástól jelentősen eltérő témákat keresni, amelyek a festmények kiindulópontjaként szolgáltak. Elsősorban olyan fotókra esett a választásom, melyek valahogyan „hibásak” voltak, de legalábbis eltérőek, titokzatosabbak a napi átlaghoz képest.” A másik összetevő egy olyan festésmód, amit ő a Képzőművészeti Főiskolára járó, kevésbé erős akadémiai rajztudással rendelkező külföldi hallgatókéval azonosított, de a leírás akár Révész és Roskó festészetére is használható lenne. *“Inkább „elmesélős” képek voltak, ábrázolásmódjukból hiányzott mindenfajta klasszikus rutin.”*⁸⁵

Kósa amikor Révész és Roskó festészetéről beszél, megemlíti, hogy akkoriban divat volt direkt rosszul festeni.⁸⁶ Leírása szerint Roskó úgy rajzolt le egy Cowboyt, mint egy 10 éves gyerek. Számára felszabadító volt ezt látni.⁸⁷ Szépfalvi Ágnes 20 évvel később így fogalmaz a 80-as évek generációjáról és arról, hogy miért nem tudta sokáig megengedni magának a “hibázást”: “Igen, ez a hibázás szabadsága. A nyolcvanas években jött az új szenzibilitás, amikor „műbutát” kellett rajzolni, olyat, mint a gyerekek, de ha lehet, még sutábbat. És ezt azért nem tudta mindenki jól

⁸⁴ 1995 első egyéni kiállítás, 1996 Liget Galéria, Scholl testvérek és Illárium Galéria, Barátnők. Szépfalvi Ágnes visszaemlékezése. In: Oltai Kata: Monique L., Szépfalvi Ágnes és a szerzőiség kérdése a Feriben. Artmagazin Online, 2020.11.14. https://www.artmagazin.hu/articles/ajanljuk/monique_1 letöltés:2024.06.12.

⁸⁵ Nemes Csaba visszaemlékezése. In: Oltai Kata: Monique L., Szépfalvi Ágnes és a szerzőiség kérdése a Feriben. Artmagazin Online, 2020.11.14. https://www.artmagazin.hu/articles/ajanljuk/monique_1 letöltés:2024.06.12.

⁸⁶ Itt elsősorban a Transavantgardra és az Újexpresszionizmusra gondol.

⁸⁷ Czene Márta beszélgetése Kósa Jánossal 2024.06.10.-én

csinálni, mert egy jól iskolázott embernek ebben nem a gyermeki öröm volt, nem a hiteles naivitás.”⁸⁸

Szépfalvi festészetében nem mutatkozott meg ez az álnaivitásra való törekvés, inkább csak arra vonatkozóan említettem, hogy Nemes Monique L.-t inspiráló gondolatainak háttérében valami hasonló lehetett ahhoz a korai posztmodern stílushoz, ami akár Révész és Roskót is inspirálhatta.

Nagyon izgalmas kérdéseket vet fel a fenti módszer nem csak a szerzőség szempontjából, ami a “szerzők” számára itt nyilván központi kérdés volt, hanem az intuíció és az elméleti alapokra helyezett, tudatos műtárgyszerkesztés szerepe, aránya szempontjából is. Szoboszlai úgy írja le ezt a generációt, mint akik számára kulcskérdés, hogy az intézményrendszer velük nem igazán foglalkozott, csak a nyolcvanas években indulókkal. Ugyanakkor a rendszerváltás szele úgy érintette őket, hogy azt érezték, egy lépésre vannak a nemzetközi trendektől, egyből érdekessé válhatnak, ha megtalálják a nemzetközi művészeti életbe való becsatlakozás kulcsát. Kósa, Nemes és Szépfalvi olyan nyilvánvalósággal beszél trendekről, művészeti divatokról, sikerekről, ahogy Révészről soha nem hallottam. Nála és Roskónál a nyolcvanas évek legelejétől kezdve inkább a kísérletezés, a korlátlan szabadság öröme tűnt meghatározónak, miközben ironikus módon a rendszerváltás utáni generáció szinte saját tudásának, a szocialista blokkból való kitekintésének rabjaként írja le magát. Ez különösen jellemző Kósára, amikor a festészet és a konceptualizmus kontrasztjáról beszél, de Nemesnél is megjelenik, és Szépfalvi részben azzal magyarázza a művészpályára való visszatéréssel kapcsolatos félelmeit, hogy neki a portréfestés volt az erőssége, miközben tudta, hogy ez már idejétmúltnak számít, és elméletben egyébként sem volt soha erős. A Monique L. projektben a trendekhez való csatlakozás gondolatát fordítva próbálták ki, egy kitalált szerző személyében hozzáadták a képekhez a nyugati gondolkodásmód menőségének ígéretét, és várták, hogy mi lesz ebből? Mit szól majd a szakma? Persze nem lett semmi, a szakma nem

⁸⁸ Ivacs Ágnes: *Hibázni szabad, sőt kell. Beszélgetés Uray Ágnessel*. In: *Artmagazin*, 2015. 74. szám. p.:52-55.

szólt semmit, nem lettek reakciók.⁸⁹ Szépfalvi festészetére a saját nevére viszont annál inkább.⁹⁰

Ott volt a konceptuális művész és a teoretikus, akik a festészet és a szerző haláláról elmélkedtek, ezeket a gondolatokat egyfajta kötelező, örökérvényű igazságként értelmezve, mire a festő azt mondta: *“Az agyalás egyébként szerintem a jó kép halála.”*⁹¹ És abban a pillanatban úgy látszott, hogy neki lett igaza. Végeredményben viszont mégsem egészen. Roskó Gábor is egyébként hasonló, bár jóval árnyaltabb, nem ennyire sommás véleményt formál meg a festészeti gyakorlat és az elméleti gondolkodás viszonyával kapcsolatban. *“A túl intellektuális gondolatok, azok meggátolják a fizikai cselekvést.”*⁹²

Nem sokkal később készülni kezdtek a szintén közös storyboardok, ahol az együttműködés még jobban kibontakozott. Ez a projekt, bár úgy indult, hogy Szépfalvi csak rajzol, és Nemes kitalálja, rendezzi a filmet, később a szerepek egyre árnyaltabbá váltak, és nem csak Szépfalvit vitték a szövegírás és dramaturgia felé, hanem Nemest is a festészet irányába. A sorozat és az együttműködés befejezése után nem sokkal viszont, (az én szememben legalábbis) hosszú évekre megtört Szépfalvi narratív képeinek varázsa. Olyan volt az ő együttműködésük, mintha a festészetrel kapcsolatban saját magával viaskodó Kósa személyiségének két végpontját valóban két személyre választanánk szét.

⁸⁹ Szoboszlai János visszaemlékezése. In: Oltai Kata: Monique L., Szépfalvi Ágnes és a szerzőiség kérdése a Feriben. Artmagazin Online, 2020.11.14. https://www.artmagazin.hu/articles/ajanljuk/monique_1
letöltés:2024.06.12.

⁹⁰ 1998-ban Szépfalvit beválogatták az *After the Wall* kiállításra, a Stockholmi Moderna Museet-be. <https://www.modernamuseet.se/stockholm/en/exhibitions/after-the-wall/>
Letöltés: 20204.08.02.

⁹¹ Szépfalvi Ágnes visszaemlékezése. In: Oltai Kata: Monique L., Szépfalvi Ágnes és a szerzőiség kérdése a Feriben. Artmagazin Online, 2020.11.14. https://www.artmagazin.hu/articles/ajanljuk/monique_1
letöltés:2024.06.12.

⁹² Tilos Rádió: Alkotás útja, 48' 2020 okt. 08. Az adás témája Roskó Gábor *A barlangi götte titkos élete* című kiállítása az ACB Galériában.



24. kép: Monique L.: Félbevágott portré, 1995, olaj, vászon, 90 x 120 cm

A *Félbevágott portré* a Monique L. sorozat talán legegyszerűbb és egyben legtitokzatosabb képe. A festményről visszaolvasható lenne még a cím nélkül is, hogy egy fényképet kettévágtak, és a két felét megcserélve megfestették. Minden erre utal, a látvány mégis elbizonytalanít. A nő arca (talán önarckép, vagyis a fiktív Monique fiktív portréja?) oldalról kapja a megvilágítást, ez megmagyarázza, miért világos az egyik arc, és sötét a másik. Természetes, hogy az árnyékok megváltoztatják az arckifejezést és a vonásokat. Ennek csak a mértéke a kérdés. Amit látunk, az talán csak a fény játéka, ettől tűnik a nő, vagy a két nő ennyire különbözőnek. Persze az elvágás is megváltoztatja az arcot. Az emberi arc nem szimmetrikus, senkinek sem teljesen egyforma az arca két fele, mint ahogy senki sem pontosan olyan, amilyennek látjuk, képzeljük. A kezek elnagyoltsága is felerősíti a kételyt. Mintha mindkét oldalon a bal kézfej látszódná, de mindkettőn más tartásban. Mintha valami lenne a kezében az egyik oldalon, de kivehetetlen, hogy mi az. Ugyanakkor, az elvágott portré két fele között a fehér csík, keret, még érthető lenne, de vajon mi a közbeékelődött kék sáv szerepe? Lehet, hogy ez nem is egy félbevágott portréfotó, hanem egy filmszalag részlete, ahol egy üres frame közbeékelődik két szereplőről, vagy ugyan arról a szereplőről kétszer egymás után felvett snitt közé? Monique L. "kettős képe" ez, ami szól a festő és az álnév viszonyáról, a szerepjátszásról, a rejtőzködésről, és az önazonosságról.

A doppelgänger, a tőlünk független képmás gyakori kelléke Révész László László műveinek is. Ez is egyfajta tükröződés, egy önálló életre kelt, kívülről látott test, és,

mint ilyen, kapcsolódik az önmagunk kívülről látása, transz és forgó mozgás tematikához. A *San* is közeli ehhez a gondolathoz, nem csak a forgások miatt, hanem amiatt is, mert a szereplők gyakorlatilag megkettőzve, mozgásukban, kellékeikben egymást tükrözve jelennek meg. Révészre kifejezetten jellemző a kettősség, megkettőzés használata mozgóképes munkáiban, például a Prágai diákban, de *Az én xx. századom* forgatókönyvében is. Némileg ez jelenik meg a Sugár Jánossal közösen készített *Pengőben*, és, ahogy Balázs Kata kiemeli, kifejezetten sokszor kijátszották ezt a lehetőséget Böröcz Andrással közös performanszaikban is,⁹³ valamint sok, a performanszokhoz, ezek motívumaihoz kapcsolódó táblaképen a 80-as években.

3.3. Médiaképek

Szintén a *Tudomásulvétel* című kiállításon szerepel Révész **BB kettős képe** című festménye, mely Benazir Bhutto pakisztáni elnökasszonyt ábrázolja kétszer.



25. kép: Révész László László: B. B. kettős képe, 1992, olaj, vászon, 120 x 160 cm

⁹³ Balázs Kata: *Dramma Giocoso. Révész László Lászlóról*. In: *Artnmagazin*, 2022. 5. p.: 70



26. kép: Benazír Bhutto eskütétele beiktatásakor 1988-ban, a kép forrása: <https://theprint.in/go-to-pakistan/proposed-benazir-biopic-under-fire-from-bhutto-family/74035/>, letöltés 2024.06.02.

Az ábrázolás festőisége akár még némi bizonytalanságot is hagyhatna a nézőben, hogy valóban ugyan azt a szereplőt látjuk-e kétszer, de a cím határozottan ezt erősíti meg, illetve arra biztatja a nézőt, hogy gondolja kicsivel tovább a dolgot, hiszen nem egyszerű megkettőzésről van szó, hanem a képének kettősségéről. Egyszer szembenéz velünk, egyszer kicsit oldalra fordul, és mögötte, egészen szorosán, egy nevetéségesen büszke, sőt, szinte karikatúrára illő katona pöffeszkedik. A festményen szereplő egyik Benazír Bhutto, aki mögött a katona áll, éppen esküjét teszi le, 1988-ban mint a történelem első női miniszterelnöke, nem csak Pakisztánban, hanem az egész muszlim világban. A híres fotó megtalálható a Getty Images-en, a katona a valóságban is teljesen olyan, mint a festményen, és ami már tényleg külön vicc, hogy mindkettő úgy néz ki, mint Eperjes Károly Plautus *Hetvenkedő katonájában*, szintén 1988-ban. Bhutto egyébként 1988 és 1990 között volt Pakisztán miniszterelnöke, majd 1993 és 1996 között újra, képének kettősségét pedig legjobban a katona jelenléte magyarázza. Bhutto az európaiak szemében egy liberálisabb kormányzás, a reformok irányának szimbóluma volt, miközben az ő beágyazottsága a pakisztáni közegben egészen mást, illetve mást is jelentett. Pakisztán egyik legnagyobb földbirtokkal rendelkező feudális családjának leszármazottja volt, a pakisztáni néppárt vezetését apjától örökölte egész életére szólóan. Nem engedett párton belüli választásokat, majd végrendeletében 19 éves, Pakisztánon kívül élő fiára hagyta a pártot. Kormányza mindkét alkalommal nagyrészt eredménytelen volt, és sok korrupciós vád is érte. Az eredménytelenség magyarázata nagy valószínűséggel az ország katonai berendezkedése, mely folyamatosan ellene játszott, és kevés mozgásteret hagyott neki. Szó szerint, ahogy a fotó már beiktatásakor előre vetíti. Mindenesetre ambíciói és valós tettei közötti szakadék mindmáig szembetűnő.⁹⁴ Nem csak a megjelenítés módja, a kettősség, az

⁹⁴ The New York Times <https://www.nytimes.com/2008/04/06/books/review/Zakaria-t.html> letöltés: 2024.07.02.

ellentmondásosság és a kétértelműség, de maga a kép tárgya is nagyon jellemző Révész érdeklődésére: a nőszerep és a politika metszéspontja. Révész hihetetlen érzékenységgel találta meg a legárulkodóbb pillanatot, ami egy egész jövőbeni drámát vetít előre, bár abban a pillanatban éppen semmi sem történt. Tökéletesen illik ide Révész leírása doktori értekezésében Grotowski módszereinek képzőművészeti alkalmazásáról. “A mű szereplői plasztikai pillanatokban (tehát az autentikus testi reakció képződésének pillanatában) jelenítődnek meg. (...) Grotowski téziseinek alkalmazása a képzőművészetben olyan, mint egy háromdimenziós (esetleg négydimenziós) rendszer „levetítve” kétdimenziós (esetleg háromdimenziós) rendszerré.” Vagyis az idő dimenziójának levetüléséről beszél egy kétdimenziós rendszerbe. Az elveszett dimenzióból átsejlik valami. Véleménye szerint ez csak a “képi elbeszélő” sajátja, mivel neki a figyelem körébe kell kerítenie olyan dolgokat is, amiket nem láthatunk, csak sejthetünk. Grotowski hasonlatát idézi ezzel kapcsolatban, miszerint a tengerészkapitány “érzi a lába alatt a hajót”.

*“A befogadó esszenciális képet lát valamilyen történeusről, amiből csak hosszabb elemzés után juthat el a történethez, a tényekhez, ha egyáltalán el akar jutni oda. Saját gyakorlatomban nem használok eredeti történetet, vagyis a történet teljes elmesélése nélkül is megszülethet a képi elbeszélés.”*⁹⁵ Írja Révész. Egy korábbi beszélgetésünk során hangzott el, hogy ne próbáljam megfejteni a műveit, nincs megfejtésre váró történet, nincsenek magyarázatok és helyes értelmezések.

A Tudomásulvétel katalógus szerzői, nyilván Révész elmondása alapján, hivatkoznak a mítoszra a képekkel kapcsolatban. Révész festészetét, a témák összekapcsolását mitikusnak mondják, máshol pedig a médiaképek demitizálását említik.⁹⁶ Én itt egy pontosítást, vagy, ha úgy tetszik, egy másik nézőpontot vezetnék be: a kollektív mítosz fogalmát úgy használja szerintem Révész, mint azt a háttérrel, amit mindannyian értünk, az elfogadott, ismert történetet, ami aktuális világlátásunkat meghatározza. Ilyen értelemben mitikusak a feldolgozott képek és a szereplők. A mítosz ebben az értelemben a közös pont, amin keresztül aktiválja a párbeszédet. Révész szavaival élve: “A kollektív mítosz mellett léteznek személyes sztorik is. A nézőnek és az alkotónak is van saját sztorija, ezek párbeszéde valósul meg hierarchia

⁹⁵ Révész László László: *A képi elbeszélés a képzőművészetben*, doktori disszertáció, MKE, 2010.p.:12.

⁹⁶ D. Udvary Ildikó: *Változatok a valóságra*. In: Tudomásulvétel, Budapest, Kiállítási Csarnok, 1993. p.: 8.

nélkül. Az elbeszélés mechanizmusának része, hogy a párbeszéd miatt hosszabb ideig tart a hatása mint a befogadása”⁹⁷



27. kép: Révész László László: Blue Angel, Green River, 1992, olaj, vászon, 120 x 160 cm



28. kép: Csiang Csing a bíróság előtt, 1981-ben. A kép forrása:
<https://www.chinanews.com/cul/2012/08-03/4079707.shtml> letöltés:2024.06.02.

A *Blue Angel*, *Green River* egy másik kép, ami egészen másképpen, de szintén sajtófotókból, politikai szereplőkből és hírességekből építkezik. Mao özvegye, Green River, és Marlene Dietrich, *A kék angyal* főszereplője egy festményen.

⁹⁷„a befogadás folyamatának időben való elnyúlása” Révész László László: *A képi elbeszélés a képzőművészetben*, doktori disszertáció, MKE, 2010.p.: 5.

A kép egyik oldalán egy tollas kalapban és feltúrt szoknyában ülő, pózoló, kihívó mozdulatú és gúnyos táncosnőt, a másikon egy idős asszonyt láthatunk, amint egy rendőrnő, vagy katonanő kíséri. A két szereplő montázszerű egymásmellé helyezése már magában is, bár egyáltalán nem állít, vagy sugall semmit, mégis elgondolkodtató. Keressük a párhuzamokat, melyekből, ha első ránézésre a párosítás abszurdnak tűnik is, mégis elég sok van.

Mindkét nő eredetileg színésznő volt, és, ha netán úgy alakul, hogy Csiang Csing kap szerepet egy annyira sikeres filmben, mint Marlene Dietrich a *Kék angyalban*, lehet, hogy sosem lesz Mao felesége, és hataloméhségét is a mozivásznon élheti meg, nem a politikában, a négyek bandájában, a kulturális forradalomban és a Tienanmen téren.⁹⁸ Persze Dietrich *Kék angyalban* játszott szerepe is, ami egyébként meghatározta Dietrich imázsát, a végzet asszonya, de ő csak egy férfin, a szigorú tanáron és a német burzsoázia képviselőjén gyakorolja végzetes hatalmát. Hitlert is legfeljebb csak azért csábította volna el, hogy merényletet követhessen el ellene.⁹⁹

A képen hangsúlyosan megjelenő M betű vajon Marlene-re, vagy Maora utal? Vagy valami egészen másra? Green River, vagy magyarul kéklő folyó persze felvett név, Mao nevezte így feleségét. Az asszony az 1981-es pere, és végre nem hajtott halálos ítélete kapcsán jelent meg háta mögött a katonanővel, ami egyébként érdekes párhuzama a Bhuto mögött álló katonának is. Csiang Csing figurája 1991-ben azért került újra elő, mert torokrákja miatt, semmit meg nem bánva öngyilkos lett. Ekkor járta be újra a sajtót az 1981-es fotósorozat. Marlene Dietrich alig egy évvel élte túl.

A politikus nő, mint a nőszerep egy különleges példája, Révész László László utolsó sorozatában, a *Big Picture*-ben is megjelenik. Ennek a sorozatnak a képépítési módszere egyébként nagyon közel áll a *Tudomásulvételéhez*.

3.4. Filmes előképek

Révész, Roskó, Nemes és Szépfalvi festészete is hangsúlyosan kötődik a filmhez, filmes előképekhez (Révész, Roskó, Szépfalvi), a filmhez, mint témához (Szépfalvi,

⁹⁸<https://mult-kor.hu/meg-mao-ce-tung-is-aggasztonak-talalta-felesege-csiang-csing-hatalomhseget-20211120> ; <https://wmn.hu/wmn-life/49311-tomegeket-kuldott-a-halalba-mert-szeretetre-vagyott-mao-ce-tung-felesege-csiang-csing> letöltés: 2024.06.26.

⁹⁹<https://wmn.hu/kult/60002-elhitetem-vele-hogy-orulten-szerelmes-vagyok-bele--marlene-dietrich-azt-tervezte-meggyilkolja-hitlert> letöltés: 2024.06.26.

Nemes), ennek módszereihez, (Révész, Nemes) vagy éppen készülésének körülményeihez (Szépfalvi). Egyedül Kósa az, aki a képeire ráaggatott sok filmes és science fiction hasonlat ellenére azt állítja, soha nem tekintette inspirációs forrásnak a filmet, csak hétköznapi műélvezőként szerette, de semmi különösebb hatását nem érezte művészetére.

Nemes Csaba munkásságában először az Apja neve: Nemes Csaba sorozatban jelennek meg képpárok, amiket ő ikerképeknek nevez. Két külön vászonra festett kép szorosan egymás mellé helyezve, mint a két szerző, apa és fia dialógusa, befolyásolják, értelmezik egymást. A Szépfalvival közösen készített storyboard képek után logikus lépés, hogy Nemes a “montázstechnikát” alkalmazza akkor is, amikor nem teljes történetet, csak egy dialógus töredékeit jeleníti meg. (*Monológ, Gyere ide! Takarodj!, Kultúrtörténet*) Ezekon a képeken Nemes a kiegészítésekkel és a párokba rendezéssel már egyfajta értelmezést, kommentárt ad apja fotóihoz.



29. kép: Nemes Csaba: Monológ, 2011, olaj, vászon, 2x40x40 cm

Ez a módszer tulajdonképpen a két külön időben és helyen játszódó jelenet a néző fejében történő egymásra vonatkoztatása, amit a filmkészítés nyelvén Kulesov effektusnak neveznek.

Érdekes egybeesés, hogy én kifejezetten képpárokkal kezdtem 2007 táján a kulesovi-eizensteini montázselméletből inspirálódott Narratív sorozatomat, és éppen a 2010-es évek elején fordultam a hosszabb, storyboard-szerűbb ábrázolások felé. Emlékszem,

láttam Nemes Csabának ezeket a kiállításait a Knoll Galériában, de akkor még nem tudtam kapcsolódni a régi fotók világához, talán nem is nagyon értettem, hogy a történeti-politikai vonatkozásokon kívül miről szólhat ez. Úgy látszik, nekem is kellett egy életkor ahhoz, hogy a családi hagyatékot, archívumot érdekesnek érezzem. Miután a saját utamon jutottam el majdnem ugyanide, újra rácsodálkoztam azokra a képekre, amiket annak idején láttam.

Szépfalvi a következőképpen nyilatkozott 2008-ban Ivacs Ágnesnek munkastílusáról: „Azért kapnak meg a film stillekből jövő alaphelyzetek, mert hirtelen beugrik valami a saját életemből, vagy olyasmit látok bennük, amit ugyan nem éltem át, de szerettem volna, és amikor egy ilyen lehetőséget meglátok egy fotóban, akkor megfestem. Ezek a képek nem pusztán átfestett filmjelenetek (...) a kép, amit megfestettem, már egy másik drámáról, másik jelenetről szól. (...) Ha sikerül a képet jól megformálni, akkor másoknak is egy többletet ad, vagy más megvilágításba helyezi a dolgokat.”¹⁰⁰

Amikor először olvastam, vagy hallottam tőle ezt, egészen megdöbbenett, mert körülbelül ekkoriban fogalmaztam meg én is saját, filmes témájú képeimmel kapcsolatban hasonló gondolatokat. Nem volt összefüggés, előbb írtam le a saját verziómat, aztán hallottam az övét. Ismertem és nagyon tiszteltem a munkásságát, de személyes kapcsolat akkoriban még nem volt közöttünk.

Én azóta felfedeztem egy tendenciát abban, hogy konkrétan milyen jelenetek, képek voltak azok, amik engem megragadtak, és van is némi fogalmam róla, hogy miért. Mikor ide jutottam a gondolkodásban, körülbelül akkor hagytam abba a filmes képek festését.

Szépfalvi azt hiszem, másképp van evvel. Nem a filmekben látott történet, az ott kibontakozó érzelmek számára ismerős, de mégis definiálhatatlan volta foglalkoztatta, mint engem, hanem sokkal inkább az, hogyan szövik be valóságos életünk mindennapjait a sztereotípiák, a filmes közhelyek, a szerepjátszás, a nők tárgyiasítása és az öntárgyiasítás. A női szerepek érdeklik, az életben és a filmen egyaránt, az áru, a

¹⁰⁰ "Ahhoz, hogy jól tudj madarat festeni, madárrá kell válnod" címmel Ivacs Ágnes beszélgetett Szépfalvi Ágnessel 2008-ban. Részletek itt olvashatóak: https://centrifuga.blog.hu/2008/09/09/szepseg_es_szornyeteg_kiallitasmegnyito_10_en letöltés: 2024.05.20. Az interjú teljes szövege már nem található.

“préda” és a vadász szerepei, ezeknek a nagyon érzékeny dinamikája, az átmenetek egyikből a másikba és köztes állapotaik.

“A művésznő évek óta szerepjátékot játszik, feltárulkozik és bújócskázik. Élvezi. Műveiben visszaköszönnek a félelmei, a fantáziái, valamint a jóslat, mi szerint, ha felnőtt, művésznő lesz, hogy milyen művész, arról nem szólt a fáma. A mai napig nem elkülöníthető, hogy színész vagy festő.”¹⁰¹

Írja Szoboszlai az Artportalon, és egyből eszembe jut a párhuzam Révész László Lászlóval, akinek a szülei azt akarták, hogy táncos komikus legyen.¹⁰²

“A 90-es évekre azonban a művészet természetére vonatkozó kérdések helyére a képi reprezentáció működésének elemzése került, amely a festészet megújulásához is vezetett. Az un. posztkonceptuális festészet nem csak a technikai úton előállítható képek jelenlétét, hanem a képek óriási tömegtermelését is figyelembe veszi, amikor érdeklődésének középpontjába a reprezentáció természetének vizsgálatát helyezi.”¹⁰³

Tímár Katalin az előbbieket Szépfalvi festészetéről szóló esszéje elején írja, majd Peter Osborne Gerhard Richter Negatív képeiről írott 1992-es sorait szűrja be a festészetet végképp helyzetéve: “Ilyenformán a valódi értelemben vett festmény műalkotásként úgy legitimálódhat, hogy konceptuálisan túlmutat és felette áll a mesterség történeti folytonosságához fűződő viszonyán, és értelmezéseit, illetve a művészetben elfoglalt stratégiai helyét átítatja a mesterség történeti válságtudata. Minden olyan festmény, amely igényt tart a művészet elnevezésre posztkonceptuális.”¹⁰⁴

Tímár Katalin már evidenciaként említi azt 1998-ban, ami 1990-ben Kósa Jánosnak még igencsak komoly fejtörésébe került. Az elmélet, amit addigra úgy tűnik megszokott a szakma, igencsak könnyen átvittethető Szépfalvi képeire is, ugyanúgy, mint a “kisajátítás” fogalma, hiszen Szépfalvi is művészettörténeti stílusokat idéz. Érdekes, hogy Néray Katalin egyáltalán evvel indokolja a fogalom használatát, és

¹⁰¹ Szoboszlai János, Artportal

¹⁰² Topor Tünde: *Eszképista attitűdből micsoda légvárak épülnek...*, Révész László Lászlóval Topor Tünde beszélget in.: Balkon, 2014/1. p.:14.

¹⁰³ Tímár Katalin: *A vágy festői tárgya, Szépfalvi Ágnes képeiről*. In: Fülöp Gyula (szerk.) Szépfalvi Ágnes. Székesfehérvár, A Szent István Király Múzeum közleményei, 1998.

¹⁰⁴ Peter Osborne: *Painting Negation, Gerhard Richter's Negatives*, p.111. In: October, 62. 1992 ősz. p.:103-113.

nem a film stillekkel,¹⁰⁵ ami magától értetődő volna. Persze kérdés, hogy egy stílus idézése mennyire tekinthető kisajátításnak, mennyire vehető egyáltalán észre, ha olyan részletekről van szó, mint például csak az ecsetkezelés minősége, az ecsetvonások spontán lendületessége és a színek, motívumok, más képi jellegzetességek, teljes vagy részleges idézetek átvétele nélkül. Ebben a formában szinte megállapíthatatlan, hogy kit és mit idézünk. Az én meglátásom szerint itt nem kisajátításról van szó, egyszerűen egy gyakorlott, képzett festőiségről, aminek elsajátítását inkább egy művészettörténeten iskolázott szem, mintsem a Képzőművészeti Főiskola mesterei segítették.

Úgy gondolom, hogy Szépfalvi Ágnes hozzáállása sokkal lazább, sokkal inkább intuitív és emocionális, mint képelméleti kiindulású. Ettől függetlenül persze a képei nagyon jól elemezhetőek ezeknek a kortárs jelenségeknek a tükrében, hiszen nyilvánvalóan csak ebben a közegben jöhettek létre. Viszont érdekes az, hogy a nála korábban, konkrétan ezeket a köröket végiggondoló művészekkel (Révész, Roskó, Kósa) kapcsolatban miért nem vált egyértelművé ez a kapcsolódás akár a festészet halála gondolathoz¹⁰⁶, a *Spektákulum társadalmához*¹⁰⁷, a reprezentáció működésének elemzéséhez.¹⁰⁸

“Szépfalvi képei azért tűnnek érthetőnek mindannyiunk számára, mert szemiotikájukat az általunk is lakott *Látványosság társadalmának* képei analógiájára mintázzák.”¹⁰⁹ Írja Tímár Katalin, a következő mondatban Cindy Sherman eredeti nélküli filmstill fotóit¹¹⁰ behozva párhuzamként Szépfalvi festményeihez. Ez nagyon találó hasonlat a storyboardokhoz például, de Szépfalvi filmfestményeinek a legtöbb esetben valójában van eredetije, amit általában viszonylagos hűséggel fest meg. Más kérdés, hogy ezek ismerete sem visz közelebb a festmények értelmezéséhez. Bár Szépfalvi korántsem annyira médiatudatos, mint a Pictures Generation alkotói, a

¹⁰⁵ Néray Katalin: *Szereti ön Edward Hoppert? Szépfalvi Ágnes képeiről*. In: Fülöp Gyula (szerk.) Szépfalvi Ágnes. Székesfehérvár, A Szent István Király Múzeum közleményei, 1998. számozatlan oldalak

¹⁰⁶ Crimp, Douglas: *The end of painting*, October, 1981.16. tavasz, Art World Follies, p.: 69-86.

¹⁰⁷ Debord, Guy: *A spektákulum társadalmának és kommentárok a spektákulum társadalmához*, Open Books, 2022, ford.: Erhardt Miklós

¹⁰⁸ Tímár Katalin ugyancsak Szépfalviról írva kifejti, hogy a 90-es évekre a művészet természetét vizsgáló kérdések helyére a reprezentáció működésének elemzése került, ami a festészet megújulásához vezetett. A nyelv metafora kiterjesztését említi a nonverbális művészetek területére Charles Peirce, Nelson Goodman és Roslind Krauss írásain keresztül.

¹⁰⁹ Tímár Katalin: *A vágy festői tárgya, Szépfalvi Ágnes képeiről*. In: Fülöp Gyula (szerk.) Szépfalvi Ágnes. Székesfehérvár, A Szent István Király Múzeum közleményei, 1998. számozatlan oldalak

¹¹⁰ Baudrillard Simulacrum elméletére is utal.

Pictures Generation (1977-), mint párhuzam, és különösen Rosalind Kraus szövege Cindy Shermanről és az Untitled film still-ek által keltett ismerősség érzésről¹¹¹ ugyan oda vezet, mint amit Révész esetében is kifejtettem. Az ismerősség érzése, amit nem csak a konkrét médiakép felhasználása, hanem akár a médiakép jellegzetességeinek felidézése, és a “mitikus” szereplők keltene, akik egyből arra ingerlik a nézőt, hogy valamihez kösse a képet, azonnal elindítják a gondolkodást egyfajta keresgélő, nyomozó, emlékek között lapozgató irányba. Azt az illúziót, vagy inkább késztetést keltik a nézőben, hogy, ha megtalálja a képek “eredetijét” akkor valamiféle kulcsot kap az értelemadáshoz. Érdekes, hogy a médiaképek használatában ugyan ezt a módszert követő *Tudomásulvétel* című kiállítás (1992) idejében Révész a legelszigeteltebb korszakát élte Balázs Kata szerint.¹¹²

Szerintem Szépfalvi kiindulása határozottan inkább pszichologizáló. A szerepek, a gesztusok, a tekintetek játéka fogta meg, az élet, és benne a nő szerepének ellentmondásai, elvárt és váratlan, de mégis érthető, átérezhető viselkedési mintái és reakciói.

Ezek a szerepek és viselkedési minták viszont saját belső küzdelmeiből és traumáiból táplálkoznak, és egy egészen más irányból, de nagyon intenzíven és nagyon autentikusan hozzák azt a kelet-európai életérzést, amire Kósa János és Nemes Csaba is saját elmondása szerint tudatosan törekedett.

“Észrevettem, hogy azok a festményeim fogják meg leginkább az embereket, ahol a filmes szüzsén keresztül sikerült közel jutnom olyan jelenségekhez, ami nekem a leginkább fáj, a legmélyebben érintett.”¹¹³ “a Préda kiállítás után, 2008-ban már kezdtem belefáradni, hogy mindig önmagam cibálásából és tépéséből, a szenvedésből jön a művészet. Nálunk a mai napig azt tanítják, hogy a szenvedésből születik a művészet, a jólétből és az örömből legfeljebb a giccs. Valamiféle szenvedéskultúrában élünk. Az biztos, hogy a svájci kiállításhoz úgy választottak ki engem, mint aki jól be tudja mutatni ezt a kelet-európai szenvedést. Korábban Szépfalvi Ágnesként azért vittek, mert olyan jól festettem a szenvedő nőket, aki

¹¹¹ Kraus, Rosalind: *Cindy Sherman, 1975-1993*, New York, Rizzoli, 1993. p.: 17.

¹¹² Balázs Kata: *Dramma giocoso, Révész László Lászlóról*, Recepciótörténet in: *Artmagazin* 2022. 5. p.:74.

¹¹³ Perenyi Mónika: *Áramlás – A Miskolci Galéria kiállítása kapcsán interjú Szépfalvi Ágnessel*. in.: *Artmagazin*, 2008. 26. p.: 42-47.

csapdába esett, kiúttalan és kilátástalan a helyzete – még a legderűsebb festményemen is átütött ez a melankólia.”¹¹⁴

A “szenvedéskultúra” mint általánosan vett fogalom az én generációm számára már nem teljesen egyértelmű, hogy mire utal, de az a mai napig érezhető, hogy anyáink örökségében nagyon határozottan jelen van a mártírként szenvedő, önfeláldozó nő mítosza, aki annál boldogabbá teszi környezetét minél több áldozatot hoz, sőt feladata is a fizikai fájdalom és egyéb szenvedések rezzenéstelen elviselése.

“Ezt akkoriban még nem neveztük feminizmusnak, mondja Szépfalvi, csak valami olyasmiről van szó, mint amikor Micimackó elgondolkodik a lépcsőn lefelé haladva, miközben a feje koppan minden lépcsőfokon, hogy vajon létezik-e a lépcsőn való lejutásnak más módja is ezen kívül.”¹¹⁵



30. kép: Szépfalvi Ágnes: *Angyal*, 1998, olaj, vászon, 70 x 100 cm

Az *Angyal* című festmény szerepelt az After the wall kiállításon, sőt, a kiállítás kommunikációjában, sajtóanyagában gyakran használták fel a képet. Egy csapásra ismertté tette Szépfalvit, és szerintem is a mai napig az egyik legjobb festménye. Szépfalvi Kicsiny Balázstól kapta a Filmvilág 1960-as években megjelent számait egybekötve. Kicsinynek feltűnt, hogy milyen filmszerűek Szépfalvi képei, és barátilag

¹¹⁴ Ivacs Ágnes: *Hibázni szabad, sőt kell*. Beszélgetés Uray Ágnessel, Artmagazin 2015, 74. szám, p.:52-55.

¹¹⁵ Czene Márta beszélgetése Szépfalvi Ágnessel. 2024.07.27.

nekiajándékozta a könyvet, ami aztán sok festményének lett kiindulópontja. A nyomatok mind fekete-fehérek és túl kontrasztosak voltak, sok filmet közülük sose látott. A szövegeket szándékosan nem olvasta, nehogy eltereljék a figyelmét az egyes képekben rejlő, vagy csak belevetített vizuális információktól, rezdülésektől.¹¹⁶ Egy-egy tekintet, arckifejezés, testtartás egyből elindított a festőben egy saját történetet, érzést, hangulatot, ami szinte észrevétlenül átalakította az eredeti filmet, a szereplőket, a sztorit.

A legtöbb festmény esetében nem szerkesztette az eredeti filmstillt, legfeljebb a sajátos színvilággal, amit hozzáadott a fekete-fehér képekhez. Ebben az esetben viszont határozottan átírja az eredeti képet. Alfred Hitchcock *Madarak* című filmjének híres jelenetét látjuk, ahol Tippi Hedren ikonikus zöld kosztümjében egyedül felmegy a padlásra, és ott egy súlyos madártámadás áldozata lesz, melyből a férfi főszereplő menti meg az utolsó pillanatban.

A jelenet felidézése két szempontból is érdekes.

Az egyik: Szépfalvi a madarak helyett a szárnyat a nőnek adja, és így, bár nem vész el a filmre való utalás, mégis, a helyzet teljesen megváltozik. A dulakodás értelme összezavarodik. Nem annyira tűnik már a férfi a nő védelmezőjének, inkább, mintha a falhoz szorítaná, ott tartani próbálná a szárnyalni készülő angyalt. Vagy, akár azt is elképzelhetjük, kétségbeesett arcát nézve, hogy ő bújt el a szárnyas lény háta mögött. A madarak eltűntek, de az ajtó ott maradt, mint a kiszabadulás útját és lehetőségét megjelenítő motívum. A kép színei ugyan idézik az eredeti filmet, de mégis valami egészen más, sokkal festőibb és egyben sokkal nyomasztóbb hangulatot tesznek hozzá. A jelenet egyszerre groteszk és tragikus, és, ha már *After the Wall*, bizonyára sokaknak a Berlin felett az ég angyala is eszébe juthatott, csak éppen egy női változatban.

A másik: csupa olyan gondolat, ami tulajdonképpen nincs benne a festményben, de a kép mégis felidézi azokat. Szépfalvi több festményét ismerve tudható, hogy talán a filmgyári munkák tapasztalata miatt is, nem csak egyes filmkockák, hanem a filmkészítés, mint szituáció is foglalkoztatta festőileg.

¹¹⁶ Czene Márta beszélgetése Szépfalvi Ágnessel. 2024.07.27.

“Ráadásul engem nem a tipikus, hanem az ambivalens történeteket sejtető képek érdekelnek. Sokkal inkább a jól ismert ábrázolási minták és típusok mögötti sejtelmes, titokzatos „tér” vonz. Ezért is izgalmasak számomra a stand-fotók, amik a megkonstruált film mögötti térbe vezetnek minket. Egy, a színészek instruálását is dokumentáló fotográfián sokszor elevenebben manifesztálódik egy kétértelmű és összetett érzelmi szituáció, egy rejtélyes történet, mint magában a filmben”¹¹⁷

Képein megjelenik a kamerák előtt álló nő, aki a rendező utasításait hajtja végre, (Tiszta helyzet, Forgatás angolvörös és kékesszürke 2002, Rendezés 2007) és számos olyan kép, ahol megállapíthatatlan, hogy a film jelenetét, vagy a forgatási szünetet látjuk éppen. (Vörös haj 1998, Kortalan 2003) A nők ezeken a képeken többnyire kiszolgáltatott, sőt, van ahol kifejezetten megalázott, megfélemlített helyzetben tűnnek fel. Mindez, mint a film világának jellegzetessége látható Szépfalvinál, teljes egyértelműséggel, sokszor ismételve, és sok évvel még a metoo jelenség előtt. Ezeket látva felmerülhet a nézőben, bennem legalábbis felmerült Tippi Hedren szomorú és furcsa története.

Hitchcock egy reklámfilmbe látta meg az akkor éppen kétgyermekes, egyedülálló kismama Hedrent, és egyből őt választotta a madarak főszerepére, sőt, hét évre szóló szerződést kötött vele. A fent idézett padlásjelenet esetében, a megegyezés szerint báb madarak támadtak volna a színésznőre, de a forgatáson váratlanul egy seregnyi valódi, pánikba esett madarat szabadítottak rá. A sebek, amiket a filmen látunk, valódiak, Hedrent sokáig kezelték egy nagyobb vágás miatt az egyik szeme alatt. Ez nyilván már akkor sem számított szép dolognak, de talán sokkal megbocsáthatóbbnak tűnt, mint manapság.

A következő forgatás, a Marnie alatt Hitchcock zaklatni kezdte Hedrent, és később be is váltotta fenyegetését, hogy, ha nemet mond, tönkreteszi a karrierjét. A szerződésüket felhasználva hét évig nem engedte más szerepet vállalni, miközben ő sem foglalkoztatta.

A dolog kísértetiességéhez hozzátesz, hogy évekkel később Hedren második férje produkciójaként saját családjával és élő oroszlánokkal forgatott filmet, és otthonában

¹¹⁷ Perenyei Mónika: *Áramlás* – A Miskolci Galéria kiállítása kapcsán interjú Szépfalvi Ágnessel. in.: Artmagazin 2008, 26. lapszám - 42-47. oldal

is tartott egy házi oroszlánt.¹¹⁸ A kilencvenes évek közepén Szépfalvi első önálló sorozata, ami a Monique L. képekkel párhuzamosan készült, a nők és oroszlánok képzeletbeli viszonyát ábrázolja. A szeretettől a félelmen át a szolgálai viszonyulástól az egymás mellett elsétálásig, szinte minden megjelenik, ami egy párkapcsolatban elképzelhető. (Helyes hallgatás 1995, Különös, 1995, Gyönyörű cím, 1995, Műteremben 1995)

Szintén csak a néző képzelhet kapcsolatot visszamenőlegesen Szépfalvi Római ösztöndíja alatt látott, nagy esküvők és kényszeres fotózkodások inspirálta magányos, melankolikus menyasszonyai és Lars von Trier 2011-es *Melankóliája* között.



31. kép: Szépfalvi Ágnes: A pofon, 1999, olaj, vászon, 70 x 100 cm



¹¹⁸ A házi oroszlánról: <https://www.life.com/animals/something-wild-at-home-with-tippi-hedren-melanie-griffith-and-a-400-pound-lion/> letöltés: 2024.07.20.

32. kép: Kim Novak és Lawrence Harvey az *Of Human Bondage*-ban, 1964, a kép forrása: imdb.com

A Pofon szintén egy olyan festmény, ahol a filmet látjuk. Egy filmkockát egy film still gyűjteményből kiválasztva, ahol Kim Novak kap egy pofont Laurence Harvey-től (*Of Human Bondage* 1964). A kép felveti persze azt a kérdést is, hogy a kamera előtt elkövetett bántalmazás is bántalmazás-e, akkor is ha a hitelesség érdekében követték el? Persze, akkor, ha valódi, és nem csak eljátszott volt. Minden esetre ezen a festményen az eredetihez képest a színésznő arca eléggé megváltozott. A férfi szemében és mozdulatában a düh változatlan, de a nő, mintha valami furcsa, sértett méltósággal mégis elégtételt érezne mártír helyzetében, mintha valami kiprovokált pofonról lenne szó. A szerepek nem egyértelműek, mint Szépfalvi sok másik művén sem. A látvány azonnali, kézenfekvő értelmezése után elgondolkodtat, hogy valójában ki is a bántalmazó, és ki az áldozat. “Nagyvonalú, nyilvánvalóan tanult festő, aki kacérkodik a giccsel, és nyilvánvalóan élvezzi, hogy tanácstalanok vagyunk a képei előtt.”¹¹⁹ Írja róla Néray Katalin, és azért érdekes ez a megfogalmazás, mert burkoltan ugyan, de érezhetően úgy értelmezi Szépfalvi képein a meghatározhatatlan, titokzatos, nehezen definiálhatóság motívumát, mint valami magakellető, női játszmát. Ebben Szépfalvi esetében lehet, hogy igaza is van, de a megközelítés eltereli a figyelmet mindenféle lehetséges kortárs festészeti párhuzamról, előképről és teljesen a női narratíva felé vezeti az értelmezést.

Szinte azonnal a Monique L. után, különálló, saját alkotói tevékenységük folytatása mellett Nemes és Szépfalvi egy újabb közös projektbe fogtak, újabb álnév alatt. A *Common Name Production*-ben Nemes Csaba az egyszer már Veress Zsoltra cserélt nevét oldotta fel. A Common Name igazi rejtőzködő, ironikus név, annyi csak, amit jelent, de még az sem derül ki belőle, hogy kiknek a közös neve. A valóságban persze kiderül, mert a mű mellett szerepel, hogy Nemes Csaba és Szépfalvi Ágnes készítették, ezt mindig tudni lehetett, nem volt a háttérben szerepjátszás, és titkolózás. Ebben a formában persze a felvett név nem egész hitelesen dolgozott a személyes brandépítés ellen, sőt, inkább egy jól hangzó filmgyártó vállalat nevét formázza. A nagy költségvetésű filmmel ellentétben persze, itt egy extrém kis költségvetésű

¹¹⁹ Néray Katalin: *Szereti ön Edward Hoppert?* Szépfalvi Ágnes képeiről. In: Fülöp Gyula (szerk.) Szépfalvi Ágnes. Székesfehérvár, A Szent István Király Múzeum közleményei, 1998. számozatlan oldalak

képzőművészeti alkotásról van szó, melynek producere a kurátor. Nem mintha pénzt adna hozzá, inkább csak megrendelőként működik. Ez az olcsó, könnyű műtárgy ráadásul időről időre témaként meglebegteti a művész egzisztenciális nehézségeit is, de közben a nagy költségvetésű filmen és a brandépítésen ironizál, bár megjelenésében, képiségében mégis magával hoz valamit annak eredeti menőségéből, és mindezzel jellegzetesen leképezi az ezredforduló posztszocialista magyar művészeti világának hangulatát.

A storyboardok eredettörténete úgy szól, hogy Nemes Csaba Mészöly Suzzannen keresztül meghívást kapott a Sao Paulói Biennáléra, ahol videóműveit tervezte bemutatni, de az utolsó pillanatban kiderült, hogy projektorhiány miatt, a mozgóképek csak kis méretben lesznek majd láthatóak, viszont a fennmaradó nagy falfelületet meg kellene tölteni valamivel. Valami olyannal, ami egyszerre monumentális, és elfér egy kisebb bőröndben. (Révész László László is szembesült ezzel a tipikusan kis költségvetésű kelet-európai képzőművész dilemmával, de ő más megoldást választott. A Gulli Vera kiállítás művei tanúskodnak erről.¹²⁰) Nemes Csaba egy régi tervét elevenítette fel, azt, hogy készít egy képzeletbeli filmet, aminek ő az írója és rendezője, és megrajzoltatja a storyboardot egy hivatásos storyboard rajzolóval.

Mivel azonban hirtelen kellett elkészíteni a munkát, és korábbi együttműködésük Szépfalvival várakozáson felül jól sikerült, és Szépfalvinak még storyboardrajzoló tapasztalata is volt, kézenfekvőnek tűnt, hogy őt bízta meg a feladattal.¹²¹ Ez volt tehát a kiindulás, de a közös munka éve alatt a szerepek nagyon sokat alakultak. Változott a két szerző jelentősége, részvétele a munkában. Egy idő után a történeteket, a kép alá írt szövegeket és a képek tervezését is közösen alakították. A rajzokat mindvégig Szépfalvi készítette, egy-egy kivétellel.¹²² Ez a közös munka olyan energiákat szabadított fel mindkettőjükben, ami egészen kivételessé tette ezt a 16-17 darabos¹²³, 30-35 képkockából álló "filmsorozatot". A témák változatosak voltak, de mindvégig jelen volt a rejtett (vagy kevésbé rejtett) személyesség, társadalmi

¹²⁰Videóinterjú, Révész László László: Gulli Vera. <https://www.youtube.com/watch?v=KrdFgotllgs>

¹²¹ Fehér Dávid: *Történetek és nézőpontok Szépfalvi Ágnes és Nemes Csaba közösen megtalált műfajában*. In: Artmagazin, 2024.1.p.: 25.

¹²² Interjúk: Uray-Szépfalvi Ágnes. In: Petrányi Zsolt (szerk.): *Technocool, Új irányok a kilencvenes évek magyar képzőművészetében 1989-2001*. Budapest, MNG, 2023, p.:149. A szerzők kissé eltérően emlékeznek szerepük súlyára.

¹²³ Czene Márta beszélgetése Szépfalvi Ágnessel, 2024.07.27.

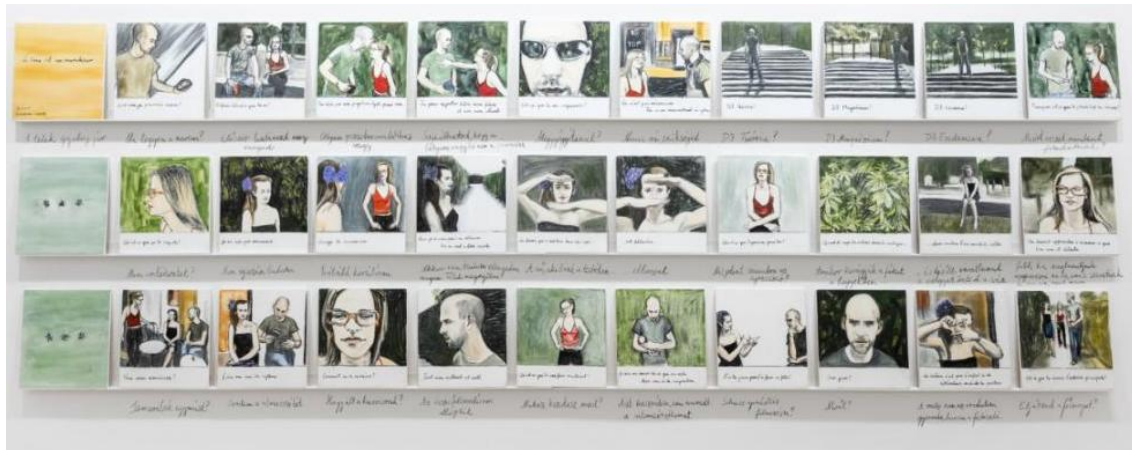
kérdések, egyfajta filozofikusság, és evvel egybekötve némi rejtélyesség is, ami többek között a képkockák és az alájuk felírt szövegek közötti feszültségből adódott. A képek alatti mondatok sokszor ugyanis nem egyértelműen kapcsolhatóak valamelyik karakterhez, vagy akár a narrátorhoz. Sosem tudjuk pontosan, ki beszél, elhangzik-e egyáltalán a gondolat, vagy csak kommentár a látottakhoz.

Néha a fentiek miatt, néha töredékességük, néha pedig abszurditásuk miatt lebegnek ezek a művek az érthetőség határán, de hamar kiderül a néző számára is, hogy nem elsősorban a sztori az, amit interpretálni kell. Előfordul, mint *A lélek gyalog jár* esetében, hogy az egész storyboard töredéknek tűnik, mintha egy filmnek csak egy részét, néhány kiragadott jelenetét látnánk.

Annak köszönhetően, hogy a képeket végül nem egy profi rajzoló, hanem egy, nem is akár milyen tudású festő alkotta, a storyboardokat egy újabb, csak a vizualításban kibontakozó réteggel gazdagította, és vizuálisan egészen godardi magaslatra emelte. A történetek is határozott újhullámos hatást mutatnak. A fent említett disszonancia a “hang” és kép között szintén gyakori az újhullám esszéfilmjeiben, de jellegzetes példája a Tavaly Marienbadban is, amely Révész László László egyik meghatározó inspirációs forrása volt A prágai diák készítésekor.

A képek, a jelenetek megfestése filmszerű ugyan, de hangsúlyosan tartalmaz képzőművészeti referenciákat, ha másban nem is, de a megformálás módjában, festői gazdagságában mindenképpen.

A storyboard sorozat nem csak magyar, de nemzetközi siker is volt, számos nagy kiállításon szerepeltek darabjai, mégis, mára annyira kikoptak a köztudatból, hogy 2023 előtt kihívást jelentett részletes és teljes fényképet, reprodukciót szerezni bármelyikről.



33. kép: Nemes Csaba - Szépfalvi Ágnes: A lélek gyalog jár, 2001, akvarell, grafit, papír

2023 és 2024 fordulóján azonban hosszú idő után egyszerre három storyboardja volt látható az alkotópárosnak. Kettő az Inda Galériában és egy a Magyar Nemzeti Galéria Technocool című kiállításán.

Az Inda Galériában látható, két, egymással szemben kiállított storyboard egyike, *A lélek gyalog jár*, némi áthallással, egy DJ történetével kezdődik, aki pszichológus testvérével beszélget arról, hogy mi legyen a neve. A döntés, az álnév választás nehéz, egyrészt, mert “feladatnak tekinti” (tehát magára veszi, mint kötelességet). Másrészt viszont előbb meg kellene határoznia magát, ami nem megy. Mi a lényege, amit ő képvisel? A teória? Az evidencia? A készen kapott mintákat új tartalmakká összevágó dj, aki álnéven dolgozik a 90-es évek jellegzetes figurája, de egyben érthető, hogy Nemes Csaba ebben a korszakában művészként miért azonosul vele. A főszereplő női párja a pszichológus páciense, aki viszont, bár nem hangzik el szó szerint, de implicit úgy értelmezhető, hogy szorongását nem tudja meghatározni. Miután a DJ felszerelését ellopták, tehát végérvényesen a teória képviselőjévé vált, csak egy dolog maradt, az amit egymásban szeretnek, a ritmusérzékük. Ez vitte őket a filmezés felé. A gondolattársítás nyilvánvaló lehetett a filmtörténetet is oktató Nemes Csaba számára, hiszen a filmnyelv lényegi eleme, nem csak a nyugati avantgarde filmek szerint, (pl. Hans Richter) hanem Dziga Vertov szerint is, a ritmus. A két alkotó alapállását is megjeleníti a két záró gondolat. Miről csináljak filmet? - kérdezi a férfi. A kérdés a nő számára irreleváns, hiszen “A mozi nem az irodalom gyermeke, hanem a festészeté.” Az utolsó kérdés pedig nyitva marad: Ki játssza a főszerepet? A férfi? A nő? Vagy a pszichoanalízis?



34. kép: Nemes Csaba - Szépfalvi Ágnes: *Közös sebesség*, 1996, vegyes technika, papír

A Magyar Nemzeti Galériában látható¹²⁴ *Közös sebesség* teljesen más rendszerre épül. Nemes Csaba figyelmét egy újsághír keltette fel, mely arról szólt, hogy két ember ugyanazt a bérgyilkost fogadta fel egymás meggyilkolására. Ezt gondolta tovább, tudva, hogy nagy rendezők is sokszor egy-egy furcsább hírt választanak irodalmi művek helyett, mert az több teret enged számukra a szabad gondolkodásnak. A képeket és a történetet aztán együtt bontották ki Szépfalvi Ágnessel.¹²⁵ A milliomos pár, akiket annyira lefoglal az üzlet, hogy semmi figyelem nem jut drogtúladagolásban meghaló fiukra, a szégyen és büntudat hatására annyira eltávolodik egymástól, hogy mindketten bérgyilkost fogadnak a másik megölésére. Az utolsó pillanatban viszont felismerik a helyzetet, kibékülnek, és összefogva megvédik magukat felbérelt ellenfelüktől. A *Közös sebesség* egy szenvedélyes, konfliktusokkal teli kapcsolat Almodovari, Tarantinoi, vagy éppen Coen testvérekre jellemző iróniával megfogalmazva és mindeközben Godard képi világát idézve.

¹²⁴ A Technocool című kiállításon, 2023. október 27. – 2024. február 11.

¹²⁵ Czene Márta beszélgetése Nemes Csabával 2024.08.12.

Mindenesetre a sok idézet és hasonlóság között feltűnő a szobor, mint gyilkos fegyver, ami Kubrick *Mechanikus narancs*ban jelenik meg a szintén fényűzésben élő műgyűjtő lakásán, ahová a főszereplő személyében betör a megmagyarázhatatlan erőszak.

Az utolsó mondatok, "Minden kiszámíthatatlan. Mindenki lehet áldozat." nem csak a példázatszerű sztori pszichológiai olvasatát hangsúlyozzák, hanem egykönnyen vonatkoztathatóak a kilencvenes évek magyar valóságával kapcsolatos egzisztenciális aggodalmakra is.

A mű első ránézésre fekete-fehér filmet idéz, de jobban odafigyelve azt vesszük észre, hogy a feketének és fehérnek ezer árnyalata, színe van, attól függően, hogy milyen eszközt használt a festő. A feketék és szürkék között alig észrevehető különbségeket felerősíti az egymás mellé helyezés, és a színeik élő, vibráló festőiséget mutatnak. Más a szén, a grafit, az akvarell, tus, és a tinta, a tintaceruza színe, a fedő és a lazúros rétegeké.

Fehér Dávid párhuzamot von a nyomozó és a műértelmező/művészettörténész munkája között, illetve az előbbi kettő és a pszichoanalízis között.¹²⁶ Túl azon, hogy mindhárom kategória érvényes Nemes és Szépfalvi storyboardjaival kapcsolatban, ezek a hasonlóságok engem személy szerint is nagyon foglalkoztatnak, és úgy érzem, a narratív festészet, narratív művészet kifejezetten vonzó terepet ad a művészettörténésznek, vagy akár az egyszerű nézőnek is a kísérleti nyomozói, pszichoanalitikusi munkára. Révész László László *Ó, te ló* című, 2019-es kiállításával kapcsolatban egyébként a műértelmező-nyomozó párhuzamról részletesen beszélget az alkotó, Sugár János és Bezsenyi Tamás bűnügyi szakértő a Tilos Rádió Alkotás útja című műsorában.¹²⁷

Mucsi Emese felhívja a figyelmet arra is, hogy a jelenség, hogy Szépfalvi, Nemes, Szoboszlai és Szőke évekig nem leplezték le Monique L.-t, és nyilvánosan szerepet játszottak a projekt keretében, rámutat az alteregók és pszudonevek használatának

¹²⁶ Fehér Dávid: *Történetek és nézőpontok Szépfalvi Ágnes és Nemes Csaba közösen megtalált műfajában*. In: *Artmagazin*, 2024.1.p.: 27.

¹²⁷ Tilos Rádió: Alkotás útja 2019.03.07., 20.00 órától, a Spanyol Inkvizícióval közösen

performatív vonatkozásaira is, ami kinyitja a jelenség értelmezésének útjait a színházelmélet felé.¹²⁸

3.5. Titok



35. kép: Kósa János: Pasolini, 2006, olaj, vászon, 180 x 200 cm

Ha már a nyomozásról esett szó, a kamerákon keresztül látható, megkonstruált világ mögötti “tér”, ahogy Szépfalvi fogalmaz, a művön kívül álló, de mégis a mű készültéhez, vagy akár az alkotó személyiségéhez, magánéletéhez köthető háttér-információk, az álnevek, a kitalált identitások és az elhallgatott szerzőség is bizonyos helyzetekben kimeríthetik a titok kategóriáját. Ez a témája **Kósa János** talán egyetlen, határozottan filmes kötődésű, *Pasolini* című, nagyon különös hangulatú képének is. A háttérben, de mégis középen ül Pasolini, arca részletesen kidolgozott, az egyik híres portréfotójáról mintázva. Fejét bal kezére támasztva, írópultján könyökölve gondolkodik, piros köntösben és furcsa fejfedővel, ami kissé emlékeztet filmjeinek extravagáns középkori és keleti jelmezeire, melyeket híres olasz tervezők készítettek a számára. Az írópult és a vörös ruha együttese Szent Jeromos-szerűvé teszi alakját, aki, mintha fordítómunkája közben elmerengve megpihenne. Pasolini, mint a latin nyelvű bibliafordítás, a Vulgata készítője, mint kultúránk nagy műveinek a film által a hétköznapi ember számára elérhetővé tevője, fordítója?

¹²⁸ Mucsi Emese: *Who do you think you are.*In: Petrányi Zsolt (szerk.): *Technocool, Új irányok a kilencvenes évek magyar képzőművészetében 1989-2001.* Budapest, MNG, 2023, p.:74.

De a kép központi témája nem ez. A háttérben meghúzódó elmélkedő alak képét keretezve az előtérben Picasso és Greco festői világát egyszerre idéző fiatal fiúk állnak, vagy lebegnek. Az egyikük fehér testének kitekeredett tagjai fölött egy lehunyt szemű, picasso-afrikai maszkot fordít arcként a néző felé, a mellette álló vádlón néz ki a képből. Teste sebekkel borított, mint Szent Sebestyéné, de a sebet okozó nyilak nélkül. Egy harmadik, egészen fiatal fiú valami transzszerű állapotban, kifordult szemekkel az írópult előtt lebeg, és közben sárgás tócsát hány az előtér közepére. A kép jobb szélén egy tetovált vállú, melegítőnadrágos, tornacipős, valamivel valószínűbb férfi száját kezével eltakarva tűnődik. Pasolini feje mellett egy körablakon át az eget látjuk, mellette, ki tudja honnan, vastag kötél szeli át a háttérrel. Az egész képen a titokzatosság mellett egyfajta rossz lelkiismeret hangulata lebeg.

Kósa szerette Pasolini filmjeit, és írásait is. Saját, nosztalgiával és régi korok művészetével kapcsolatos elgondolásai számára is meghatározóként tartja számon Pasolini gondolatát: “Nem az érdekel, hogy mi volt régen, hanem, amit az ért. Annak a fennköltége, az élet teljességének a megélése, az, hogy minden tettnek súlya volt.”¹²⁹

A kép témája mégis inkább az a rejtély, ami Pasolini életét jellemezte. Homoszexualitása a kor Olaszországában részben rejtőzködő életmódra kényszerítette. Kósa arról beszélt a kép kapcsán, hogy azt olvasta, előfordult, hogy Pasolini egy presszóban ülve egyszer csak felállt, hogy mennie kell, és két hónap múlva került újra elő, egészen lerongyolódott, hajléktalanszerű állapotban. “A művészek olyan lények, ahogy Kósa fogalmaz, akiknek élete sok kimondhatatlan elemet tartalmaz. Néha egészen megdöbbenően váratlanul szembesül evvel az ember”.

A hosszú eltűnések, a fiatal fiúk, a gondolat, hogy végső soron saját maga is azt a társadalmi csoportot használja ki, melynek láthatóságáért őszinte együttérzéssel küzdött, az erőszakos halál, mindez a bűnözéssel való kapcsolattal és az önpusztítással kiegészülve valahol a sejtések szintjén jelenik meg a rengeteg művészettörténeti referenciával, megfoghatatlan utalással és vádló tekintetekkel operáló képen.

¹²⁹ Kósa idézi így. A sorok forrását nem találtam meg. Czene Márta beszélgetése Kósa Jánossal, 2024.06.12.

Pasolinivel kapcsolatban az egyik legnagyobb rejtély halálának története. A halála harmincadik évfordulója kapcsán festette Kósa ezt a képet, éppen akkor, amikor a rejtély egy része, nem a megoldása, csak néhány újabb nyom nyilvánosságra került. Harminc év után, Pino Pelosi, a 17 éves prostituált fiú visszavonta vallomását, miszerint egyedül verte agyon a rendezőt, és három másiktól beszélt, meg arról, hogy, avval fenyegették, ha nem vállalja egyedül a tettet, bántani fogják a családját. Az újabb tények előkerülése után sem sikerült a bűntényt megfejteni az olasz rendőrségnek, hogy miért, arra is számos elmélet létezik. Mindenesetre a titok, a halál és az értelemadás gondolatán keresztül ide kapcsolódik, amit Pasolini 1967-ben mondott: "Csak halálunk pillanatában nyer egészen addig zavaros és megfejthetetlen életünk végül jelentést."¹³⁰

"Titok nélküli világban nem lehet motivált az ember." Mondja Révész László László egy 2014-es interjúban, ahol a kilencvenes évek számítógépes művészetéről, az ő interaktív munkáiról kérdezi Seres Szilvia.¹³¹ Ebből a mondatból érzékelhető, mennyire fontos szerepet tölt be a rejtély és a titok Révész gondolkodásában. "Az a fajta labirintusélmény, ami anno annyira fontos volt - hogy meg kellett keresni valamit, rá kellett vezetődni az útra - ma már nem létezik. Ma rögtön meg kell fogni valakit, már nem akarnak minket elcsábítani. Az első felületen minden információhoz azonnal hozzáférsz. Eltűnőben a felfedezés varázslata." Az internet és az interaktivitás fejlődése kapcsán említi a fentieket Révész, de ez a gondolatkör egyből eszembe juttatja, amit Kósa írt disszertációjában arról, milyen komplexitású feladat volt főiskolai éve alatt információt szerezni akár a magyar, vagy a külföldi avantgárdról.¹³²

A titok elvesztése felett érzett nosztalgia lengi be Révész 1990-es, *Nem titok* című filmjét is. A film bevezetőjében elhangzó szöveg emlékeztet az *Ismeretlen remekmű* kezdő monológjára, a SAN térbeli mozgásban és síkban is ábrázolt hierarchia modelljére és egyben visszautal a térbeli orientációval és a lacani tekintettel

¹³⁰ "It is only at the point of death," Pasolini had said in 1967, "that our life, to that point ambiguous, undecipherable, suspended – acquires a meaning." Vulliamy, Ed: Who Really Killed Pier Paolo Pasolini, The Guardian, 2014.08.24. <https://www.theguardian.com/world/2014/aug/24/who-really-killed-pier-paolo-pasolini-venice-film-festival-biennale-abel-ferrara> letöltés: 2024.08.10.

¹³¹ Seres Szilvia: *Titok nélküli világban nem lehet motivált az ember*, Beszélgetés Révész László Lászlóval. In: Artmagazin Online, 2014.10.17. <https://www.artmagazin.hu/archive/2559> letöltés: 2024.07.16.

¹³² Hosszan idézve a függelékben, Kósa János életrajzában. Kósa János: *Budapesti szem, A festészet iránti elkötelezettség alakulása az 1990-es évek elején és közepén a magyar kortárs képzőművészetben*, DLA disszertáció, MKE, 2007. p.:11.

kapcsolatban korábban írottakra is.¹³³ A főszereplő annak felderítésére indul, belépve saját emlékeinek világába, hogy kik vagyunk és honnan jöttünk, egy egyre bizonytalanabbá váló világban, melyet a filmen kívüli valóság, a rendszerváltás utáni év kontextualizál. A gyermekkor helyszíneinek, a világos, egyszerű tereknek a felkutatásával próbálkozik, melyekben eredeti állapotába visszatérni már képtelen. A világ megszokott viszonyrendszere a valóságban is eltűnik, az ideológiákkal együtt jelentésüket veszítik a nagy globális terek. Az egyén számára a hangsúly a kicsire és személyesre tevődik. Ezt a talajvesztett helyzetet Révész saját életében is egy életszakasz váltáson, egy személyes elbizonytalanodáson és válsághelyzeten keresztül nézte.

A titok, a művészet, mibenlétével kapcsolatos rejtély az, amit Kósa festészetében az infravékony réteget megközelítő felfedezők, és a hackerek kutatnak.



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

Kósa disszertációjában azt írja, hogy *Az infravékony réteg közelében* című képen Duchamp *Te engem*-jének inverz változatát próbálta meg elkészíteni. A kompozícióban szereplő irányok és geometrikus formák valóban mind ellenkező előjellel vannak jelen, sőt a Duchampnál jobbra felfelé mutató kézzel ellentétben Kósánál a balra lefelé mutató kéz nem gazdátlan, Zichy Mihály akadémikus

¹³³ "Egy kitalált figura talált ki, fikció vagyok a fikcióban. (...) De mit kezdjek a harmadikkal? Ő olyan, mint én: létező és kitalál, mint ahogy én kitalálom őt. Ha engem valaki kitalált, akkor lennie kell valakinek aki őt kitalálta. Valakinek, aki nem kitalált." Révész László László: *Nem titok*, 1990, Bora Gábor szövege

stílusában megfestett, illetve árnyalatnyit Tizianót idéző figurák egyikének a keze, és nem is cégérfestő, hanem maga az alkotó, Kósa János festette. A pixelekre bomló infravékony réteget Kósa Ross Bleckner festészetének hatására fogalmazta meg ilyen vizionárius módon, hatalmas űrben lebegve.

“Az utalás *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.”¹³⁴

Valóban, a *Duchamp* mű, vagy gondolat inverz megfestése lehetne a teljes elutasítás gesztusa, az avantgarde ellenes akadémizmus dicsőítése, de azt hiszem, itt másról van szó.

“Infravékony például a két tömegesen előállított tárgy közötti dimenzióbeli különbség, amennyiben maximális precizitást sikerült elérni.”¹³⁵ Tehát például a digitális eredeti és a digitális másolat közötti különbség egy kép esetében? Ez magyarázná a réteg pixeles megjelenítését. Szinte biztos vagyok benne, hogy ezt a különbséget, illetve ennek a képét vizsgálják meg közelebről, pixelről pixelre a szereplők, akik maguk az akadémikus festészetet képviselik, s mint ilyenek, maguk sem mentesek a másolás, utánzás évszázados hagyományától. A folytonos idézés, előképek és minták használatának, mesterek és nagy elődök tiszteletének megtestesítői vajon hogyan viszonyulnak a technikai sokszorosíthatósághoz? Bármennyire is lefelé néznek az infravékony rétegre, mégis látható, hogy a klasszikus festészet képviselői szó szerint ott állnak a képen, ahol a part szakad.

¹³⁴ Kósa János: *Budapesti szem, A festészet iránti elkötelezettség alakulása az 1990-es évek elején és közepén a magyar kortárs képzőművészetben*, DLA disszertáció, MKE, 2007. p.:51

¹³⁵ Sebők Zoltán: *Inframine*. In: *Balkon* 1994. 5.



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

Korábban utaltam rá, hogy Kósa Beke László írását olvasva gondolkodott el először egy másfajta, alternatív művészettörténet megalkotásán a maga számára. Számára a hackerség, mint szerep, ennek a feladatnak az elvégzésére született. A hacker itt a művész, aki a kánont hekkeli. A **Hackerek** ebben a romantikus felfogásban nem az egyszerű internet felhasználó jelszavait és számláit ellopó bűnözők, hanem a hatalom ellen játszanak, illetve egy másik értelmezés szerint a titkos tudást keresve nyomoznak a mások előtt rejtve maradó információk, igazságok után. Bejárják azt a bizonyos labirintust, ami a 90-es években Révész számára is annyira fontos volt. Hatnak a rendszerre, befolyásolnak, de nem a hivatalos hatalom erejével, hanem alulról jövő kezdeményezéssel, mint egy titkos társaság.

“Talán akkor kerülünk a legközelebb Kósa János legújabb festményeihez, ha elmúlt korok, régi stílusok és elfeledett kódok hackereként tekintünk a művészre.”, írja Hornyik Sándor. Meghekkeli a kódokat és a korstílusokat, hogy a sajátjuk helyett az ő üzenetét vigyék tovább. A hackelés állhat akár csak az újrafestés gesztusából is. Belenyúl, alakít, megváltoztat valamit, akár a múltat is, amit már lezártnak tekintettünk. Hornyik a hacker szó Robin Hood-szerű, hősi értelmezésével kapcsolatban William Gibson 1992-ben magyarul is megjelent, *Neurománc* című regényére utal. A hacker az, aki a “valóság különböző rétegei között mozog”.¹³⁶

¹³⁶ Hornyik Sándor: *Az emlékezés veszélyes művészete*. In: Izinger Katalin (szerk.): Kósa János kiállítás. Székesfehérvár, Szent István Király Múzeum, 2007.

“E romantikus szerep hozta magával a romantikus festészeti tradícióval való párhuzamba állítást. “ Írja Kósa doktori értekezésében a *Hackerek* kapcsán. A historizmus és akadémizmus azért foglalkoztatta, mert festészettel kapcsolatos tanulmányai során mindig úgy állították be ezt a stílust, mint ami minden baj okozója, a művészet megfáradt, de a hatalomhoz, a szakma leuralásához görcsösen ragaszkodó retrográd irányzata, ami csak a kerékkötője volt a megállíthatatlanná váló avantgárdnak.¹³⁷ Ugyanakkor gyermekkorának első fontos festői élménye a magyar festészetben olyan markánsan megjelenő akadémizmus, a 19. század történeti festészete volt. Túl mindezen, az ilyen nyilvánvalóan elítélt korszak vizsgálata külön kihívást jelentett a számára. “A magyar festészet történetét meg-meginduló folyamatok töredezett sokaságának láttam. Nincs igazi íve semminek, nem lett igazán történet semelyikből.” Az akadémizmust látja az egyetlen olyan stíluskorszaknak a magyar művészet történetében, ami minden fázison végighaladt, teljesen “kifutotta magát”, sőt, a magyar festészet történetében először, a saját kategóriájában európai színvonalat képviselt. A minőségi egyenetlenségeket és nehézkességeket, amik megjelennek ezeken a műveken, próbaképpen sajátos magyar stílusként kezdte értékelni.

“Nos, a Hackerek a kérdés szintjén azt fogalmazza meg: nem kellene-e nekünk újra büszkének lennünk e hagyományra?”¹³⁸ A hacker a hagyományt más színben állítja be előttünk, mint eddig, más nézőpontból közelít, nem a kanonikusból, és ezért meg tudja a fejünkben változtatni a megítélés kódját negatívról pozitívrá.

Ezt a bonyolult gondolatmenetet persze valószínűleg nem lehetne segítség nélkül visszaolvasni a festményből. Kósa a kép készültekor nem képzelte el a maga számára ideális közönséget, nem gondolkodott el azon, hogy az ő kódjait ki fogja megfejteni¹³⁹, viszont néhány erős félreértés igencsak váratlanul érte.

A Wikipédián is olvasható “Mintegy vizionálja a művészet halálát egy elgépiesedett korszakban,” egy gyakori és kézenfekvő félreértés. Nem a gépek jelenléte a művészet halálának okozója, hanem az avantgarde és a nyelvi alapokon működő konceptualizmus a festészet halálának okozója. A festészet számára nincs

¹³⁷ Kósa János: *Budapesti szem, A festészet iránti elkötelezettség alakulása az 1990-es évek elején és közepén a magyar kortárs képzőművészetben*, DLA disszertáció, MKE, 2007. p.:51.

¹³⁸ Kósa János: *Budapesti szem, A festészet iránti elkötelezettség alakulása az 1990-es évek elején és közepén a magyar kortárs képzőművészetben*, DLA disszertáció, MKE, 2007. p.:56.

¹³⁹ Czene Márta beszélgetése Kósa Jánossal. 2024.06.10.

más, mint hogy ebben a poszt mortem állapotban főműveit robotok javítgassák és tanulmányozzák. A science fiction és egyéb filmes párhuzamokat Kósa teljesen idegennek érezte ugyan, de nem volt különösebb kifogása ellenük, azt viszont határozottan rosszul élte meg, hogy miközben a magyar akadémizmust igyekszik rehabilitálni, György Péter Csernussal állítva párhuzamba művészetét, elrontott Caravaggiokat lát figuráiban.¹⁴⁰

Kósa látásmódja szerint a festészet használata nyilvánvalóan anakronisztikus ugyan, mégis, ennek az anakronizmusnak a provokatív jellege is érdekelte, mikor a festészet nyelvén szólt, a festészet lehetetlenségéről. Miközben így tett, mintha nézőjétől is azt várta volna, hogy vele együtt tudja, a festészet sosem szabadul már a konceptualizmus által ráragasztott teóriától, megszűnik a természet egyszerű leképezése lenni, hiszen egy festmény tárgya, vagy kiindulási pontja nem lehet többé más, csak egy másik festmény.¹⁴¹ 1997-ben, a Múcsarnokban rendezett Olaj/Vászon című kiállítás kapcsán Petrányi Kósát az újjáéledő olaj vászon festészet legbelső köréhez sorolja, és kiállított művét, a *Hackereket* az évtized emblematikus művének tekinti.¹⁴² Beke László ugyan ebben a katalógusban Peter Weibel átmediatizált festészettel kapcsolatos elméletére¹⁴³ utalva Kósa festészetét a másodlagos realizmus kategóriában tárgyalja, többek között Roskó Gábor historizáló, művészettörténeti referenciákkal dolgozó művészete mellett.¹⁴⁴

Révész Emese Kósa katalógusában azt is részletesen kifejti, hogy a Szombathelyi Képtár *Örökölt realizmus* kiállítása, és a 2003-as Strabag festészeti díj eredménye hatására, a Műértőben, az új figuratív tendenciákkal kapcsolatban kialakult vita során hogyan került ebből a kategóriából Kósa a Hornyik Sándor által megnevezett technorealizmus helyett, először éppen Hornyik írása alapján¹⁴⁵ az Aknai Katalin által felvetett¹⁴⁶ „akadémikus hiperrealizmus” és innen a korunk technikai fejlődését kritizáló konzervatívok körébe. Meglátásom szerint ez főleg a figyelmetlen

¹⁴⁰ György Péter az Artmagazin 2007/4-es számában a Hackerek kapcsán: „A helyzet az, hogy Kósa (sic!) egyszerűen és kínosan giccsfestő, akinek... semmi keresnivalója nem lenne Csernus mellett.”

¹⁴¹ Révész Emese: *Kósa János, Munkák 1990 - 2005.*, Budapest, Szerzői Kiadás, 2006.

p.:24.

¹⁴² Petrányi Zsolt: *Kósa János.* In: Beke László (szerk.): *Olaj/vászon*, Budapest, Múcsarnok, 1997. p.:174

¹⁴³ Weibel, Peter: *Pittura/Immedia. Festészet a 90-es években a mediatizált és kontextualizált vizualitás között.* In: *Balkon*, 1995. 5. p.:16-21.

¹⁴⁴ Beke László: *Mai magyar festészet.* Olaj/vászon, Múcsarnok, Budapest, 1997. p.:43-53

¹⁴⁵ Hornyik Sándor: *Technorealizmus és „posztmodern kereslet”, az elmélet allegóriái.* In: *Műértő* 2003.10.. p.:7.

¹⁴⁶ Aknai Katalin: *Festészeti trend Magyarországon és egy német példa, Akadémikus hiperrealizmus.* *Műértő* 2003. 6. p.:7.

képolvasásnak és pl. Rieder Gábor esetében a jól hangzó, humoros leírások szeretetének köszönhető¹⁴⁷, más helyzetekben pedig a saját gondolatok és elvek kivetítésének az elemzés tárgyára, mint Sturcz János¹⁴⁸ és Sinkó István esetében.¹⁴⁹

3.6. Történelem, művészettörténet, idézet és eklektika

A “festészet a festészetről” gondolata, a rejtett utalások, mint sajátos értelemben vett interpretációk, a festészet egész történetében jelen vannak, a 20. sz. festészetben talán még hangsúlyosabban. Sokat hivatkoznak ugyan a posztmodernnel kapcsolatban az intertextualitásra¹⁵⁰, de nem köthető kizárólagosan ehhez a korszakhoz. Bár a dolgozatban szereplő minden művészre jellemző ez a bennfentes, intellektuális játék, mégis Kósa János és Roskó Gábor esetében a legszembetűnőbb.

Kósa a hagyományos festészet “katartikus eseményjellegéről” ír. A katarzis, a fenséges és a trauma hasonlóságát a traumában rejlő pozitív potenciál szempontjából Pintér Judit Nóra fejtette ki *A nem-múló jelen: Trauma és nosztalgia* című könyvében, melyben a pszichológiai és fenomenológiai fogalmak összehasonlító elemzésével keresi azt a pontot, ahol a két tudományterület fogalmai kiegészítik egymást.

“Az élmény ahhoz hasonló, (a részvét hatására, egy műtárgyat szemlélve) mint amikor valóban túlélünk valami reális veszélyt, hiszen a fantáziánknak köszönhetően mintha velünk is történe a dolog. Viszont pusztán képzeletben, egy műalkotással való találkozásban, kvázi éltük csak át, azaz nem marad meg pusztán a félelem és szánalom keltette hatásnál, hanem a katarzis vagy a fenséges tapasztalata képes desztillálódni belőle. Az élmény végül felráz, átformál, megváltoztat.

(...) a fenséges és a katarzis vérbeli egzisztenciális tapasztalatok, amelyek az esztétikai élvezet csóvján „megszelídített traumaként” lendítik elő a személyiség fejlődését, avagy az önmagunkról való tanulást.”¹⁵¹

¹⁴⁷ “(A piktúrát nem a halálba küldi, mint az avantgarde,) hanem beutalja a végelgyengült hadastyánok nyugdíjas otthonába. Kósa Lajos (sic!) A festészet halála című allegóriájában festi meg ezt a lehetséges jövőt(…)” Rieder Gábor: *Technorealizmus Árkádiában, Fotórealizmus és a befogadók*. In: Új Művészet, 2004.6. p.:33.

¹⁴⁸ Kósa festészete szerinte posztmodern historizáló szürrealizmus, Az akadémikus hiperrealizmustól a radikális neokonzervativizmusig címmel leírt folyamat részeként szerepeltetve. Sturcz János: *Az akadémikus hiperrealizmustól a radikális neokonzervativizmusig, Konceptualitáson átszűrt festészet*. In: Műértő, 2003.11. p.:7.

¹⁴⁹ Sinkó István szerint a “neomodernek” ellenében a klasszicizáló Kósa Fehér Lászlóval egy úton halad, vissza a festészeti gyökerekhez. Sinkó István: *Festői reflexiók egy elméleti vitához, Figuratívitás és félmosoly*. In: Műértő, 2003.12. p.:7.

¹⁵⁰ Julia Kristeva által bevezetett fogalom. Julia Kristeva: *Desire in Language: A Semiotic Approach to Literature and Art*, New York, Columbia University Press, Blackwell, London, 1980

¹⁵¹ Pintér Judit Nóra: *A nem múltó jelen: trauma és nosztalgia*, 2014, Budapest, l' Harmattan, p.:60-61.

Kósa számára személyessé válik a festészet, a művészettörténet traumája. Szoboszlai felteszi a kérdést egy róla szóló írásában: “vajon a radikális eklektika nála felszabadító lehetőség, mint az újszenzibilitás esetben, vagy kultúrpezzszimizmus és melankólia?”, majd végül úgy dönt, Kósa “Festészete melankolikus kultúrelméleti vizsgálódás is”.¹⁵² Az én meglátásom szerint ez a két dolog egyáltalán nem zárja ki egymást, bár tény, hogy a felszabadult játékosság Kósa festészetében inkább 2005 után válik jellemzővé, míg a melankolikus, nosztalgikus hangulat a kezdetektől fogva jelen van, és a korai művekben kevés helyet enged az iróniának.

A melankolikus múltba vágyódásnak és nosztalgianak Kósa több helyen is jelét adja festészetében. Hornyik Sándor Kósa képein a feliratokat a gondolatmenet leképezését megzavaró elemekként említi. A festészet halálán nagyon markánsan megjelenik például, számítógéppel írott formában a hagyományos “Et in arcadia ego” felirat. Több képen olvasható az “Abhorreo ab aetate nostra” felirat. *A design misztikumán*, a tervrajz papírján látható, a Hackerek egyik változatán pedig egy kicsi robot írja fel egy papírlapra. Ennek a latin nyelvű feliratnak az értelme körülbelül annyi: “Irtózom korunktól”, s bár latinul jelenik meg, forrása mégsem antik, vagy középkori szerző, hanem Krúdy Gyula, aki így fogalmazott, mikor halála előtt néhány nappal Móricz Zsigmonddal beszélgetett: “Nem szeretem én ezt a mai világot... Azt mondják „átmeneti idők”... Csakhogy én nem kívántam átmeneti időt” Ezeket a sorokat Huszárik Zoltán adja Szindbád szájába egy múlt századi polgári álomvilágból a jelenre kikacsintva 1971-ben, amikor bizonyára nem csak a kultúrpolitika, hanem a néző is felfigyelt arra, hogy a mai világ csak átmeneti, ezért nem szereti az ember. 1996-ban, vagy 2000-ben már talán elmúlt annyira a rendszerváltást övező eufória, hogy ismét kiderüljön, az a korszak is csak átmeneti volt, mint a mai, és ki tudja, hogy valaha lehet-e részünk még másban is.

Hornyik azt írja, “ez az iszony már legalábbis a pszichoanalízis felé mutat, amelyről tudható, hogy a modernitás egyik legfontosabb diszciplínája a közgazdaságtan és a lingvisztika mellett”¹⁵³ Mindenesetre az előbbi feliratok szerintem nem egy egyszerű nosztalgikus hozzáállás lenyomatai. A sokszereplős narratív képet, ha színpadképként, drámaként fogjuk fel, akkor nem kellene figyelmen kívül hagyni azt sem, hogy ki az, aki Krúdyt latinul idézi? A misztikus dizájnér, és egy apró robot. Mindkét esetben

¹⁵² Szoboszlai János: *Kósa János*, Budapest, 1999. p.:5.

¹⁵³ Hornyik Sándor: A festészet praktikus helye és diszkurzív tere az ezredfordulón - Kósa János Festőnök – Robotok című kiállításáról. In: *Balkon*, 2001.4. p.:33.

szerintem nem csak a nosztalgikus állításnak, hanem a szereplő és a szerep kontrasztjának is jelentősége lehet. Egyszerre ironikus és nosztalgikus a jelenet, ahol a robot, miután Picasso La Vitáját tanulmányozva nem jutott közelebb az élet lényegéhez, teljesen érthető módon, undorodni kezdett saját korától, s vágni oda, ahol ő maga sohasem létezhetett volna.



38. kép: Kósa János: Hackerek II. (részlet), 2000, olaj-vászon, 150 x 200 cm

A történelem, a művészettörténeti stíluskorszakok egy egy jellegzetességének idézése egészen másképp jelenik meg Roskó Gábor festészetében. A festői megformálás mikéntje, a játékos szabadság és a szürrealisztikus, erősen pszichologizáló hangulat, eléggé eltávolítja Roskó festészetét Kósáétól, de a festészet régi korokat idéző gazdagsága, a posztmodern eklektika, illetve a humor és az irónia hangsúlyos használata mégis nagyon rokonná teszi.

Kósa már középiskolás korában felfigyelt Roskó festészetére, ami kézenfekvő is volt, mivel Roskó Gábor húgával járt egy osztályba a Képző és Iparművészeti Szakközépiskolában. Láta kiállításait, és leginkább a merész kísérletezőkedv, illetve az általa “álgagyinak” nevezett, gyermeketegen megrajzolt figurák sugallta szabadságérzés fogta meg.

Roskó Gáborról első kiállításai után Erdély Miklós írt két szöveget, ami nem csak nagyon találóan jellemezte az addigi tevékenységét, de annyira elgondolkodtatta Roskót, hogy a megfogalmazottakat szinte útmutatásként vette, és éppúgy, mint az

Indigó csoportban Erdély mellett töltött évek, egész későbbi tevékenységét meghatározták. A mai napig gyakran idézi ezeket a gondolatokat, amikor műveiről, alkotói elképzeléseiről, módszereiről kérdezik.

Az első írás, a *Júdás csókja*¹⁵⁴ alap gondolata Roskó a rossz rajzok és a művészeti hagyomány által elhanyagolt jelenségekkel szemben érzett demokratikus részvéte, bár megjegyzi, hogy ennek ellenére Roskót időről időre néhány résztéma mégis festői kvalitásainak megcsillogtatására csábítja. Erdély kettőjük közötti egyik fontos kapcsolódási pontként értékelte a rossz rajzok szeretetét. Ugyan erről beszél Roskó 2019 decemberében a Tilos rádióban Révész László Lászlóval közös, *A végzet hatalmas* című paksi kiállításuk kapcsán. “Mindig is érdekelt az olyan fajta vizualitás, amiről azt gondolta a nagy művészet, hogy periferiális. Számomra nincs ilyen. Inspirált a fodrász rajz, vagy a Lúdas Matyi illusztráció is. Nem úgy, hogy a nagy ember ránéz, hanem a demokrácia, vagy a szabadság révén. Nem a gyarmatosító, hanem a gyerek attitűdje ez.”¹⁵⁵ A periferiális jelenségek iránti érdeklődés gondolata némileg rokon Kósa Jánosnak avval az elképzelésével, hogy a művészettörténet mellőzött, vagy legalábbis úgymond nem élvonalbeli, meghatározó szereplőiből és irányzataiból saját, külön bejáratú művészettörténetet válogasson magának. Ugyanakkor Roskó és Kósa választásai egymástól egészen különböző alternatív művészettörténetet építenek fel. Roskó kifejezetten a lenézett, elrajzolt, elrontott, igénytelen, vagy giccses dolgok iránt érdeklődött. Ahogy Erdély Miklós fogalmazott: “egy hotdogárus is megirigyelhetné”¹⁵⁶. Ez az érdeklődés viszont Révész László László művészetével közös pont. Ők ketten egyébként már a Képzőművészeti Főiskolán felfigyeltek egymásra, elképzeléseik, komponálásmódjuk hasonlóságára. Pályájuk a későbbiekben is összekapcsolódott, még akkor is, ha a médiumok, melyekben a festészetten kívül alkottak, különbözőek voltak. Révész így beszélt erről: “Hagyományos műfajokban dolgoztunk, de volt egy éteri vonzódás az olyan képek átvételéhez és revitalizálásához, amik a firkától a képregényig, a popkultúrával voltak összefüggésben, kicsit csúfolódós, fricskázós.”¹⁵⁷ Annyira közös volt ez bennük, hogy Kósa János felidéz egy Roskó képet, amit főiskolás korában megcsodált. Két cowboyt

¹⁵⁴ Erdély Miklós: *Júdás csókja*. In: Erdély Miklós: Művészeti írások: válogatott művészetelméleti tanulmányok. (szerk.) Peternák Miklós, Budapest, Képzőművészeti Kiadó, 1991. p.:114.

¹⁵⁵ Tilos Rádió: Alkotás útja, 2019 dec. 12. (Révész és Roskó A végzet hatalmas című közös kiállításukról) 15’

¹⁵⁶ Erdély Miklós: *Júdás csókja*. In: Erdély Miklós: Művészeti írások: válogatott művészetelméleti tanulmányok. (szerk.) Peternák Miklós, Budapest, Képzőművészeti Kiadó, 1991. p.:114.

¹⁵⁷ Tilos Rádió: Alkotás útja, 2019 dec. 12. (Révész és Roskó A végzet hatalmas című közös kiállításukról) 12’

ábrázolt, akik olyanok voltak, mintha egy tízéves gyerek rajzolta volna őket. Abban az időben ennek csak a látványa is hihetetlen szabadság élményt jelentett a számára.¹⁵⁸ Majdnem biztos vagyok benne, hogy ez a kép valójában Révész László László *Nagy ember, kis pisztoly* (1984) című festménye.



39. kép: Révész László László: Nagy ember, kis pisztoly, 1984

Az elhanyagolt jelenségek szeretetének gondolatához kapcsolódva Mélyi József megjegyzi, hogy a moralizáló gúnyrajz igényli a szöveges kiegészítést, és evvel párhuzamot vonva “Az egykor elhanyagolt jelenségekhez hasonlóan Roskó festményei is igénylik a narratívát. A morális tanítások helye azonban kitöltetlen marad: a fantázia kap szabad utat, “akár a szívdobogás.””¹⁵⁹ Ez a gondolat önmagában is ad egyfajta magyarázatot a Roskóféle narratív ábrázolás működésére vonatkozólag, mégis két újabb irányba vezet tovább. Az egyik, hogy Roskó nemcsak nem segít a nézőnek a képcímekkel, hanem sokszor mintha kifejezetten gúnyt űzne a képeit naivan értelmezni próbálókból, egy szándékosan a képhez sehogyan sem kapcsolható, sőt, ellenkező irányba mutató címet ad. A másik asszociáció Mélyi gondolatára a 70-es évek nagy magyar karikaturistái, Réber László, Kaján Tibor és Várnai György, akik avval kísérleteztek, hogyan lehetne szöveg nélküli, mégis értelmezhető karikatúra jeleneteket rajzolni.¹⁶⁰

¹⁵⁸ Czene Márta beszélgetése Kósa Jánossal 2024.06.10.-én

¹⁵⁹ Mélyi József: Középkorú önarckép. In: Izinger Katalin (szerk.): Roskó Gábor. Székesfehérvár, Szent István Király Múzeum, 2004, p.:6.

¹⁶⁰ Kaján Tiborral 90. születésnapja és a Karton Galériában rendezett kiállítása alkalmából Sugár János 2011-ben interjút készített a Karton Galéria számára.

Érdekes vonatkozás az is, hogy miközben Révész csúfolódós, fricskázósnak nevezi a 80-as évekre jellemző stílusukat, Roskó arról beszél, hogy tisztában volt ugyan vele, hogy határokat feszeget, de nem volt tudatos szemben álló. Mindig a saját elképzelései után ment, és “csak véletlen, hogy pont azt az ösvényt járta be”.¹⁶¹ Mindeközben egy egész következő generáció meghatározó, és saját részükről megugorhatatlan szabadság gyakorlatnak látta műveiket, a néhány évvel alattuk járó Sugár János pedig kifejezetten úgy emlékszik vissza, hogy amit Roskó, Böröcz és Révész csináltak, az egy olyan fajta provokáció, amire nem számított senki. Nem olyan nyílt, mint, ha valaki absztraktot fest, mert akkor kirúgják a főiskoláról, “hanem valami olyasmi, amit a rendszer se tud, hogy fáj neki.”¹⁶² Az az érzésem evvel kapcsolatban, hogy mivel a humoristák és a karikatúra rajzolók számára megengedett volt egyfajta, nem túl éles rendszerkritika, a “nagy művészet” terepe viszont jellegéből adódóan komoly volt, és komolyan is kellett venni, ezért potenciális veszélyforrást, vagy legalábbis bizonytalanságot kelthetett a két kategória összemosása. Freud leírása szerint a vicc, humorba rejtve az egyébként elfogadhatatlannak ítélt, elfojtott tartalmakat, ideiglenesen kikerülheti a felettes én cenzúráját, és társadalmilag elfogadható formában hozhatja elő őket a tudattalanból. A vicc és az álom működése a tudattalan felszínre hozásának szempontjából hasonló, mind a kettő a sűrítés és a helyettesítés módszerével, kevés eszközzel sok jelentésre utal.¹⁶³ Az álom, amiből Roskó építkezik ilyen értelemben tehát nem is nagyon távoli a karikatúrától, amiből szintén merít. Mivel a diktatúráknak nincs humoruk, azt a kérdést sem tudhatják megnyugtatóan eldönteni, hogy vajon a művészetben belüli humornak is megvan-e az a különleges, cenzúra megkerülő képessége, amit Freud említ a viccel kapcsolatban.

Narratív festészet nincs figurativitás nélkül, mint ahogy képi humor sincs, allegória sincs, művészettörténeti referencia is csak nagyon korlátozottan. Viszont a szocializmus alatt a hivatalos művészettel szembehelyezkedő avantgarde az absztrakció felé fordult, ahogy Rieder Gábor gúnyosan fogalmaz: “meghagyva a naturalizmust a polgári

¹⁶¹ Tilos Rádió, Alkotás útja, 2020 okt. 08. Az adás témája Roskó Gábor *A barlangi götte titkos élete* című kiállítása az ACB Galériában. 27'40"

¹⁶² Tilos Rádió, Alkotás útja, 2020 okt. 08. Az adás témája Roskó Gábor *A barlangi götte titkos élete* című kiállítása az ACB Galériában. 27'40"

¹⁶³ Freud, Sigmund: A vicc és viszonya a tudattalanhoz. (ford. Bartl István) In: Sigmund Freud: *Esszék*. Budapest, Gondolat, 1982. p.:23-253.

szalonok giccsestői és a szocialista realizmus képgyárosai számára.”¹⁶⁴ Ennek hatására, miközben a nonfigurativitás ellenzéki státuszt nyert, a realizmus, és még inkább a narratív, szitokszónak számított a kötelező szocreál alól felszabadult szcénában¹⁶⁵. Úgy tűnik, a szocreál által diszkreditált narrativitást a posztmodern tette újra aktuálissá, éppen a kétely, a humor és az értelmezés elbizonytalanításának segítségével. Ugyanakkor a kétértelműség nem csak a termékeny félreértésre ad lehetőséget, a félreértelmezések sok esetben egész életművek kontextusát boríthatták fel. Gondolok itt például Kósa konceptualizmusának idővel figyelmen kívül hagyására, és az értelmezés hangsúlyának a historizálásra és a naturalizmusra tolodására, vagy Révész média és filmkép felhasználásának a figyelem köréből kiesésére a kilencvenes évek elején.

Roskóra visszatérve, 1985-ben Erdély Böröcz és Roskó közös kiállításáról ír a Stúdió Galériában. Úgy mutatja be munkásságukat, mint két leendő középkorú művész fiatalkori műveit. Kissé ormóttan kompozíciók, és sietség nélküli, következetes építkezés jellemzi őket. Ellentétben sok kortársukkal, és az előző generációval, nem akarnak valami nagy trüffel hirtelen betörni a művészeti színtérre. Közös bennük, hogy látomásokat festenek, kritikájuk nem kívülálló, csak gyengéd siettetéssel valami kissé meghaladott múltként tekintenek a jelenre. Roskó festészeti gyakorlatát úgy írja le, hogy “gondosan megszervezi a látomás és a festék kockázatos találkozását a festővászonon.”¹⁶⁶

Roskó a következő években hatalmas lendülettel teljesíti a középkorú művészhez vezető, számára kijelölt “titkos küldetést”¹⁶⁷.

A dolgozatban szereplő művészek között egyértelműen ő a legtitokzatosabb, ő ad a legkevésbé kulcsokat művei értelmezéséhez. Még Révésznél is kevésbé, aki legalábbis a mitológiákra és a női szerepekre, mint kiindulópontokra mindig hivatkozik. Mindenesetre, mivel Erdély írásai őt magát is önbeteljesítő jóslatként,

¹⁶⁴ Rieder Gábor: *Technorealizmus Árkádiában, Fotorealizmus és a befogadók*. In: Új Művészet, 2004.06. p.:32.

¹⁶⁵ A 2003-as *Örökölt realizmus* kiállítás újra felelevenítette ezt az ellentétet az új figuratív tendenciák, a konzervatív irányzatok és a szocreál határainak összemosásával. Érdekes kérdés, hogy a vitában Révész és Roskó miért nem merült fel semmilyen formában, miközben 1997-ben még Beke László Kósát és Roskót rokonnak látta. (lásd fent) Talán, mert őket az újszenzibilitás már a “helyükre tette”?

¹⁶⁶ Erdély Miklós: Böröcz - Roskó. In: Erdély Miklós: *Művészeti írások: válogatott művészetelméleti tanulmányok*. (szerk.) Peternák Miklós, Budapest, Képzőművészeti Kiadó, 1991. p.:115-116.

¹⁶⁷ Lásd az életrajzban a Függelékben.

hosszú időre elgondolkodtatták, ebből az irányból tesztek kísérletet munkássága megközelítésére.

3. 6. 1. **Még egyszer az elhanyagolt jelenségekről - állatfigurák**

Az elhanyagolt jelenségekből való inspirálódás másik jellegzetes példája, a rossz rajzok mellett, a roskói életműben az állatfigurák használata. Az állatfejjel megjelenő, történelmi kosztümös, vagy jelmezes emberek és az antropomorfizált állatfigurák vizuális forrásaként egyszerre több dolog is beazonosítható. Állatfigurái nem az állatiasság megtestesítői, inkább karakterek, közelebb vannak a felvilágosodás kori állatmesékhez, gyerekkori mesekönyveink megszemélyesített állatfiguráihoz, mint bármihez, ami brutális vagy szexuális.¹⁶⁸ Roskó művészetének referenciái között szerepel a zsidó hagyomány, a keleti kultúrák, és az allegóriák is¹⁶⁹, melyek szintén gyakran felhasználnak állatmotívumokat.

Turán Tamás könyvében, a *Képfogyatkozásban*, ami eredetileg kiállítási katalógusnak készült, de a szerző annyira elmélyedt a kutatásban, hogy végül a szöveg egy önálló könyv formáját nyerte el, kitér a bibliai szövegekben és az ezeket magyarázó rabbinikus hagyományban az állathasonlatok, állatként jellemzett emberek megjelenésére, illetve arra, a gyakorinak és jellemzőnek nem mondható, de mégis markánsan megjelenő motívumra a zsidó képzőművészetben, hogy az emberi szereplőket állatként jelenítik meg. Mindeközben a zsidó hagyomány képtilalmának a szemmel, a látással kapcsolatos bizalmatlanság alapján egy pontosabb értelmezését, magyarázatát adja. "A kutatásnak nemcsak azt nem sikerül általában (mint például a Madár-fejű Haggada esetében) meggyőzően azonosítania, hogy milyen állatfigurákról van szó, de jószerével tanácstalan abban a tekintetben is, hogy mi az eredete, az értelme, a szimbolikája az e kéziratokban alkalmazott különféle megoldásoknak."¹⁷⁰

A szerzők szándékosan nem fejtettek ki semmiféle közvetlen kapcsolatot a fentiek és Roskó művészete között, így "a szöveg és a képek viszonya megteremti azt a furcsa,

¹⁶⁸ Topor Tünde: *Szírénhangok a Modemből, Roskó Gábor retrospektív, Hornyik Sándor rendezésében*. In: *Artmagazin*, 2013. 5. p.:19.

¹⁶⁹ Artportal

¹⁷⁰ Roskó Gábor-Turán Tamás: *Képfogyatkozás*, Budapest, Akadémiai Kiadó, 2004. p.:71

bizonytalan helyzetet, amit a téma ellentmondásossága magában hordoz.”¹⁷¹ Mindez éppen bizonytalansága és ellentmondásossága miatt nagyon hasonló hatást gyakorol az olvasóra, mint Roskó festményei a nézőjűkre. Ilyen formán tökéletes szöveges interpretációnak is tekinthető.

Az utolsó oldalakon kiderül, hogy Roskó esetében a könyv képanyagát adó *Minján* megszemélyesített, bibliai szereplői helyében megjelenő kerámia és porcelán állatszobrainak¹⁷² előképei azok a kis fehér, vagy mázas porcelán giccsgurák, amik a polgári családok vitrinjeiben olyan gyakran megtalálhatóak. Apró szobrok, táncosnők és táncoló kutyák, zenélő majmok és bohócok, amelyek formailag inspirálták.¹⁷³ Roskó ezekről a tárgyakról beszélve fogalmazza meg: “Azon dolgozom, hogy lehet elbizonytalanítani az evidenciákat. Giccsként előjövő, százszor látott valamibe hogy lehet egészen más tartalmat belevinni, és szétzúzni ezeket a közhelyeket.”¹⁷⁴ A nem állat képében megjelenő embereknek viszont sokszor aránytalanul nagy a fejük, kicsik a végtagjaik, mint a gyerekek rajzain, vagy a középkor elejének ábrázolásain.

3. 6. 2. Sietség nélkül

A *Minján* tíz kispasztikájának elkészítése tíz évet vett igénybe. Roskó kifejezetten lassan dolgozik, kevés festményt készít. “Minden sietség az ördög műve” mondta evvel kapcsolatban. Roskó számára maga a festés művelete nagyon komoly, szellemileg és idegileg megterhelő tevékenység.¹⁷⁵

¹⁷¹ Roskó Gábor-Turán Tamás: *Képfogyatkozás*, Budapest, Akadémiai Kiadó, 2004. p.:180

¹⁷² A *Minján* talmudi fogalom, a gyülekezet meglétéhez szükséges létszámot, azaz tíz felnőtt zsidó férfit jelent. Csak ő együttes jelenlétükben végezhető el bármilyen szentnek tartott szertartás, mint például a gyászolókat vigasztalására elmondott áldás is. Roskó a szobrokat elveszett lelkek csoportjaként jellemzi, elkészítésükhöz a zsidóüldözés iránt érzett feldolgozhatatlan szomorúság volt a hajtóerő számára. Turán p.:180

¹⁷³ Roskó Gábor-Turán Tamás: *Képfogyatkozás*, Budapest, Akadémiai Kiadó, 2004. p.:180

¹⁷⁴ Tilos Rádió: Alkotás útja, 2019 dec. 12. (Révész és Roskó *A végzet hatalmas* című közös kiállításuk kapcsán) 24*

¹⁷⁵ Tilos Rádió, Alkotás útja, 2020 okt. 08. Az adás témája Roskó Gábor *A barlangi götte titkos élete* című kiállítása az ACB Galériában.



40. kép: Roskó Gábor: Mózes (Minján, 1992-2002), magastüzű kerámia, 51 x 58 x 60 cm

Erdély sorait, miszerint “Feltehetően a majdani két középkorú festő megbízatását teljesítik, nagy körültekintéssel, gondosan ügyelve a sorrendre.”¹⁷⁶ így magyarázza: Ennek az az értelme, hogy van dolgunk a világban. És ezt halálos biztonsággal tudjuk, hogy valamit kell, szóval, valamit meg kell csinálnunk. És annak a tempóját csak én szabhatom meg. Tehát valószínűleg tényleg csak az életem elvétele tántoríthat el attól, hogy valamit az én lassú tempóm szerint befejezzek.¹⁷⁷ Tehát tulajdonképpen az egyes művek elkészítésének tempójáról is így gondolkodik, és emellett a művészeti élet, mint körülmény kihívásairól is. A következő generáció művészeivel, Kósa Jánossal, Nemes Csabával és Szépfalvi Ágnessel ellentétben kifejezetten igyekeznek távol tartani magat a “nyomulástól”, a művészeti divatoktól, amiket következetesen cirkusznak nevez. Olyan műfajokat próbál keresni magának, ahol nem kell konfrontálnia ezekkel a kérdésekkel.¹⁷⁸ “Van egy folyamatos cirkusz evvel kapcsolatban. Van, amikor a figurális a ciki, van, amikor a geometrikus a ciki, van

¹⁷⁶ Erdély Miklós: Bőröcz - Roskó. In: Erdély Miklós: *Művészeti írások: válogatott művészetelméleti tanulmányok.* (szerk.) Peternák Miklós, Budapest, Képzőművészeti Kiadó, 1991. p.:115

¹⁷⁷ Antal István: *Édes élet: Roskó Gáborral beszélget Antal István,* In: Balkon, 1995. 2. p.:7.

¹⁷⁸ Antal István: *Édes élet: Roskó Gáborral beszélget Antal István,* In: Balkon, 1995. 2. p.:6.

amikor a koncept semmit nem ér, mert nem tudnak rajzolni, de ha túl jól rajzol, avval is baj van. Én nem is gondoltam bele soha.”¹⁷⁹

3. 6. 3. **Múltként tekint a jelenre**

“Roskó egyrészt régi eseményeket és történelmi figurákat dolgoz fel művein, másrészt viszont nem művel klasszikus történelmi festészetet, nem rendeli alá alkotásait semmiféle történelmi realizmusnak. (...) Más kérdés persze, hogy akkor miként is lehetne megcímkezni Roskó alternatíváját? Dada, neo-dada, vagy esetleg pop, illetőleg posztmodern történelem?”¹⁸⁰

Roskó festményein a múlt kérdése, a művészettörténelmi idézetek, vagy a kultúrtörténelmi utalások, jelmezek, vagy mitológiai témák kérdése legalább annyira bonyolult és meghatározhatatlan, felcímkézhetetlen, mint a történetek, amiket ábrázol. Értelmezőit, talán ezért, legtöbbször költői fordulatokra inspirálja, sőt, gyakran kifejezetten írók írnak irodalmi szövegeket műveihez. “Roskó világa nem igazán magánmitológia, sokkal inkább privát történelem, amelyet elsősorban a nevetés és az egyetemes történelmi individualitás jellemez. Az “előlapon közvetlenül látott magánvilág” a “háttér” felől közös szimbólumnak látszik, a vanitas pedig mintegy röntgenképszerűen tetszik át az előlapra. Roskó festményei egy szupernyolcas röntgenfilm elképzelt kockái.” (...)“Idejük nincs, ruházatuk néhol a huszadik századból ismerős, jelenlétük egyszerre természetfeletti és természetes. A karneváli képeken a régi világ pusztulása és az új világ születése jelenik meg, és ebben a folyamatban semmi sem maradhat semleges és közömbös.”¹⁸¹

Roskó képei egy nem létező kultúrkör számunkra ismerős részleteire utalnak, amelyek így, saját töredékességükben folyamatosan eszünkbe juttatják saját történelmünket és kultúránkat.¹⁸²

¹⁷⁹ Tilos Alkotás útja, 27'40" 2020 okt. 08. Illetve a fent idézett intejában is ezt a kifejezést használja.

¹⁸⁰ Hornyik Sándor: *A történelem terhe, Roskó Gábor retrospektív kiállítása*, Debrecen, Modem, 2013. p.:1

¹⁸¹ Mélyi József: *Középkorú önarckép*. In: Izinger Katalin (szerk.): Roskó Gábor. Székesfehérvár, Szent István Király Múzeum, 2004, p.: 4-6.

¹⁸² Gárdonyi László: *Az allegória allegóriája*. In: *Mozgó Világ* 2019. 7-8. p.:43.

“Szellemes pastiche-ok, melyek nem csak stiláris értelemben, de a fogalmak szintjén is sajátos és furcsa breviáriumként, idézet-gyűjteményként használhatók.

Végeredményben kifacsart, görbe allegóriák.”¹⁸³

Értelmezői leggyakrabban posztmodernnek nevezik, magánmitológiáról, allegóriákról, beszélnek, de közben nehéz eldönteni az ő esetében, hogy képei valóban rendszert alkotnak-e. Tényleg “magánmitológia”, vagy “privát történelem”, esetleg számunkra ismeretlen allegóriák sora az, amit Roskó fest, vagy sokkal inkább a rendszerek felismerhetőségének csak a határáig megy el, és ott hirtelen visszafordul, kiegészítve az eddigieket olyan elemekkel, melyek teljesen más irányba terelik a nézőt. Szándékosan bontja meg az időrendet, a jelmezek egységességét, a figurák arányait, a hierarchiát, de amit ebből épít, az az én meglátásom szerint mégsem értelmezhető határozottan rendszerként. Számomra úgy hat ez az egész, mintha valaki a jelentéskioltást módszerként alkalmazná a történeti festészet műfaján belül.

Roskó azt válaszolta a konzervativizmus és avantgarde kettősségével kapcsolatban feltett kérdésre, hogy “Nem is az időtlenség, hanem a szellemtörténetbe való illeszkedés, ami ezeknél jobban érdekel.”¹⁸⁴

Mindenesetre, a konzervativizmus, mint gondolat, bármennyire abszurd is az ő esetében, kicsit mindig ott lebeg vele kapcsolatban a látótér szélén. Érthető módon a kereskedelmi galéria, amivel Roskó dolgozik, az ACB világosan fogalmaz a konzervativizmustól megvédendő művészet: “Roskó Gábor művei, miközben számos eszközzel relativizálják a jelent, olyan aktuális témákat vetnek fel, mint az antiszemitizmus, a kolonializmus különböző formái, vagy a nemzeti (identitás)politika. Az ezeket a felvetéseket (nemritkán állásfoglalásokat) a szimbólumokkal, allegóriával és iróniával átítatott képi világba transzponáló művek asszociációkra és gondolkodásra serkentik nézőiket.”¹⁸⁵

Másrészt viszont Roskó is legalább annyira alkalmat adna arra, hogy mindazt elmondják róla, amit pl. Szépfalviról el szoktak mondani. Érdekes kérdés ebben az összefüggésben, hogy, ha valaki nem hivatkozik képelméletre, akkor lehet-e az mégis

¹⁸³ Hajdu István: *Roskó Gábor*. In: E. Navarra (szerk.): *Budapesti műtermek, Les ateliers de Budapest*, Paris, 1990.

¹⁸⁴ Antal István: *Édes élet: Roskó Gáborral beszélget Antal István*, In: *Balkon*, 1995. 2. p.:7.

¹⁸⁵ *Az Átkozott remény*, Roskó Gábor kiállítása, ajánló. In: *Artmagazin Online*, 2015-01-14 (A szöveg szerzője nincs megjelölve)

szempont a művei értelmezéséhez, vagy szükségszerű-e hogy az legyen?
Befolyásolja-e a művek értelmezését, kontextusát, vagy akár “korszerűségét”, ha az alkotót bevallottan irritálja az elmélet?¹⁸⁶

Az eddig idézett számos interpretációból össze lehetne ollózni egy Roskó elemzést, és bár ez éppen itt kézenfekvő lenne, most mégsem teszek rá kísérletet, csak kedvcsinálóként:

“Ilyenformán a valódi értelemben vett festmény műalkotásként úgy legitimálódhat, hogy konceptuálisan túlmutat és felette áll a mesterség történeti folytonosságához fűződő viszonyán, és értelmezéseit, illetve a művészetben elfoglalt stratégiai helyzet átítatja a mesterség történeti válságtudata. Minden olyan festmény, amely igényt tart a művészet elnevezésre posztkonceptuális.”¹⁸⁷

A folytatást mindenkinek a fantáziájára bízom.

3. 6. 4. Gondosan megszervezi a találkozót

Több interjút meghallgatva az derül ki, hogy Roskó egymástól független részletekben ugyan, de meglepően világosan beszél munkamódszeréről.

Rétegelt lemezre fest, korábban olajjal, mostanában inkább akrilt használ. Keretezni a kezdetektől fogva nem szokott, és aláírást sem alkalmaz a kép felszínén, mert ez “elrontja a mesét és burzsoá elképzeléseket hoz be”. Lerombolja a képtárgy bizonyos értelemben vett folytathatóságának illúzióját, annak az érzését, hogy saját története van magának a tárgynak is, és nem csak dísz a tulajdonos falán.

“Képek tízezreiből építem fel a saját világomat.”- mondja, de ezeket a képeket fizikailag nem gyűjti, mint Gerhard Richter, vagy sokan mások, hanem az emlékezetében marad meg, amit érdekesnek talál, egy látvány, ami valamiért abban a pillanatban irritálja.

¹⁸⁶ a magyarázat: “Azt veszem észre, hogy az elmélet gyakran sémákon halad tovább, és eltereli a kis ösvényekről az emberi” Németh Gábor: *Most az összerakás ideje van, beszélgetés Roskó Gáborral székesfehérvári kiállítása alkalmából*, In: Artmagazin, 2004. 3. p. 77.

¹⁸⁷ Peter Osborne: *Painting Negation, Gerhard Richter's Negatives*, p.111. In: October, 62. 1992 ősz. p.:103-113. idézi: Timár Katalin Szépfalvi Ágnesről: Timár Katalin: *A vágy festői tárgya, Szépfalvi Ágnes képeiről*. In: Fülöp Gyula (szerk.) Szépfalvi Ágnes. Székesfehérvár, A Szent István Király Múzeum közleményei, 1998. számozatlan oldalak

Kezdetektől a határesetek, az eldönthetetlen állapotok megjelenítése foglalkoztatja, ennek elsődleges eszközeként a dolgozatomban már korábban, más művészeknél is felmerült ismerősség érzését jelöli meg. “Olyan karaktert próbálok festeni, ami éppen hasonlít, de éppen nem, szóval, hogy már láttam, de nem tudom ki az.”¹⁸⁸ Módszere indokolja festészetének lassúságát is. Nem tervezi a képeket vázlatokon, hanem gondolatban készíti elő mindent. Folyamatosan a kép foglalkoztatja, és időről időre bevillan egy megoldás. Úgy rakja össze a képeket, mint egy geometriai tételt, ahol minden elem másfelé mutat, minden oldalról stimmelnie kell, és “nem lehet benne olyan közhely, amit fel lehet ismerni.”(...) “ez a nagyon nehéz, hogy ez közben összeálljon egy képpé, aminek képként is szerepelnie kell”¹⁸⁹.

A “képként szereplés” gondolata egyébként azért is nagyon érdekes, mert a tartalomtól eltekintve a fenti művészek közül ő az egyetlen, aki úgy komponálja a képeket, a színek és formák egyensúlyát a festői felületen, hogy abban az ábrázolt téma nem, vagy nem igazán játszik döntő szerepet. Révész kompozíciói bizonyos értelemben “szönyegszerűbbek”, nem dolgozik olyan éles kontrasztokkal, olyan körülhatárolt formákkal, lokál színekkel. Kósa mindent alárendel a megfestett motívumnak és a rajta keresztül közölni kívánt gondolatnak, vagy éppen egy kisajátított eredeti kompozíciónak. Nemes és Szépfalvi a feldolgozott fotóik alapján gyakorlatilag készen kapott kompozíciókból dolgoznak. Talán a középkori festészet, vagy az ikonok kompozícióinak, színeinek és felépítésének nagyon tudatos és szerkesztett jellegéhez lehetne Roskó képeit hasonlítani, és ebben az értelemben különösen nagy nehézséget jelenthet, ha még a folthatásokat sem tervezi meg előzetes vázlatokon. A narratív ábrázolással kapcsolatban nincs jelentősége, de a képkomponálás szempontjából érdekes, hogy Roskónak vannak festményei, melyek ugyan arra az absztrakt sémára épülnek. (Például *Lecke pszichológusoknak* 1982 és *Három királyok* 1981)

Az előbbieken alapján nyilvánvaló, hogy a képek festésének története, folyamata, az esetleges átfestések nagyban befolyásolják az egész művet.¹⁹⁰

¹⁸⁸ Tilos Rádió, Alkotás útja, 2020 okt. 08. Az adás témája Roskó Gábor *A barlangi gőte titkos élete* című kiállítása az ACB Galériában.

¹⁸⁹ Tilos Rádió, Alkotás útja, 2020 okt. 08. Az adás témája Roskó Gábor *A barlangi gőte titkos élete* című kiállítása az ACB Galériában.

¹⁹⁰ Tilos Rádió, Alkotás útja, 2020 okt. 08. Az adás témája Roskó Gábor *A barlangi gőte titkos élete* című kiállítása az ACB Galériában.

Roskó a valódi történeteket ellenzi, de a narratívát, mint a hasonlóság érzését, kapaszkodónak tartja az elme számára. Nem valódi kapaszkodónak, hanem az eltévedésre kijelölt utak kiindulópontjának: “azokat a sztorikat szeretem, amiknek sok megoldása van, hogy soha ne legyen egyértelmű a sztori, hanem mindig minimum több sávon zajlik a cselekmény.”¹⁹¹



41. kép: Roskó Gábor: Három királyok, 1981, olaj, farost, 215 x 276 cm



42. kép: Roskó Gábor: Lecke pszichológusoknak, 1982, olaj, vászon, 100 x 120 cm

¹⁹¹ Videó interjú, *A végzet hatalmas* - Révész László László és Roskó Gábor kiállítása, <https://www.facebook.com/watch/?v=488235231853320> letöltés: 2024.06.17. 7'

Mindezek után kedvet kaptam magam is bejárni néhány eltévedésre kijelölt utat, különösen, hogy a fentiek alapján megértettem, ennek kiprovokálása a festmények egyetlen nyilvánvaló célja.



43. kép: Odüsszeusz és a szirének, 1985, olaj, vászon, 50 x 60 cm

Odüsszeusz és a szirének Odüsszeusz Kirké szigetéről elindulva először a szirének szigete mellett hajózik el. Kirké tanácsát követve úgy hallgatja meg a szirének énekét, hogy társai bedugott füffel eveznek, míg ő az árbóchoz kötözve hall mindent, de nem tud odamenni a halálos veszélyt jelentő, madártestű, női fejű, félig állat, félig ember szörnyekhez, akiknek éneke nem csak hangzásával csábít, hanem némi hízélgéssel, és a mindent tudás átadásának ígéretével is.

Eddig rendben. Roskó képén is látható a megkötözött Odüsszeusz és a szirén, de mégsem egészen úgy, ahogy elvárható volna. A hajó és a szereplők modernizálódtak, ám mégsem teljesen. Valahol a 18.-19. században ragadtak meg, festésetileg talán Thomas Gainsborough zöldes reflex fényekkel dolgozó, táji háttérrel festett portréira utalnak, de csak vázlatosan. Annyira vázlatosan, hogy lehet, hogy nem is arra, hanem valami másra. Mindenesetre Odüsszeusz piros kabátján rögtön látható, hogy ő itt a parancsnok, és hajója talán angol lehet. Arca is simára borotvált, naiv-kíváncsian néz

a kulturált európai kontyot viselő szirénre, aki egyébiránt tökéletesen megfelel a rá vonatkozó ábrázolási hagyománynak. A szigorú, szakállas, intellektuális arcot, amit Odüsszeusztól várnánk, inkább társa, (vagy matróza?) képviseli, akinek a füle bizonyára be van tömve, ha ilyen rezzenéstelenül támaszkodik a kapitány mellkasára. De lehet, hogy a képen egyáltalán nem is ezt látjuk. Mi van, ha a kép témája valójában a lázadás a Bountyn? A megkötözött és letepert angol kapitány figurája így is értelmezhető, és a lázadás 1789-es dátuma egyből helyretenné a jelmezeket is. Sőt, a borotvált arcú kapitány a képek alapján akár még hasonlíthat is William Bligh-ra, sőt, az 1984-ben készült filmfeldolgozásban őt alakító Anthony Hopkinsra is.¹⁹² A szirénekről annyit, hogy a Nyugat-Indiákra majomkenyérfaakat szállító hajó a palánták beszerzésekor öt hónapot töltött Tahitin, egy azt megelőző, embert próbáló út után, és a lázadás egyik oka az volt, hogy a legénység nem vihetett tahiti nőt a hajóra. A lázadók egy közeli, a térképeken jelöletlen szigeten telepedtek le asszonyaikkal és néhány tahiti férfival, hogy elkerüljék büntetésüket.

Egy másik olvasat szerint viszont az is lehetséges, hogy Odüsszeusz gyermeki énjét, felelőtlen kíváncsiságát élheti meg a megkötözött tehetetlenség biztonságából, és aki valójában lefogja, az a saját, felnőtt és felelős, intellektuális énje, a sokat túrt, leleményes Odüsszeusz, a fején avval a furcsa tojáshejszerű nemezsapkával, amiben több ókori ábrázoláson megjelenik a szirénekhez kapcsolódó jelenetben, pl. a tuniszi Bardo National Museum mozaikján is. Ez talán az a sapka lehet, amiben bolondnak tette magát, megpróbálta megúszni a hadba vonulást Trója ellen.

Külön érdekesség, és Roskó festészetében visszatérő elem a fekvő szereplő mellkasára támaszkodó, képből kinéző figura. Az 1982-es *Lecke pszichológusoknak* egy korai példája ennek a képtípusnak. Itt az előtérben guggoló békaember fizikailag nem ér a nőhöz, csak előtte helyezkedik el, mégis, testtartásával ugyan ezt a benyomást kelti.

Erdély Miklós ezt írja: “Az alkotók mellére könyöklő, mülófélben lévő szorongás, a felszakadó, némelykor szó szerint ábrázolt lidércnyomás, úgy jelenik meg műveiken, mint az általános közérzettel való tapintatos lépéstartás.”¹⁹³ Ezek szerint lehet, hogy a megkötözött Odüsszeusz valójában Böröcz András? Akár rá is hasonlíthat.

¹⁹² A filmet Magyarországon csak 1987-ben mutatták be, de a történetről számos filmváltozat készült, ami itthon is látható volt, Robert Merle *A sziget* című, szintén ezt a lázadást és a lázadók utóéletét feldolgozó regénye nagyon népszerű volt itthon és számos magyar kiadást megért.

¹⁹³ Erdély Miklós: *Böröcz - Roskó*. In: Erdély Miklós: *Művészeti írások: válogatott művészetelméleti tanulmányok.* (szerk.) Peternák Miklós, Budapest, Képzőművészeti Kiadó, 1991. p.:115

A Lidércnyomás kifejezés használata viszont nyilván nem véletlen, mivel a **Lecke pszichológusoknak** előképe észrevehetően Henry Fuseli *Lidércnyomás* című képe lehetett. Az alvó, rémálmodó nőt, akinek póza Fuseli képein (négy variációt festett a témára) is feltűnően erotikus, Roskó a nyolcvanas évek erotikus magazinjaira jellemző nőképpel helyettesíti be. Ha már lidércnyomás és pszichológusok, azt mondják, Fuseli képét talán az alvásparalízis ihlethette. Az az állapot, amikor az ember ébredéskor már eszénél kezd lenni, de a teste még mozgásképtelen. Lehet, hogy csak ezért tűnik úgy, hogy a háttérben álló két jelmezes férfi Bunuel *Tejútjának* szereplői, akik a szabad akarat és az eleve elrendeltetés kérdését próbálták párbajukkal eldönteni.



44. kép: Nem mennék ilyen messzire, 2003-2004, olaj, rétegelt lemez, 70 x 82 cm

Egy harmadik, sokkal későbbi képen is szerepel a könyöklő figura, itt viszont inkább ölelőként. A 2004-es **Nem mennék ilyen messzire** című képen többek között az is eldönthetetlen, hogy a cím szó szerint értendő, vagy anglicizmus, az egyet nem értés illedelmes angol formájának magyarra fordítása. A kép szélén egy furcsa, gazdátlan kéz nyúlik a képmezőbe, gesztusa akár értelmezhetetlennek is tűnhet olyanok számára, akik sosem mélyedtek el az akadémikus tanulmányrajz készítés rejtelseiben. A kéz, bár a pálcát nem ábrázolja a festő, mégis jól felismerhetően a rajzolás közbeni mérőmozdulatot imitálja. Felmerül tehát a kérdés, hogy pontosan milyen messzire? Milyen

messze van a hold, ha ennyire nagynak látszik? És akkor, ha az ember légiutas-kísérő? A meztelen nőt a tanulmányrajz készítő helyzet az elmaradhatatlan aktmodellként azonosítja be a számomra, a fölötte támaszkodó, őt ölelő, személytelen, merev arcú, fehér inges nő viszont Garbo arcát juttatja eszembe, amit Roland Barthes a Mitológiákban a női szépség platóni ideájának nevez¹⁹⁴. Valóban, hasonlít egy kicsit a festmény Greta Garbora, aki itt, ismert melléknevéhez, a svéd szfinxhez méltó pózban jelenik meg. Rá jellemző a maszkszerű sápadtság, a rajzolt szemöldök, a száj és az orr vonala, a kifejezéstelen arc. A sötétebb bőrű, nyíltabban a kép nézőjének szemébe néző aktmodell pedig nyilván a valódi nő lehet.



45. kép: Ne félj, nem lesz semmi baj, 1999, olaj, rétegelt lemez, 104 x 81 cm

A mitológiák egy másik esszéjét¹⁹⁵ az 1999-es *Ne félj, nem lesz semmi baj* juttatta eszembe. Ezen a képen három férfi látható. Az egyik fehér ingben egy komódszerű szekrénykére borulva hason fekszik, a karja lelóg. Vélhetőleg halott. A két másik férfi közül a magasabb látszik a főnöknek. Kinéz a képből, és higgadtan cigarettázik. Őt

¹⁹⁴ Barthes, Roland: Garbo arca, In: Roland Barthes: *Mitológiák*, Budapest, Európa Könyvkiadó, 1983. p.: 85-87.

¹⁹⁵ Barthes, Roland: Erőszak és fesztelenség, In: Roland Barthes: *Mitológiák*, Budapest, Európa Könyvkiadó, 1983. p.: 89-92.

képzelem a beszélőnek. A harmadik, kevésbé jól öltözött szőke férfi, sárga ingben és vörös mellényben, egy furcsa üvegbúrát, vagy talán inkább lámpát, asztali lámpát tart a kezében. Barthes a gengszterek fesztelenségét, a gengszterfilmeknek ezt a jellegzetes vonását a sorssal hozta ezt összefüggésbe. A *Mitológiák* egyébként 1983-ban jelent meg magyarul, nagy hatású könyv volt a maga idejében, és azt gondolom, hogy Révész számára is ez lehetett az egyik kiindulópont, amikor a médiaképekkel, szereplőkkel kapcsolatban mitikus alakokról beszélt.

És, ha már Révész László László szóba került, megjegyzem, hogy Roskó Gábor többször, jól felismerhetően megfestette őt, többek között például az *István király zsidókat telepít a Csepel szigetre* című képén, 2002-ben.



46. kép: István király zsidókat telepít a Csepel-szigetre, 2002, olaj, rétegelt lemez, 77 x 100 cm

A betelepítést ugyan egy koronás, palástos István király végzi, de szemlélői főleg öltönyös férfiak. Révész persze pulóverben és kipában van, de az öltönyösök némileg harmincas évekbeli hangulatot árasztanak, mintha egy régi fotóról léptek volna le. Jellegzetesen kitekintenek a képből, és mintha valami rosszállást is kifejeznének. A kép bal szélén álló figura tűnik csak valamivel maibbnak náluk, sőt gyanús, hogy egy másik beazonosítható figuraként, közös anatómiatanárukat, Patai Lászlót látjuk. Az ő mosolya is némileg kényszeredettnek tűnik. Úgy képzelem, ilyen képet vághatott,

mikor Böröcz, Révész és Roskó a sok éve rajzolni tanuló festő hallgató kötelező kocka rajzolás miatti megalázottságáért bosszúból, gúnyt űztek a táblarajz feladatból, és a pózoló aktmodellek helyett narratív jelenetekbe szervezett cowboyokban helyezték el a csontokat és izmokat.¹⁹⁶

Történelmileg ismert tény, hogy István király kifejezetten pozitívan állt a zsidóság kérdéséhez, ez az Imre herceghez intézett intelmeiből is kiderül, a „*vendégek befogadásáról és gyámolításáról*” szóló fejezetben. *“Mert az egy nyelvű és egy szokású ország gyenge és esendő. Ennélfogva megparancsolom neked, fiam, hogy a jövevényeket jóakarattal gyámolítsad és becsben tartsad, hogy nálad szívesebben tartózkodjanak, mintsem másutt lakjanak.”*

Emellett az is tudható, hogy Révész és Roskó számára is fontos helyszín volt a Csepel sziget.¹⁹⁷ A kép ironikus hangulatához hozzátesz a háttérben elégedetten mosolyogva almát szedő nőalak (Éva) jelenléte is. Roskó és a történelem viszonya Kósa és Nemes Csaba után itt újra eszembe juttatja Guy Debord sorait: *“Aki a történelemről gondolkodik, attól elválaszthatatlanul a hatalomról gondolkodik.”*¹⁹⁸

¹⁹⁶ Tilos Rádió, Alkotás útja, 2020 okt. 08. Az adás témája Roskó Gábor *A barlangi göte titkos élete* című kiállítása az ACB Galériában.

¹⁹⁷ Topor Tünde: *Szírénhangok a Modemből, Roskó Gábor retrospektív, Hornyik Sándor rendezésében*. In: *Artmagazin*, 2013. 5. p.:14.

¹⁹⁸ Guy Debord: *A spektakulum társadalma és kommentárok a spektakulum társadalmához*, Open Books, 2022, ford.: Erhardt Miklós, 134. p.:118

4. A meglepetés, mint eszköz: módszerek és alkotói stratégiák

Az eddig tárgyalt narratív festészet egyik fontos eleme a meglepő, váratlan hatások, kombinációk létrehozása, amelyben meghatározó szerepe lehet a véletlennek, vagy legalábbis a véletlen látszatának. Mit jelenthet ez a munkamódszer szempontjából? Hogyan csináljunk véletlent? Hogyan lehetne a véletlent szolgálatunkba hajtani? Hogyan szelídíthetnénk meg a véletlent?

Valami olyan véletlenre lenne szükség, amire saját magunk is rá tudunk csodálkozni. Ami inspiráló. Bizonyos esetekben egy alkotótárs is lehet egyfajta véletlen-generátor, hiszen a másik gondolkodásmódja bármikor hozhat számunkra váratlan, meglepő eredményt. Így lehetett Böröcz és Révész esetében, vagy Révész és Bora Gábor esetében¹⁹⁹, Révész és Sugár János esetében vagy akár Enyedi Ildikó és Révész esetében is.²⁰⁰

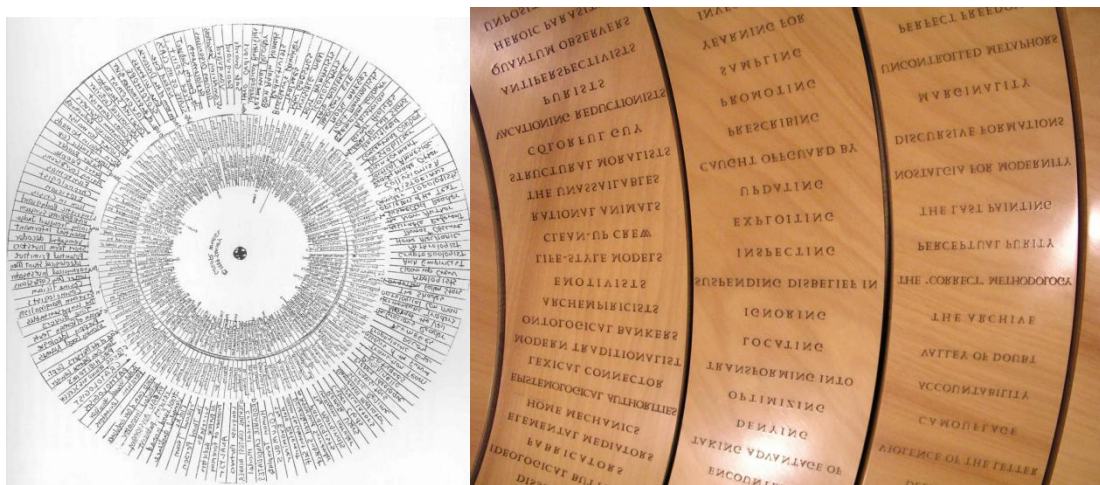
Szinte biztosan így volt Nemes Csaba és Szépfalvi Ágnes esetében.

Milyen módszerekhez folyamodhat viszont az alkotótárs nélkül dolgozó művész? Az egyik, gyakori, ismert módszer a rengeteg kép összegyűjtése, és ezek lapozgatása, vagy emlékezetből visszaidézése. Ez jellemző Gerhard Richtertől kezdve Révész László Lászlón és Roskó Gáboron át egészen Szépfalvi Ágnesig.

¹⁹⁹ Bora Gábor visszaemlékezését a közös munkával kapcsolatban a Révész László Lászlóra vonatkozó részben idézem.

²⁰⁰ Enyedi Ildikó a Magyar Képzőművészeti Egyetem Révész László László emlékére rendezett vetítéssorozatán, amikor a Révésszel közös munkáról kérdeztem Az Én XX. századom készítésekor, olyasmit válaszolt, hogy leginkább beszélgettek, és ő ezekből a beszélgetésekből inspirálódott, mert Révész mindig behozott valami váratlan, új szempontot, de túl ezen, nem írtak közösen.

4.1. Mark Tansey és a Kerék



47. kép: Mark Tansey: A kerék, 1990, fa, 96,6 x 121,9 x 121,9 cm

Mark Tansey is a képgyűjtő művészek közé tartozik, az ő legendás munkamódszere viszont más szempontból is érdekes. Festészetében a monokrómiát, és a fénymásolatra emlékeztető kontraszthatást²⁰¹ arra használja fel, hogy a kisajátított képeket leválassza eredeti kontextusukról, és egységbe olvassza. Kezdetben jegyzetfüzeteket készített, gesztusgyűjteményt magazin és könyvkivágatokból emberi figurákról minden elképzelhető pózban.²⁰² A képgyűjtést ezután is folytatta, amíg műtermének minden szabad felületét elöntötték a különböző, egyre bonyolódó kategóriákba sorolt, nyomtatott, kivágott, vagy fénymásolt képek.²⁰³

A képek mellett ugyan ilyen jelentősége van számára az irodalmi és nyelvi forrásoknak. Festészetét “képi retorikaként” jellemzi.²⁰⁴

A *Kerék* (1990) című tárgyat Tansey műtárgyként is kiállítja, de a gyakorlatban is használta művek készítéséhez. Egy asztalszerű fa szerkezetről van szó, aminek felső felületén három koncentrikus kör alakú, forgatható tárcsa helyezkedik el. A tárcsákon

²⁰¹ Tansey úgy tervezi képeit, hogy először egy kollázst készíti a kisajátított figurákból és hátterekből, majd ezt több ízben egymás után, a kontraszton és színeken alakítva lefénymásolja, amíg a megfelelő árnyalatokat el nem éri. Ennek a képnek alapján kezd festeni. Egyenletes festékréteget helyez az alapra, majd ezt kitörtéses technikával alakítja, ami az eredményt még közelebb viszi a fénymásolt hatáshoz. Morelock, Kaitlin: *The Monochromatic and Contradictory World of Mark Tansey*, <https://crystalbridges.org/blog/the-monochromatic-and-contradictory-world-of-mark-tansey/> letöltés: 2024.05.10.

²⁰² Patterson Sims: *Mark Tansey: Art and Source*, Seattle, Seattle Art Museum, 1990. p.: 8.

²⁰³ Phoebe Hoban: *The Wheel Turns: Painting Paintings about Painting*. In: New York Times, 1997. április 7. www.nytimes.com/1997/04/27/arts/the-wheel-turns-painting-paintings-about-painting.html letöltés: 2024.08.19.

²⁰⁴ Phoebe Hoban: *The Wheel Turns: Painting Paintings about Painting*. In: New York Times, 1997. április 7. www.nytimes.com/1997/04/27/arts/the-wheel-turns-painting-paintings-about-painting.html letöltés: 2024.08.19.

feliratok vannak, amik nagyjából alanyra, állítmányra és tárgyra oszlanak el, de vannak köztük egészen hosszú, többszavas szövegek is.

Ezek a tárcsák forgathatóak, és az ennek hatására véletlenszerűen összerendeződő feliratok számtalan kombinációban adnak ki különösnél különösebb gondolatokat, helyzeteket. Tansey azt mondta róla, hogy egy alkotói válság idején használta a szerkezetet, hogy narratívát készítsen.²⁰⁵ „Arra találtam hasznosnak, hogy lehetővé tegye a tartalom teljesen különböző szintjeinek összekeverését, a konceptuálist, a figurálist és a formálist, úgy, ahogy az ember a színeket, a pirosat, a sárgát és a kéket keveri egy színekörön.”²⁰⁶

A *Keréknek* még 1990 előtt több, korábbi, papír változata is volt, ezeket Tansey szíinkeréknek nevezte, és valószínűleg szintén használta a gyakorlatban.

A *Kerékkel* olyan mondatok alkothatóak, mint például: „A takarító csapat kihasználja az utolsó festményt.” vagy „Racionális állatok korszerűsítik a nosztalgiát a modernitás számára.” vagy „Színes fickó ellenőrizetlen metaforákat reklámoz.”

A korábban elemzett festményekkel való áthallás a véletlen műve.

De véletlen az a véletlen, amiben mi döntünk és válogatunk? A nagyon tudatos művészeknél a kontroll fellazítása fontos kérdés lehet, hogy helyet hagyjunk az intuíciónak. Ebben segíthet a személyes elemek beleszövése a műbe, a saját tudattalan mozgásba hozása, mint Kósa János 2005 utáni műveinél, vagy Nemes Csaba Apja neve Nemes Csaba sorozatában. A szándékos nem tájékozódás is felszabadító, mint amikor Szépfalvi nem ismeri a filmeket, amiknek a fotóit feldolgozza. A tudatosság kizárásával, a végiggondolás és logikus következtetések nélkül szerzett megértés módszere is lehet válasz ugyan erre a problémára. „A bergsoni filozófia módszere az intuíció. Az intuíció nem érzés, nem is inspiráció vagy homályos vonzódás, hanem kidolgozott módszer, sőt: a filozófiatörténet legkidolgozottabb módszereinek egyike.”²⁰⁷

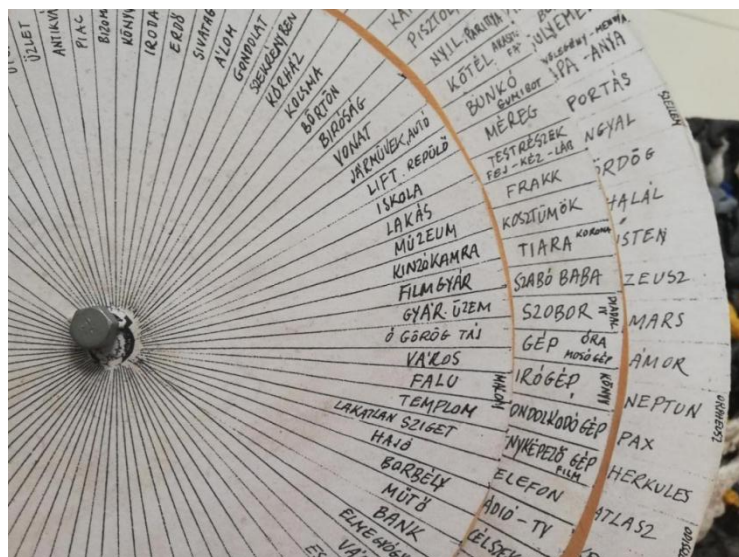
²⁰⁵ “something I used against artist’s block to provide narrative,” Phoebe Hoban: *The Wheel Turns: Painting Paintings about Painting*. In: New York Times, 1997. április 7. www.nytimes.com/1997/04/27/arts/the-wheel-turns-painting-paintings-about-painting.html letöltés: 2024.08.19.

²⁰⁶ Judi Freeman, Alain Robbe-Grillet, és Mark Tansey: *Mark Tansey*, Los Angeles, Los Angeles County Museum of Art; San Francisco, Chronicle Books, 1993. pp. 69–70.

²⁰⁷ Gilles Deleuze: *A bergsoni filozófia*, Budapest, Atlantisz Könyvkiadó, 2010. p.:17.

Bizonyos szempontból Roskó Gábor is leginkább ehhez kapcsolható. Az előző fejezetben leírt munkamódszerében²⁰⁸, ha jól értem, a véletlennek legfeljebb abban jut szerep, hogy Roskó éppen milyen képekkel találkozik. Viszont a néző szemében spontánnak, szinte véletlenszerűnek tűnhet az összeállítás. Számomra az ebben a legmegfoghatatlanabb, hogyan dönti el, hol van az a határ, ahol már egy új elemet be kell illesztenie, vagy hogyan teszteli, azt a bizonyos egyensúlyt? Hogyan tud a saját gondolatainak a gyakorlatban külső szemlélője, független értelmezője is lenni egy személyben?

4.2. Kaján Tibor - Karikatúra automata



48. kép: Kaján Tibor: Karikatúra automata

Mark Tansey tárcsáinak van a magyar művészetben egy kevésbé ismert párhuzama, amit azért említek meg, mert a létrehozó személye és munkássága, valamint a szerkezet használhatatlanságára adott magyarázata közvetve kapcsolódik dolgozatom témájához, és több szempontból tanulságos lehet.

Az ötvenes évek második felétől a magyar karikatúra nagy korszaka kezdett kibontakozni, a műfaj legnagyobb rajzolóit dolgoztak a Ludas Matyi szerkesztőségében egymás mellett.

Réber, Kaján, Várnai és Hegedűs nem elégedtek meg a karikatúra rajzolás megszokott, hagyományos formáival, illetve a számukra követendő példaként korábban kijelölt Krokodil című lapban megjelent szovjet karikatúra utánzásával, hanem érdeklődtek a

²⁰⁸ Lásd: 3.6.4. Gondosan megszervezi a találkozót

kor képzőművészeti irányzatai, és a kortárs külföldi, nyugati karikaturisták munkássága iránt is.²⁰⁹ Így ismerték meg Saul Steinberg, a román származású karikaturista munkásságát, aki olasz lapoknak kezdett rajzolni, majd a *New Yorker* állandó rajzolója lett. Steinberg mindannyiukra nagy hatással volt, leginkább avval az újításával, hogy rajzainak nem volt szövege. Mindent rajzban, vizuálisan tudott kifejezni. Ez inspirálta őket, és megpróbálták nyomdokaiba lépni. A szerkesztőség nem nézte jó szemmel, nem értette a tisztán vizuális karikatúrát, ezért előbb Réber, majd 1963-ban Kaján is másik lapnál helyezkedett el.²¹⁰

Ez a gondolat, a pusztán vizuálisan kommunikáló vicc, humor már önmagában is nagyon közel áll a narratív festészet működéséhez.

Saul Steinberg (1914-1999) egyébként, amellet, hogy karikatúráit a *The New Yorker*, a *Fortune*, a *Vouge*, és a *Harper's Bazaar* közölte, 1945 után múzeumi és galériás kiállítói karrierbe is kezdett. Szerepelt például a híres *Fourteen Americans* című kiállításon 1946-ban a new yorki *Museum of Modern Art*-ban, többek között Arshile Gorky és Robert Motherwell mellett. Több, mint 80 egyéni kiállítása volt múzeumokban és Galériákban az Egyesült Államokban, Európában és Dél-Amerikában.²¹¹ Jellemezték képek írójaként, filozofikus reflexiók rajzolójaként, vagy az íróként, aki rajzol²¹². Az ő munkássága is a narratív festészet egy formáját képviseli, és talán Révész László László festészetére, formaalakítására is hatással lehetett, legalábbis a nyolcvanas években.

“A karikatúrának a legnagyobb ellensége a közhely. Az megöli. Valamiféle meglepetést kell a közönségnek adni. A karikatúra fogalmába ez beletartozik, ha nem lep meg, akkor nem jó.” mondja Kaján.

Kaján Tibor azért készítette el a karikatúra automatát²¹³, hogy a saját munkáját megkönnyítse, meggyorsítsa. Egy héten három, négy rajzot is várt tőle a szerkesztőség, de ki tudna ennyi váratlan elemmel szolgálni parancsra? Az egyik

²⁰⁹ Emiatt gúnyból kollégáik el is nevezték közös szerkesztőségi szobájukat a művész szobának. Külföldi útjaikon katalógusokat és újságokat vettek, de különböző szerkesztőségekben különböző nyugati lapok is elérhetőek voltak.

²¹⁰ Kaján Tiborral 90. születésnapja és a Karton Galériában rendezett kiállítása alkalmából készítette az interjút Sugár János 2011-ben a Karton Galéria számára. A hanganyagot tőle kaptam.

²¹¹ <https://saulsteinbergfoundation.org/selected-exhibitions/> letöltés: 2024.08.18.

²¹² Diane Kirkpatrick In: *Three Decades of Contemporary Art: The Dr. John and Rose M. Shuey Collection*, Bloomfield Hills, MI: Cranbrook Art Museum, 2001. <https://cranbrookartmuseum.org/artwork/saul-steinberg-speech-2/> letöltés: 2024.08.18.

²¹³ A pontos évszámra nem emlékszik

korongra személyeket és foglalkozásokat, a másokra tárgyakat, a harmadikra helyszíneket írt fel, végül azonban sosem sikerült használnia a szerkezetet.

“...mert hiányzott az indulat. Az indulatnak nem volt korongja.

Az indulatból ered a humor, a humoros hatás. Kell valamilyen viszonyban lennem a témával, amivel foglalkozom”

Amit Kaján itt indulatnak nevez, az lehet más szóval a személyesség, a saját tapasztalat egy szituációról, vagy akár az őt egyébként is foglalkoztató, “irritáló” képek, gondolatok szerepe.

Ebben a formában a véletlen tehát, bármennyire is biztosan hozza a váratlan kombinációt a szerző által gyakran használt elemek párosításából, mégsem elegendő. Vagy másképp megfogalmazva, az a véletlen, amit használni tudunk, amihez sikerül “indulattal” kapcsolódnunk, már nem nevezhető igazából véletlennek.

Felmerül a kérdés, hogy nem az okozta-e a különbséget Tansey automatájához képest, hogy Kaján esetében a szereplők és helyszínek magukban is jóval inkább képviselik azt a bizonyos gyilkos közhelyet, mint Tansey titokzatos félmondatai? Lehet, hogy ez is éppen az előző gondolat igazolása, ha úgy fogjuk fel, hogy Tansey egy kidolgozottabb, a szerző személye által előzetesen befolyásoltabb rendszerben engedte csak játszani a véletlent.

Mindenesetre, amikor Révész és Roskó arról beszél, hogy a karikatúrát, akár a Ludas Matyi rajzot is, felhasználták művészetükben, sejthető, hogy nem csak a vonalvezetésről, a rajzstílusról beszélnek, hanem a szöveg nélküli karikatúra működésének módjáról is.

Rajtuk kívül még Kósa János is forrásként beszél a karikatúráról. Korai művei esetében azt mondja, szándékosan zárta ki a popkulturális referenciákat, de 2005 utáni korszakában, mikor gyermekkorra, a szocialista Magyarország képi világát próbálta felidézni, eszébe jutott, hogy ő is a Ludas Matyin, Lehoczky István karikatúráin a Fülesben, és Korcsmáros Pál Rejtő képregényein nőtt fel.²¹⁴

Úgy gondolom, a korai műveknek is van egy sajátos humoruk, ami viszont nem a popkulturális karikatúrával, hanem a Kósa által is sokat hivatkozott Mark Tansey célpontjukat a művészeti szintéren belül kereső karikatúrisztikus munkáival, vagy Ad Reinhardt szatirikus művészeti “képregényeivel” rokonítható.²¹⁵

²¹⁴ Kósa János szóbeli közlése 2024.08.27.

²¹⁵ Thomas B. Hess: *The Art Comics of Ad Reinhardt*. In: Artforum, 1974. Április. p.:46-51.

4.3. Révész László László és Erdély Miklós

Az előző fejezetekben már leírtam a dimenzióugrások, és Grotowski elméleteinek a festészetben való alkalmazásának technikáját, amit Révész disszertációjában fejt ki. Úgy gondolom, narratív módszerének alapjai, eszközök és cél tekintetében egyaránt mégis Erdély Miklóshoz vezethetőek vissza.

Révészt Csonka György filmrendező, akivel a Pannónia Rajzfilmstúdióban dolgozva ismerkedett meg, vitte magával Erdélyhez gyakorlatilag a kezdetektől. A középiskola és az egyetem közti két évben részt vett²¹⁶ Erdély Miklós Kreativitás és vizualitás gyakorlatain a Ganz Mávagban.²¹⁷ A későbbiekben is részt vett a FAFEJ - Fantázia Fejlesztő Gyakorlatokon a Kapás utcai Művelődési Házban. 1978-tól 1986-ig, a Főiskola alatt is tagja volt az INDIGO - Interdiszciplináris Gondolkodás csoportnak. Gyakorlatilag Erdély teljes művészetpedagógiai működését végigkísérte, több, mint tíz éven át. Erdély művészetpedagógiája nagy hatással volt mind művészeti gyakorlatára, művészegyéniségének alakulására, mind saját későbbi művészetpedagógiai tevékenységére.

Révész 1992-ben készített a magyar televízió számára egy ismeretterjesztő filmet Erdély Miklósról²¹⁸, amit későbbi oktatói tevékenysége során a Magyar Képzőművészeti Egyetem festő tanszékén is bemutatott hallgatóinak. A portréfilm professzionális TV-s munka, de egyben összefoglalása azoknak a tanulságoknak, melyek számára úgy művészileg, mint oktatói pályája szempontjából a legmeghatározóbbak voltak. Különösen érdekessé válik az egyébként rövid, leegyszerűsített összefoglaló, ha kiemelt mondatait, gondolatit kifejezetten Révész munkásságára vonatkoztatjuk. Az idézetgyűjtemény szinte úgy hat, mintha egy követhető módszert írna le.

A film rögtön evvel a provokatív és erős gondolattal indít:

²¹⁶ Két évig nem vették fel az egyetemre. Topor Tünde: *Eszképista attitűdből micsoda légvárak épülnek...*, Révész László Lászlóval Topor Tünde beszélget In: Balkon, 2014. 1. p.:16.

²¹⁷ A Ganz Mávag Művelődési Központ rajzszakkörében Erdély Miklós és Maurer Dóra, akiket rajztanításra kértek fel, közösen kitaláltak egy másfajta tanfolyamot is, amit először Mozgástervezési és kivitelezési gyakorlatoknak, majd Kreativitási gyakorlatoknak neveztek. Később mindez autonóm képzési formává alakult, a mozgásra, a művészeti alkotófolyamat elemzésére, kísérletezésre és a közös alkotásra helyezték a hangsúlyt. Elsőként használták föl művészi céllal a még nagyon kezdetleges, kevesek számára hozzáférhető videótechnikát és filmre is készítettek gyakorlatokat.

²¹⁸ *Művész*. A TV1 kulturális hetilapja: *Erdély Miklós 1928-1986* (1992, 25°), Szerkesztette és rendezte: Révész László László, Szakértők: Sebők Zoltán, Török Tamás

“Az emberek csak hülyeségeket tudnak gondolni, tele vannak konvenciókkal, esetlegességekkel – aminek nincs sem esztétikai, sem etikai, sem más értéke. A művész hatása semmi más, mint ennek a megzavarása. A művész nem tud programot adni, csak ezt a hülyeséget tudja megzavarni. Mert csak rossz tudattal rendelkezhetünk. Az én tudatom sem jó, viszont ha megzavarom vagy megzavarják, az nagyon jólesik. A jó műnek tehát feltétlenül van egy tudatmegzavaró, tudatromboló képessége – helyet csinál annak, amire nagy szüksége lenne az embernek.”²¹⁹

A műalkotásról, a művészet hatásmechanizmusáról szóló előbbi leírás kapcsán érdemes egy pillanatra visszautalni a második fejezetben felvetett trauma metaforára. Pintér Judit Nórát idézem, aki a lentebb olvasható leírással mintha éppen Erdély gondolatának pszichológiai hátterét magyarázná:

“A poszttraumás fejlődés vagy növekedés fogalmát Tedeschi és Calhoun vezette be 1996-ban²²⁰ és azóta a „pozitív” egészségpszichológia egyik központi területévé vált. A terminus a kognitív pszichológiai irányzatok szemléletmódjából kiindulva olyan intrapszichikus történésként írja le a trauma eseményét, amely bár a szubjektum kognitív sémáinak és globális hiedelemrendszerének összeomlásához vezet, ezzel egyszersmind egy új, a trauma előttinél jobb szerveződést, fejlettebb értékrendet is megalapozhat. (...) A pozitív változásokért nem maga a trauma, hanem annak „utóélete” felelős, a traumának „csupán” elég nagy kihívást kell jelentenie megszokott világunkra nézve, hogy beindíthassa a lelki gazdagodást azáltal, hogy kénytelenek vagyunk egzisztenciális kérdések felé fordulni. (...)Tehát a sémák megrendülése kikerülhetetlenül szükségessé teszi új sémák megalkotását, amelyek már hordozni képesek a megelőző rendszer összeomlásának tapasztalatát, továbbá azonban azt a tapasztalatot is, hogy képesek vagyunk dacolni a kihívásokkal.”²²¹

Mintha ezt a gondolatot folytatná a film 9 perc után: “*A szokás az állam lelke*. Ezt a Puskin idézetet használta fel Erdély egyik munkája mottójaként.”²²² (...) “A szokás szívós ellensége volt.(...) Éveken át vezetett kreativitás fejlesztő gyakorlatokat,

²¹⁹ Sebők Zoltán: *Új misztika felé, Beszélgetés Erdély Miklóssal*. In: HÍD (Novi Sad) 1982. 3. p.: 366.

²²⁰ Tedeschi, Calhoun.: *The Posttraumatic Growth Inventory: measuring the positive legacy of trauma*. In: Journal of Traumatic Stress, 9, p.: 455–471.

²²¹ Pintér Judit Nóra: *A nem múltó jelen: trauma és nosztalgia*, 2014, Budapest, l' Harmattan, p.:59-60.

²²² A film így fogalmaz, de valójában nem mottóról, hanem feliratról van szó a Borisz Godunov c. installáción.

amelyek lényege a beidegződött szokásmechanizmusok felfüggesztése volt, hogy lehetőség nyíljon az intuíció, az alkotó fantázia felszabadítására.”

A tudatmegzavarás és a tudatrombolás tehát a gyakorlatban Révész számára a legváratlanabb helyzeteket, és festészetében is a váratlan, bizonytalan kimenetelű szituációk, nehezen követhető, töredékes, értelmezhetetlen narráció használatát jelentette. Annak újra és újra bizonyítását, hogy, ha a narratívával, annak működésével, vagy az értelmezéssel kapcsolatos sablonjainkat használni próbáljuk műtárgyain, az nem vezet eredményre. Vagy más szavakkal: “Nálam az a lényeg, hogy úgy tűnik, mintha story lenne, de végül semmi.”²²³

Ez a semmi az üresség, amit a szokások és konvenciók, a műértelmezési komfortzóna lerombolása után a felszabadult alkotó fantázia tölthet meg. Helyet teremt a szabadság érzete és a még meg nem valósult számára, ahogy ezt Erdély a 15. percnél hosszan idézett montázselméletében és a Marley tézisekben is kifejti.

“Montázselmélete, amelynek lényege, hogy két elem összekapcsolásakor a jól ismert konvenciókkal ellentétben nem egy új jelentés jön létre, hanem a jelentések egymást kioltják, és a keletkező űrt a nézőnek kell kitölteni. Ez az elv egyúttal kiindulópontja egy sokkal általánosabb érvényű gondolatmenetnek, amit 1980-ban Marley-ban adott elő.

“A műalkotás, mintegy telítve van érvénytelenített jelentésekkel, és mint ilyen, jelentéstartóként működik. A műalkotás üzenete az az üresség, ami a sajátja. A befogadó ezt az ürességet fogadja be. A műalkotás helyet készít a befogadóban, amikor üzenetét a befogadó „megérti”. A befogadó ilyenkor azt mondja: „szép”, ami szintén üres kijelentés. Ilyenkor megjelenik a szabadság érzete, ami semmi más, mint üresség, lyuk a „felismert szükségszerűség” láncolatában: hely. Hely: a még-meg-nem-valósult számára. A műalkotás úgy beszél a világ dolgairól, hogy a világ dolgai eltűnnek. A műalkotás úgy beszél a világ dolgairól, hogy a világ dolgairól való beszéd eltűnik.”²²⁴

A portréfilm idézi az Optimista előadás bevezetőjét is, ahol Erdély a poszt-neo-avantgarde magatartást leírva egy olyan módszert jelöl meg, amit bizonyos szempontból úgy is tekinthetünk, mint Böröcz és Révész munkamódszerét performanszaik készítésekor.

²²³ Tilos Rádió: *Alkotás útja*, 2019. dec. 12. 45' (Révész és Roskó *A végzet hatalmas* című közös kiállításuk kapcsán)

²²⁴ Erdély Miklós: *Tézisek az 1980-as marly-i konferenciához*, <https://artpool.hu/kontextus/mono/nullpont6b2.html>, letöltés: 2024.08.17.

“(Az embernek a saját létét érintő kérdésekben, ahelyett, ami rossz, hibás, kínzó, veszélyes és értelmetlen) Bátorkodnia kell akár a legirreálisabb, legmegvalósíthatatlanabb alternatívát javasolni. Ezekről a változatokról el kell tudni képzelnie, hogy megvalósíthatóak. A csekély valószínűséggel megvalósítható, de nagy előnyökkel kecsegtető eshetőségeket ugyan úgy számba kell venni, mint a nagy valószínűséggel keresztülvihető, de kis előnyt biztosító eshetőségeket.”²²⁵

Bora Gábor úgy idézi fel a Révésszel, illetve Révésszel és Böröczcel való közös írás folyamatát, hogy nagyon sokáig nehezebbre esett a bekapcsolódás, mert bármilyen jó, logikus, következetes gondolatot javasolt következő motívumként, javaslatát egyszerűen lesöpörték, figyelmen kívül hagyták. Végül rájött, hogy kifejezetten a rossz ötleteket keresik a váratlanságuk, értelmezhetetlenségük miatt.²²⁶

A legvalószínűtlenebb ötlet hozza magával a legnagyobb előnyöket művészi értelemben.

4.4. Kósa János és Szentjóby Tamás

Kósa János doktori disszertációjában narratív festészetének kialakulását, a művei készítését irányító gondolatot egy abszurd, mesés történetre vezeti vissza, ami Szentjóby Tamástól, “a magyar avantgarde mitikus lovagjától” származott:

1990-ben Kósa Beke Lászlótól hallotta, hogy Szentjóby 1969-ben arról beszélt, hogy *Napoleon* látott egy motorkerékpárt a waterlooi csataterén, de azt senki sem vette észre. Kósát azonnal megragadta ez az érthetetlen történet, és felfedezett benne egy, számára meghatározó művészetelméleti kérdést. “Az újdonságról esett benne szó, az avantgárd abszolút újat akarásának hiábavalóságáról.”²²⁷ A történetről hallva Kósa megkereste Szentjóbyt, hogy megismerje az eredeti változatot, amit most teljes terjedelmében idézek, mert sajnálnám megtörni a leírás költői hangulatát.

“Három baka, miután a század tábort vert, elvégezvén napi teendőiket, egy kis pihenőidőhöz jutott. Ősz felé járt az idő, hidegebb is volt már, mint nyáron, hamarabb

²²⁵ Erdély Miklós: Optimista előadás, 1984, In: Erdély Miklós: *Művészeti írások: válogatott művészetelméleti tanulmányok.* (szerk.) Peternák Miklós, Budapest, Képzőművészeti Kiadó, 1991. p.:133

²²⁶ Tilos Rádió, *Alkotás útja és Spanyol inkvizíció* fuzió adása, 2020.05.07. Az adás témája Makky György kiállítása a MissionArt Galériában

²²⁷ Ez a történet már maga is úgy hatott, mint a narratív festészetnek az a formája, amit kutatok. Éppen ezért érthető, hogy Kósa János számára egész életére meghatározó művészetelméleti kiindulóponttá, és egyben mintává válhatott. Az idézetek Kósa doktori disszertációjából származnak. Kósa János: Budapesti szem, A festészet iránti elkötelezettség alakulása az 1990-es évek elején és közepén a magyar kortárs képzőművészetben, DLA disszertáció, MKE, 2007. p.:18-20.

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 IPUT228 munkatársai figyeltek föl a kis méretű, 18x24 cm-es Pihenő című rajzra, melyet évszázados elfeledettségéből kiemeltek és tüzetesen megvizsgáltak. Louis Visaire rajzán a katonák képe mellett látható volt egy furcsa kerekekkel ellátott formahalmaz. A rajzoló ugyanis szemével követvén ábrázolásának tárgyát, óhatatlanul leképezte a számára is értelmezhetetlen objektumot. Tudtán kívül rákerült rajzára egy huszadik század végi motorkerékpár képe.”²²⁹

²²⁸ IPUT- International Paralel Union of Telecommunication – Szentjóby Tamás szervezete, mely felelős a Létminimum Standard Projekt megvalósításért.

²²⁹ Kósa János: *Budapesti szem, A festészet iránti elkötelezettség alakulása az 1990-es évek elején és közepén a magyar kortárs képzőművészetben*, DLA disszertáció, MKE, 2007. p.:12

Még ugyanennek a beszélgetésnek során Kósa ajánlkozott, és írásos megbízást kapott Szentjóbtytól, hogy elkészítse az említett rajzot, amit aztán több kiállításon szerepeltetett.²³⁰ Évekkel később készített egy újabb verziót egy műcsarnoki kiállításra, mert elégedetlen volt az előzővel. Ma mindkettő az IPUT tulajdonát képezi.

A motor és története később további munkákra is inspirálta, sőt, a találkozás hatására Szentjóbtyt is újra foglalkoztatni kezdte a dolog.²³¹ Kósa művein a motor motívuma a tudatosság és az optikai érzékelés, a látható és láthatatlan, a valóság érzékelhető és tudott tartományai közti feszültségre utal.²³²



49. kép: Kósa János: Pihenő 1812, 1991, diópác, papír

A történet tehát példázat, arra vonatkozik, hogy a teljesen újat, azt az újat, amit nem tudunk semmi ismerthez sem kötni, képtelenek vagyunk értelmezni. Ez a kijelentés Kósa szemében az avantgarde minden régivel szakítani akarását, és a gyökeresen újra való vágyakozását figurázza ki²³³, s egyben meghatározza számára annak a művészi pályának a kereteit, melyen az éppen megkezdődő évtizedben elindul. Azt az alapelvét, hogy bármi “újat” is fogalmaz meg műveiben, annak a “régiek”, a klasszikus művészet ismert nyelvén kell megszólalnia.

²³⁰ Révész hasonló rekonstrukció projektje a *Transer*, ami egy kitalált tudós projektjét, illetve annak reprodukálhatatlanságát dokumentálja.

²³¹ Kósa János: *Budapesti szem, A festészet iránti elkötelezettség alakulása az 1990-es évek elején és közepén a magyar kortárs képzőművészetben*, DLA disszertáció, MKE, 2007. p.: 13?

²³² Révész Emese: *Kósa János, Munkák 1990 - 2005*, Budapest, Szerzői Kiadás, 2006. p.:6.

²³³ Kósa János: *Budapesti szem, A festészet iránti elkötelezettség alakulása az 1990-es évek elején és közepén a magyar kortárs képzőművészetben*, DLA disszertáció, MKE, 2007. p.:13?

Kósa így írja le saját módszerét narratív képeinek építésére: “A koncept alap nagyon fontos volt, és mégiscsak a hagyományos festészet érdekelt. Ennek a kettősségnek a tudatában őrlődtem. Amit csinálni akartam, fából vaskarika volt. A hagyományos festészet katartikus esemény jellegét kívántam ötvözni a konceptuális művészet szigorúan teoretikus, nyelvkritikai alapokon álló fundamentumával.”²³⁴

Ez egyrészt azért érdekes, mert ugyanaz figyelhető meg, mint a művészettörténeti példák közül Botticelli esetében: két egymástól gyökeresen eltérő módon olvasandó szemlélet ötvözéséből jött létre az értelmezés útjai elől kitérő narratív ábrázolás. Megnehezíti a néző dolgát, hogy mindkettőt egyszerre kellene értelmeznie, sőt, a két dolog értelmezése gyakran pont ellenkező irányba mutat. Hornyik Kósával kapcsolatban megemlíti, hogy Duchamp élesen megkülönbözteti a cerebrális és a retinális festészetet, az előbbi az agynak szól, későbbi kifejezéssel élve konceptuális, az utóbbi a szemnek. Ide tartozik az illúzió, a tágabb értelemben vett realizmus. Hornyik szerint Kósa képein a “valóság-fragmentumok” keveredése a festészet kognitivisták megközelítéséről tanúskodik. “Nem pusztán a festmények befogadása és értelmezése itt a téma, hanem maga az emberi elme, a megismerés és a látás folyamata.”²³⁵ Révészénél is érzékelhető a megismerés, látás és értelmezés folyamata, mint a kép tulajdonképpeni témája, leginkább talán Roskó Gábor festészetében lényegi ez a gondolat, de költőibb, filozofikusabb megfogalmazásban. Kósánál a hangsúlyok inkább a történeti, művészettörténeti allegóriákon vannak, nem annyira a cselekvések, tekintetek és együttállások rendszerén.

Magára az akadémizmusra, Kósa kedvenc, és gyakran idézett forrására is jellemző egyfajta túlteoretizált jelleg, annak értelmezéséhez is vezetőkre, kézikönyvekre van szükség. Révész Emese is kiemeli: “Kósa festészete mindmáig megtartotta azt az erősen önreflektív, teoretikus arculatát, amely egyenlő mértékben köti munkáit az akadémizmus “eszmefestészetéhez” és a szellemi tartalmat kultiváló konceptuális hagyományokhoz.”

Elbizonytalanítólag hat, hogy valójában egy határozott olvasás vagy megértés elérésére törekedett-e a művész. Saját elmondása szerint, nem képzelte el nézőt művei

²³⁴ Kósa János: *Budapesti szem, A festészet iránti elkötelezettség alakulása az 1990-es évek elején és közepén a magyar kortárs képzőművészetben*, DLA disszertáció, MKE, 2007. p.:13.

²³⁵ Hornyik ezt a 2005 utáni képekkel kapcsolatban írja, de szerintem a gondolat ugyan annyira érvényes a korábbi művekre is. Hornyik Sándor: Az emlékezés veszélyes művészete. In: Izinger Katalin (szerk.): *Kósa János kiállítás*. Székesfehérvár, Szent István Király Múzeum, 2007. p.:2

mellé.²³⁶ Én úgy látom, hogy saját traumatizált bizonytalanságérzetét akarhatta megfogalmazni, melyet a festészet, mint műfaj lehetetlenségével kapcsolatban érzett, annak ellenére, hogy mégis ragaszkodott hozzá. Olyan ez, mintha egy kódolt nyelven íródott, tisztán érthető jelentés és utaláshalmazt tálna fel nekünk, de olyan érzéki festőiséggel megfogalmazva, ami szemet és tudatot elterel és elhomályosít. Legfeljebb Révész László László *Ellenszélben* című performanszához tudom hasonlítani, ami szintén az érthetőség határainak súrolásáról szól, és Révész egy hajszárító zúgásával konkurálva beszél benne²³⁷.

Később Kósa festészete levetette ezt a fajta szigorú dekódolhatóságot, és ez meglátásom szerint, sokkal izgalmasabbá, meggyőzőbbé, spontánabbá, őszintébbé tette, és talán közelebb is vitte eredeti elképzeléseihez. Ezeket a képeket már inkább az emlékek és képek összerakásának problémája határozza meg, mint egy szigorú konceptuális alap. A személyesség, a saját keleteurópa tapasztalat felé tolódik el az érdeklődése a festészet lehetetlenségéről való gondolkodásról. Bár ezt a témát is a festészet történelmi stílusaiban festi meg, mégis megjelenik evvel egyenrangúként Kósa gyermekkorának tárgykultúrája, és a szocialista magyar popkultúra egyes elemei. Hornyik így ír ezekről az új képekről: “Duschamp és a retinális festészet után akár egyfajta mnemonikus festészetről is beszélhetnénk, amely nem csak a vizualitás asszociatív logikájára világít rá, de bevezet az optikai tudattalan világába is. (...) A cerebrális rétegeken átszűrt személyesség rányomja a bélyegét az egész szoc-pop-reál sorozatra.”²³⁸ Az egymást keresztező idősíkok között felbomlik a koherens narratíva, a képi nyelv szétesővé és töredékessé válik, s így a befogadó számára egyszerre elérhetetlenné is teszi a személyes történetet, melynek jelenlétét érzékelteti. Ezen a ponton újra eszembe jut a motor esete Vilna közelében. Mintha Kósa képei azokat a valóságokat mutatnák meg, melyek egy alternatív univerzumban talán szimultán jelen is vannak, de mégsem láthatóak egymás számára. Ez gyakorlatilag azonos avval a bizonyos “vakfolttal”, amire Révész is hivatkozik.²³⁹

²³⁶ Czene Márta beszélgetése Kósa Jánossal. 2024.06.10.

²³⁷ Fuga Mikrokozmosz 166: Révész László László 2020 nov. 6.

<https://www.youtube.com/watch?v=wiyhYQN0h0w> letöltés: 2024.07.13.

²³⁸ Walter Benjamin kifejezése, amit Rosalind Krauss is használ. Rosalind Krauss: *The Optical Unconscious*, 1994. Hornyik Sándor: Az emlékezés veszélyes művészete. In: Izinger Katalin (szerk.): *Kósa János kiállítás*. Székesfehérvár, Szent István Király Múzeum, 2007. p.:3.

²³⁹ Mélyi József: Elfürészelt Tiepolók. In: *Balkon*, 2000/3–4., p.: 34.

4.5. Mínusz Pátosz

Sokáig bizonytalan voltam avval kapcsolatban, hogy ezt a könyvet említsem-e a módszerről szóló fejezetben. Ellene szól, hogy nem a fent tárgyalt szerzők írása, konkrétan nem is kapcsolódik hozzájuk, és nem is ír le egyértelműen semmiféle művészeti munkamódszert. Azért írok róla mégis pár bekezdést, mert a kétezres évek első felében ez a könyv az én számomra volt meghatározó. 2003-ban a Képzőművészeti Egyetem tihanyi művésztelepén volt egy kurzus, amit az egyetem a Londoni Goldsmith College-al közösen szervezett, és a hallgatóknak lehetőségük volt mindkét intézmény néhány előadójával konzultálni. Másodéves festőhallgatóként vettem részt a kurzuson, ami egészen váratlanul nagy kontrasztot jelentett korábbi művészeti tanulmányaimhoz és a családomtól hozott hagyományokhoz képest. Sok emlékezetes konzultáció között megmutattam akkori munkáimat Sugár Jánosnak is, de ez a beszélgetés teljes kétoldali értetlenségbe fulladt. Később olvastam a könyvét, ami egy számomra teljesen idegen szempontrendszerbe, mondhatnám a művészeti gondolkodás egy másik dimenziójába nyitott réseket.

Akkoriban már hallottam a narratív kép fogalmáról, a váratlan tárgypárosításokban rejlő lehetőségekről, de ez a könyv olvasmányaim között az első olyan szöveg volt, ami a bizonytalan jelentéseket, a kétértelműséget, akár az indokolatlanságot részesíti előnyben az alapos és minden irányból beleköthetetlen, iskolás gondossággal kidolgozott művészi koncepcióval szemben. A kép teljességéhez tartozik, hogy a családi hagyomány mellett, az egyetemen Nagy Gábor osztályában gyakorlatilag akkori tanársegédje, Kósa János tanítványa voltam, és az ő akkori gondolkodásmódja is nyilván hatással volt rám.

Sugár szövegeinek kiindulópontja a Stúdió Galériában rendezett 1986-os egyéni kiállításához írott szöveg a megnyitószemély, Beke László számára. Eredetileg saját műveihez kapcsolódó írás volt, ami egész kis könyvvé nőtte ki magát.²⁴⁰ A szövegek témája nehezen meghatározható, a szerző mintha lebegtetné, hogy műtárgyak készítésével, működésével kapcsolatos gondolatokról ír, vagy a világ működéséről tesz mindent megmagyarázó, szellemes, utópisztikus kijelentéseket. Sugár nem foglalkozott narratív festéssel, de elméleti kiindulása az Indigó csoporton keresztül

²⁴⁰ Sugár János szóbeli közlése

nyilvánvalóan több ponton közös volt Révészével és Roskóéval, és művei a nehezen értelmezhetőség szempontjából velük rokoníthatóak.

Néhány gondolatot idézek, amik nem csak nekem voltak akkor érdekesek, de kapcsolódnak az dolgozatomban korábban leírt problémákhoz is.

“Ami feldolgozható, az felejthető is, az érthetlenséget meg kell becsülni, mert a felejtés ellen dolgozva, türelmesen, egyszersmind tette készen vár sorára az érthetetlen, hogy segítségével a még ismeretlen modellezhető legyen.”²⁴¹

“A csodaprovokáció tehát igen nagy intelligenciát kíván. Az alapeszméje, hogy olyan helyzet kialakulását kell megszervezni, amelynek a jelen tudása alapján látszólag csakis egyértelmű lehet a kimenetele; az tehát, hogy mi fog történni, világos és ezért, ha esetleg mégsem az történne meg, akkor az elég föltűnő lesz ahhoz, hogy a mindenütt jelenlévő tanúk (= profi közönség) felismerhessék, hogy abban a pillanatban csodát láttak. Tulajdonképpen az előzmények diktatúrája ellen zajló folyamatos szabadságharcról van szó, amikor is nyilvánosságra hozzák, hogy mi az, amit leginkább nem lehetett érteni; mi az, ami a jelenben a legidegenebb volt, tehát csak a jövő felé mutathat, és a közérthetőség egy későbbi alapszintjének lehet egy pontja.”²⁴²

A csoda című fejezetben az én értelmezésemben a csodát olyan metafóraként használja az újtó műtárgy működésmechanizmusával kapcsolatban, mint én a trauma fogalmát a nehezen értelmezhető narratívákhoz. A kettő definíciója a fent leírtak alapján elég hasonlóknak tűnik.

“A demonstráció energiáinak egyhatodát az ellendemonstráció kutatásának kell szentelni. Kötelező a biztonsági szemszögváltás (azaz a nem-teljesen tökéletesre való törekvés), hogy kínosan (helyrehozhatatlanul) nagyot ne tévedhessünk. Egy azonos vonás nagy sűrűsége ugyanis fel kell, hogy keltse gyanakvásunkat, mert a sűrűség veszélyforrás is lehet: a túlgőzés elfogyasztja a győzelem erkölcsi energiatöbbletét.”²⁴³

²⁴¹ Sugár János: *Mínusz Pátosz*, 1995, Balassi, Bp. p.:22.

²⁴² Sugár János: *Mínusz Pátosz*, 1995, Balassi, Bp. p.:24.

²⁴³ Sugár János: *Mínusz Pátosz*, 1995, Balassi, Bp. p.:29.

Ez az egyik leginkább módszerre emlékeztető gondolat a szövegben. Nekem annak idején szintén az egyfelé mutató értelmezési lehetőségek megbontásáról, megzavarásáról szólt. Akkoriban valahogy úgy képzeltem el a műtárgyak készítését, mintha egy művészettörténeti elemzést olvasnánk, csak fordítva. Előbb ki kell találni a tartalmat, aztán lehet megfesteni. Akkoriban kezdett művészettörténeti tanulmányaim, és egyetemkezdő lelkesedésem is tereltek ebbe az irányba, illetve az is, hogy a családi művészeti hagyománynak a mesterség tisztelete fontos részét alkotta, de a művek tartalmi vonatkozásáról folytatott párbeszéd lehetősége nem tartozott bele. Ugyanakkor beláttam, hogy ez a módszer gyerekes és életszerűtlen, tehát maradt az átmeneti megoldás, csináltam valamit, aztán megmagyaráztam. Ezt olvasva viszont éreztem, hogy egy mű készítése közben a keletkező jelentések nem csak felismerhetőek, de tudatosan alakíthatóak is, és a tökéletességre törekvés, az a bizonyos “túlgyőzés”, sokkal inkább a reklám és a propaganda, mint a művészet sajátja.

“Minden szellemi tevékenység meglepetés-gyártás, hogy az új befogadásának fő akadályára, tehát saját többség voltára döbbsentse a többséget. Az érdeklődés tehát a többség öntisztulási vágyának a felszínre törése. Ami meglepő, az őszintévé tesz, mert lefegyverez, rámutat az álláspontunk parodizálható, azaz egyszerűsíthető, tipizálható elemeire. A kisebbség csak az érdeklődés-küszöb elérését tűzheti ki célként, mert a többség szemében már ez is tévedhetetlennek tűnik; olyasminek, amely pont az érthetlensége miatt folyamatosan a megfejtés tiszta energiáit indukálja.” (...)”Mivel több dolog absztrakciójának is fölfogható, egy ábra örökkévalósága a félreérthetőségében rejlik, amely mindig újabb és újabb értelmezés-mutánsokat sugall.”²⁴⁴

4.6. Újra Roskó

Egy hosszabb idézetet másoltam ide Roskó Gábortól, egyrészt, mert átmenetet képez a módszer, mint valamiféle alkotói stratégia és a személyes beállítottság, a megküzdési stratégiák között. Másrészt azért, mert ezt olvasva újra ugyanaz az érzés fogott el, mint Szépfalvi gondolatai esetében a filmjelenetekkel kapcsolatban. Ezek a gondolatok nagyon közel vannak ahhoz, amit én érzek a bennem működő

²⁴⁴ Sugár János: *Mínusz Pátosz*, 1995, Balassi, Bp. p.:56.

hagyománnyal, és ennek megzavarásával kapcsolatban, mivel a megzavarásnak nem csak szükségét érzem, hanem magam keresem, provokálom ki magamnak. Számomra leginkább az Intermédia jelentette “azt a problémát, amit muszáj volt magamra vennem”.

“Rengeteg tradíciót viselek a hátamon, amitől folyamatosan meg akarok szabadulni, másrészt persze sokat segítenek. Ez van. A szakmának egy része az anyaggal való szembenállás is. A szembenállást úgy értem, mint az anyaggal való folyamatos társalgást, a tárgyaknak a kiválasztását egyrészt, másrészt meg a legmagasabb minőségre való folyamatos törekvést. Kompromisszum-mentességet, amennyire csak elképzelhető. (...)Állandóan azért nyávogok, mert 150 évre visszamenőleg vannak a családban ilyen tradíciók. A tradíciók, a mesterség, a kézművesség meg is óv bizonyos dolgoktól. Abban olyan erő rejlik, ami néha legalább harmóniát tud adni az embernek.” (Iritálta-e az Indigó?) “Ez része volt annak, hogy meg kellett változnom. Tehát nagyon mélyen mindig tudják az ember ösztönei, hogy mi az a probléma, amit muszáj magára vennie. Akkor is pontosan éreztem, hogy ugyan nagyon komoly véleményem lehet, de attól még hülyeséget beszélek, Erdéllyel én nem partnerként beszélgettem, mint a matematikusok vagy akár Böröcz, Révész vagy bárki, hanem mint egy csecsemő, aki érzi, hogy ott a helye, muszáj meghallgatnia a véleményt, viszont folyamatosan le van baszva. Miki állandóan szekírozott. Én sírva könyörögtem neki, hogy mondja meg, miért baszogat. Tényleg sírtam, nem képszerűen, hanem fizikailag. És akkor valahogy így okultam. Azt hiszem, hogy nagyon merev voltam ebben. Mint ahogy az egész életem így folyik. Mondtam, hogy milyen adottságokat hozok magammal, és ezekkel folyamatosan meg kell, hogy küzdjek. Ehhez állandóan ilyesfajta segítségeket kérek. Ösztönösen.”²⁴⁵

²⁴⁵Antal István: *Édes élet: Roskó Gáborral beszélget Antal István*, In: Balkon, 1995. 2. p.:8.

5. Konklúzió

Révész László László, Roskó Gábor, Kósa János, Nemes Csaba és Szépfalvi Ágnes műveinek fenti összehasonlító elemzése vállaltan szubjektív szempont, az én munkáimhoz, a festészeti narráció számomra aktuális kérdéseihöz való kapcsolódásuk alapján történt.²⁴⁶

Nemes Csaba *Apja neve: Nemes Csaba* sorozatát kivéve, a példákat a nyolcvanas évektől körülbelül 2005-ig válogattam, mert a kétezres évek második felétől, megítélésem szerint, egy fiatalabb generáció is feltűnt, akik a festészeti narrációnak hasonlóan elbizonytalanító, talányos változatát alakították tovább. Az ő művészetükre és a fenti művészekkel való lehetséges kölcsönhatásukra már nem akartam kitérni. A kutatás, Révész, Roskó, Kósa, Nemes és Szépfalvi művészetének, módszereinek, életútjának jobb megismerése nagyon sokat segített saját műtermi gyakorlatom tudatosabb kezelésében, és az intenzív kommunikáció az alkotókkal, azt hiszem, hosszú időre meghatározó lesz a számomra. Néhány jellegzetes, mindegyiküknél megtalálható témakör kiemelése és összehasonlítása is nagyon tanulságos folyamat volt. Miközben választ kaptam arra, mi teszi őket hasonlónak, és mi különíti el őket egymástól, az is jobban tudatosult bennem, hogy engem mi választ el tőlük, és mi köt hozzájuk.

Mikor a diplomámat védtem, úgy éreztem, hogy légtelen térben vagyok. Elvárás volt, hogy bemutassuk, milyen művészeti mozgalmakhoz, milyen elődökhöz kapcsolódunk. Én úgy éreztem, alig tudok felmutatni valamit. Bár ismertem Nemes és Szépfalvi Storyboardjait, Magritte és Muntean és Rosenblum festészetét, de például Kósával kapcsolatban inkább csak a nézeteltéréseket, különbségeket éreztem akkor. Ma már tudom, nem arról van szó, hogy kevés lenne az előkép, inkább arról, hogy nehezen megfogható, ki az, miért, és milyen formában. Ez is egyfajta eklektika, ami rám és rájuk is annyira jellemző.

Mindenesetre azt éreztem, hogy vannak olyan kortárs trendek, melyeknek előtörténete egészen hosszan vissza van vezetve akár a század közepének irányzataiig,

²⁴⁶ Éppen emiatt Nemes Csaba esetében kifejezetten nem az egész életműből, csak az *Apja neve: Nemes Csaba* sorozatból, amit különösen relevánsnak tekintek az én munkáimhoz való kapcsolódás miatt, és a Szépfalvi Ágnessel közös művekből válogattam.

viszont vannak olyan kisebb, és számomra érdekesebb mellékágak, amik időnként előbukkannak, de kifejezetten nehéz megmondani honnan is jönnek valójában. Kósa Jánossal és Roskó Gáborral szólva mondhatom, hogy engem az elhanyagolt történetek, a fősodortól eltérő szálak, az alternatív művészettörténet írás érdekel.

Mikor a címben felsorolt művészeket kiválasztottam, annak alapján döntöttem, hogy engem mennyire inspiráltak, mennyire érzem előképeimnek az ő munkáikat. Nem tudtam róla, hogy nem csak művészetükben, hanem életrajzukban és forrásaikban is ezer szálon kapcsolódnak. Nem tudtam, hogy két, jól elkülöníthető generációt alkotnak, akik elé és mögé nyilvánvalóan még több generációt is kapcsolni lehetne.

A kutatás során jutottam arra a megfigyelésre is, hogy leginkább a művészetoktatásból, de talán az egész szakmánkból hiányzik az a fajta figyelem, ami a nem technikai értelemben vett alkotói módszerekre és művészek, művészgenerációk egymásra hatására irányul. Az, hogyan építi fel műveit, hogyan gondolkodik egy másik művész, nemcsak nem derül ki az egyetemi curriculumból, de általában az alkotók maguk is szinte szakmai titokként kezelik.

6. Köszönetnyilvánítás

Köszönöm a sok segítséget, a gyors és alapos visszajelzéseket témavezetőmnek, Peternák Miklósnak.

Köszönöm a válaszokat a véget nem érő kérdések sorára Kósa Jánosnak, Nemes Csabának és Szépfalvi Ágnesnek.

Köszönöm az éveken át tartó baráti támogatást, és a sok beszélgetést Sugár Jánosnak.

Köszönöm Jankó Juditnak, hogy segített eligazodni pszichológiai kérdésekben.

Köszönöm a Balázskával töltött mérhetetlen időt édesanyámnak, és a sokszor nehéz, de kitartó türelmet Vicuskának.

Végül köszönöm azt a két évet, ami életre szóló inspirációt jelentett, és a felismerést, hogy mégiscsak a festészetről érdemes gondolkodnom, Révész László Lászlónak.

7. Szakmai életrajz

Czene Márta művészetének fő fókusza a személyes és a női identitás, illetve a múlt rekonstruálása vizuális történetmesélés által. Műveinek legjellegzetesebb tulajdonsága, hogy mindig több jelenetből, képkockából állnak. Az egymás mellett elhelyezett – inkább asszociatív, mint időbeli összefüggésben álló – jelenetek. A narratív képek a művész személyes történeteit és szerepeit idézik fel, amit ő egyfajta identitáskereső nyomozómunkához hasonlít. Képei fragmentált vizualitásához Kulesov és Eizenstein montázselméleteiből meríti az inspirációt. A középkori és reneszánsz festészet is inspirálja, mely hűvös statikussága ellenére részleteiben kódolt mitologikus utalásokat rejt.

Fontosak tartja a részleteket és a látvány elmélyült, pontos megfigyelését, a vele töltött időt, melynek során újra átéli a felidézett képet. Képei az értelmezhetőség határán lebegnek, megfejtésre váró történet, elbeszélés jelenlétének hatását keltve, de követhető eseménysort sohasem ábrázolva.

Az utóbbi években kép-installációi több rétegben épülnek fel, a klasszikus táblakép műfaját megkérdőjelezve festmények, rajzok, falfestés, fotó és nyomtatott ponyva segítségével emlékkonstrukciókként sejtetik a történet egy-egy láncszemét. A takarás különösen fontos motívum, ami az emlékek már elérhetetlen részére utal.

Tanulmányok

2018-2022	DLA képzés a Magyar Képzőművészeti Egyetemen
2004-2008	Áthallgattam az MKE Intermédia tanszékére
2001-2007	MKE festő szak
2002-2010	ELTE BTK Művészettörténet szak

Díjak / Ösztöndíjak

2021	Esterházy Art Award Shortlist
2020	Szegedi Táblaképfestészeti Biennálé fődíja
2018	Maticska Jenő díj
2015	Római ösztöndíj
2013	Smohay díj

- Tornyai díj
2011 Strabag Artaward International
2009 - 2011 Derkovits ösztöndíj

Egyéni Kiállítások

- 2023 Ez nem az én testem, Inda Galéria, Budapest
2022 Örökölt pózok, Liszt Intézet, Szófia
2020 Elengedési gyakorlatok, Inda Galéria, Budapest
2018 Önarckép csukott szemmel, Inda Galéria, Budapest
2015 Kilátás, Szent István Király Múzeum, Székesfehérvár
2014 Átmenet, Inda Galéria, Budapest
Átjárás, Tornyai Múzeum, Hódmezővásárhely
2012 Timeline, Inda Galéria, Budapest
Opere Recenti, Galleria "del Carbone", Ferrara
2011 Nachbild, Strabag Artlounge, Bécs

Válogatott csoportos kiállítások

- 2024 Raumplan, Galéria Jána Koniarka, Nagyszombat
2023 Nothing New in the East, AKT, Pforzheim
O23 Ostrale Biennale, Drežda
2022 Tértfogalások, Barcsay Terem, MKE, Budapest
2021 Esterházy Art Award Shortlist - Young Scene Hungary, Ludwig Múzeum, Budapest
O21 Ostrale Biennale, Drežda
Modellállítás: az emberi test képi konstrukciói, Barcsay Terem, MKE, Budapest
2020 MMXX Stúdió Galéria, Budapest
2019 Future, Art Stays Festival, Ptuj
2018 Optimista Kiállítás, Barcsay Terem, MKE, Budapest
2017 Nagyítás, Collegium Hungaricum, Párizs
Sguardi a Est, Arte Figurativa Ungherese Contemporanea, Lucera
2016 A bőrömön, a bőröm alatt, Római Magyar Akadémia, Róma
2015 Munka-művek, Budapest Galéria, Budapest
2014 A legtöbb - az FKSE hagyományörző éves kiállítása, Budapest, több, mint 40 helyszínen
2013 Halálos természet, MODEM, Debrecen
2012 ÉLŐ MAGYAR FESTÉSZET, MNG, Budapest
2011 Újragondolt Hagyomány, Ernst Múzeum, Budapest

8. Felhasznált irodalom

Bevezetés

András Edit: *Feri szereti Oféliát, a viktoriánus nőideáltól a metoo mozgalomig*
<https://artportal.hu/magazin/feri-szereti-opheliat-a-viktorianus-noidealtol-a-metoo-mozgalomig/> Letöltés: 2021.2.11

Berger, John: *Ways of Seeing*, London, Penguin Books, 1972.

Bourgeois, Louise: *Destruction of the Father / Reconstruction of the Father: Writings and Interviews, 1923-1997* MIT Press, 1998 . p.72

György Péter: *Pátosz és kritika*. In: *ÉS*, 2019. május 24. In: György Péter: *Kitett képek*, Budapest, Élet és Irodalom, 2020

Hirsch, Marianne: *Kivetített emlékezet — Holokauszt-fényképek a magán és a közösségi emlékezetben*, ford. Bán Zsófia, *Enigma*, 37-38. sz. (2003), 120 o, Vö.

Hirsch, 113-132. o.

Macgregor, Jonh M.: *Henry Darger, In The Realms of the Unreal*, Chicago, Delano Greenidge Editions, 2002.

A Komplex narratíváról

Bal, Mieke: Fokalizáció (Ferencz Anna ford.) In: Füzi Izabella (szerk.): *Vizuális és irodalmi narrációs szöveggyűjtemény*. Szeged, 2006,

<http://gepeskonyv.btk.elte.hu/adatok/Magyar/58F%FCzi/Vizu%E1lis%20%E9s%20irodalmi%20narr%E1ci%F3%20%28E%29/szovegyujtemeny/steiner/index03.html>,
letöltés: 2024.05.10.

Bonta Zoltán: *Beszélgetés Bódy Gáborral és Walter Gramminggal*. In: *Filmkultúra*, 1987.1. pp: 53-56. Fordította: Ungár Júlia

Duchamp, Marcel: *A teremtő aktus*. In: *Létünk* 1985. 2. p.:333-334 Fordította Beke László és Sebök Zoltán

Hugh Honneur: *Neoclassicism*. Harmondsworth, Penguin, 1977.

Horváth Gyöngyvér: *A narratív képek rendszertanának problematikája*, 2013. *Helikon*, special issue: Narrative Design, 2013, Vol 59, No 1, 19-39.

Erdély Miklós: *Montázs gesztus és effektus*. In: Peternák Miklós (szerk.): Erdély Miklós: *A filmről. Válogatott írások II*. Budapest, Balassi Kiadó – BAE Tartóshullám – Intermédia, 1995. p.:139-160.

Krauss, Rosalind: *Cindy Sherman 1975-1993*, New York, Rizzoli, 1993

Kulesov, Lev: *A montázs mint a filmművészet alapja*. In: Zalán Vince (szerk.): *Lev Kulesov, Filmművészet és filmrendezés*. Budapest, Gondolat, 1985, p.: 86-98

Mélyi József: *Elfűrészelt Tiepolók*. In: *Balkon*, 2000/3–4., p.: 34-35.

Steiner, Wendy: *Narrativitás a festészetben*. (Milián Orsolya fordítása) In: Füzi Izabella (szerk.): *Vizuális és irodalmi narrációs szöveggyűjtemény*. Szeged, 2006.

<http://gepeskonyv.btk.elte.hu/adatok/Magyar/58F%FCzi/Vizu%E1lis%20%E9s%20irodalmi%20narr%E1ci%F3%20%28E%29/szovegyujtemeny/steiner/index03.html>,
letöltés: 2024.05.10

Révész László László:

Balázs Kata: *Big Picture. Révész László László kék képei*. In: *Artmagazin*, 2024. 2. p.: 34-37.

Balázs Kata: *Dramma giocoso, Révész László Lászlóról, Recepciótörténet*. In: *Artmagazin* 2022. 5. p.:70-77.

Balázs Kata: *La Fête Permanente. Magyar résztvevők az 1987-es documenta 8 performanszszekciójában*. In: *Artmagazin*, 2018. 10. p.:34–43.

Bora Gábor: A reading for the plot. In: *László László Révész*, Mediaresearch Bp. 1992

Czene Márta: *Big picture. Révész László László kék korszaka*. In: *Új Művészet* 2024/3-4, p.:44-47.

Czene Márta: *Elvágyódás oda, ahol éppen vagyunk. Révész László László mozgóképes munkássága az ábrázolás tükrében*. In: *Balkon*, 2020/3., p.: 12-16.

Erdély Miklós: *Meglesz, Fönök!* In: *Erdély Miklós: Művészeti írások: válogatott művészetelméleti tanulmányok*. (szerk.) Peternák Miklós, Budapest, Képzőművészeti Kiadó, 1991. p.:117.

Mélyi József: *Elfűrészelt Tiepolók*. In: *Balkon*, 2000/3–4., p.: 34-35.

Merleau-Ponty, Maurice: A szem és a szellem. (1960) In: *Fenomén és Mű*, Budapest, Kijárat kiadó, 2002, p. 53-77. , fordította: Vajovich Györgyi és Moldvay Tamás
Peternák Miklós (szerk.): *Média Modell*, kiállítási katalógus, Múcsarnok, Bp. 2000
Révész László László: *A képi elbeszélés a képzőművészetben*, doktori disszertáció, MKE, 2010.

Schmidt, Eva: Az anyag és a mitikus észlelésmódja Révész László László képeiben. In: *Tudomásulvétel*, Kiállítási Csarnok, Budapest, 1993.

Seres Szilvia: *Titok nélküli világban nem lehet motivált az ember*. In: *Artmagazin Online*, 2014.10.17. <https://www.artmagazin.hu/archive/2559> letöltés: 2024.07.16.;

Tilos Rádió: *Alkotás útja*, 2019 dec. 12. (Révész és Roskó A végzet hatalmas című közös kiállításuk kapcsán)

Topor Tünde: *Eszképista attitűdből micsoda légvárak épülnek... ,Révész László Lászlóval Topor Tünde beszélget*. In.: *Balkon*, 2014/1. p.:14-21.

Tüdös, Anna, Czene, Márta, Fridvalszki, Mark: *Versions, Fragments or Inaccessible Works? Conservation Approaches to Media Art Installations and Net Art Works in the Collection of the C³ Centre for Culture and Communication Foundation*. In: *New Media Museums Proceedings*, 2022 <https://newmediamuseums.multiplace.org/c3-2> letöltés: 2024.06.12.

Videó interjú, *A végzet hatalmas - Révész László László és Roskó Gábor kiállítása*, <https://www.facebook.com/watch/?v=488235231853320> letöltés: 2024.06.17.

Videó interjú, *Révész László László: Gulli Vera*.

https://youtu.be/KrdFgotllgs?si=xBP_dUIWp2_PPTZR letöltés: 2024. 06.17.

Kósa János

- Beke László: *Mai magyar festészet. Olaj/vászon*, Műcsarnok, Budapest, 1997. p.:43-53
- Clair, Jean: *Marcel Duchamp, avagy a nagy fickó*, Budapest, Corvina, 1988.
- Fox, Margalit: *Elaine Sturtevant, Who Borrowed Others' Work Artfully, Is Dead at 89*. In: The New York Times, 2014.05.16.
<https://www.nytimes.com/2014/05/17/arts/design/elaine-sturtevant-appropriation-artist-is-dead-at-89.html> letöltés: 2024.08.02.
- Hainley, Bruce: *Erase and Rewind: Elaine Sturtevant*. In: Frieze, 2000. 53.
https://web.archive.org/web/20120309090334/http://www.frieze.com/issue/article/erase_and_rewind/ letöltés: 2024.08.02.
- Hornyik Sándor: Az emlékezés veszélyes művészete. In: Izinger Katalin (szerk.): *Kósa János kiállítás*. Székesfehérvár, Szent István Király Múzeum, 2007.
- Hornyik Sándor: *A festészet praktikus helye és diszkurzív tere az ezredfordulón - Kósa János Festőnök – Robotok című kiállításáról*. In: Balkon, 2001.4. p.:33.
- Hornyik Sándor: Festészet az ezredfordulón. In: Hornyik Sándor: *Kósa János*. Budapest, Raiffeisen Galéria, 2001.
- Kósa János: *Budapesti szem, A festészet iránti elkötelezettség alakulása az 1990-es évek elején és közepén a magyar kortárs képzőművészetben*, DLA disszertáció, MKE, 2007.
- Kósa János: *Levél Szoboszlai Jánosnak*. In.: Balkon, 1996./4-5. p.:37-39.
- Lacan, Jacques: On the Gaze as Object Petit. In: *The Four Fundamental Concepts of Psycho-Analysis*, Ed. Jacques-Alain Miller, Trans. Alan Sheridan, New York, W. W. Norton & Company, 1981. p.:67-122.
- Lucretius Carus, Titus: *A természetről*, (Tóth Béla ford.) Debrecen, Alföldi Magvető, 1957.
- Manovich, Lev: *Az űr feltérképezése: a perspektíva, a radar és a 3-dimenziós számítógépes grafika* <https://www.c3.hu/perspektiva/dokumentumokframe.html> letöltés: 2024.08.21.
- Panofsky, Erwin: *Jelentés a vizuális művészetekben*, Budapest, Gondolat, 1984.
- Petrányi Zsolt: Kósa János. In: Beke László (szerk.): *Olaj/vászon*, Budapest, Műcsarnok, 1997. p.:174
- Pintér Judit Nóra: *A nem múló jelen: trauma és nosztalgia*, 2014, Budapest, l'Harmattan
- Radnóti Sándor: *Hamisítás*, Budapest, Magvető, 1995
- Révész Emese: *Kósa János, Munkák 1990 - 2005*, Budapest, Szerzői Kiadás, 2006.
- Rieder Gábor: *Technorealizmus Árkádiában, Fotorealizmus és a befogadók*. In: Új Művészet, 2004.06. p.:31-33.
- Simon Zsuzsanna: *Bőröcz, Révész, Roskó és az akadémiai ló*. In: Új Művészet, 2. (1991) 4.
- Sinkó István: *Festői reflexiók egy elméleti vitához, Figuratívitás és félmosoly*. In: Műértő, 2003.12. p.:7.

Steiger Kornél: *Parmenidész/ Empedoklész. Töredékek*, Gondolat, Budapest, 1985.
Sturcz János: *Az akadémikus hiperrealizmustól a radikális neokonzervativizmusig, Konceptualitáson átszűrt festészet*. In: *Műértő*, 2003.11. p.:7.
Szoboszlai János: *Kósa János*, Budapest, 1999.
Tatai Erzsébet: Neokonceptualizmus a kilencvenes évek magyar művészetében. In: Pertányi Zsolt (szerk.): *Technocool, Új irányok a kilencvenes évek magyar képzőművészetében 1989-2001*. Budapest, MNG, 2023, p.:26-37.
Weibel, Peter: *Pittura/Immedia. Festészet a 90-es években a mediatizált és kontextualizált vizualitás között*. In: *Balkon*, 1995. 5. p.:16-21.

Nemes Csaba:

Berne, Eric: *Sorskönyv*, ford.:Ehmann Bea, Budapest, Háttér kiadó, 1997.
Birkás Ákos: Kicsit meglepő, hogy Nemes Csaba éppen ennél a fajta festészetnél kötött ki. In: *Nemes Csaba*, Budapest, Szerzői kiadás, 2004.
Dékei Krisztina: *A Kádár-kor árnyai*. In: *Revizor online*, 2012.03.12.
<https://revizoronline.com/nemes-csaba-ajja-neve-nemes-csaba-knoll-galeria/> letöltés: 2024.08.12.
Hornyik Sándor: *Kultusztörténet és politikai ikonológia*.
<http://tranzitblog.hu/kultusztortenet-es-politikai-ikonologia/>
Kürti Emese: *Kilátások a zsákutcából*. Magyar Narancs, 2013.05.25.
<https://magyarnarancs.hu/kepzmuveszet/kilatasok-a-zsakutcabol-84499> Letöltés 2021.02.07.
Nemes Csaba életrajza a c3 honlapján
<https://www.c3.hu/collection/videomuveszet/muveszek/Nemes/cv.html> letöltés: 2024.07.20.
Nemes Csaba Statementje a Leopold Bloom award oldalán
http://www.leopoldbloomaward.com/muveszek/nemes_.27.html letöltés: 2024.07.28.
Nemes Csaba: *A rendszerváltás utáni magyar művészet társadalmi-politikai szerepvállalása*, Dla értekezés, MKE, 2010.
Pilinger Erzsébet: *Pilinger Erzsébet kérdez, Nemes Csaba válaszol*,
http://www.knollgalerie.at/home_bp.html letöltés: 2024.08.02.
Popovics Viktória: *Postmemoriam Nemes Csaba - az Apja neve: Nemes Csaba című kiállításról*. In: *Balkon*, 2012. 2. p.:31-33.
Szoboszlai János: *Súlytalanság, Szerződészegés, Nemes Csaba és Veress Zsolt kiállítása*. In: *Balkon*, 1998. 10.

Nemes-Szépfalvi:

D. Udvary Ildikó: *Változatok a valóságra*. In: *Tudomásulvétel*, Budapest, Kiállítási Csarnok, 1993. p.: 8-13.
Fehér Dávid: *Történetek és nézőpontok Szépfalvi Ágnes és Nemes Csaba közösen megtalált műfajában*. In: *Artmagazin*, 2024.1.p.: 24-29.

Interjúk: Uray-Szépfolvi Ágnes. In: Pertányi Zsolt (szerk.): *Technocool, Új irányok a kilencvenes évek magyar képzőművészetében 1989-2001*. Budapest, MNG, 2023, p.: 144-149.

Ivacs Ágnes: *Hibázni szabad, sőt kell. Beszélgetés Uray Ágnessel*. In: *Artmagazin*, 2015. 74. szám. p.:52-55.

Mucsi Emese: Who do you think you are. In: Pertányi Zsolt (szerk.): *Technocool, Új irányok a kilencvenes évek magyar képzőművészetében 1989-2001*. Budapest, MNG, 2023, p.:64-75.

Oltai Kata: *Monique L., Szépfolvi Ágnes és a szerzőiség kérdése a Feriben*. In: *Artmagazin Online*, 2020.11.14.

Szépfolvi Ágnes:

Crimp, Douglas: *The end of painting*, October, 1981.16. tavasz, *Art World Follies*, p.: 69-86.

Krauss, Rosalind: *Cindy Sherman, 1975-1993*, New York, Rizzoli,1993

Néray Katalin: Szereti ön Edward Hoppert? Szépfolvi Ágnes képeiről. In: Fülöp Gyula (szerk.) *Szépfolvi Ágnes*. Székesfehérvár, A Szent István Király Múzeum közleményei, 1998. számozatlan oldalak

Osborne, Peter: *Painting Negation, Gerhard Richter's Negatives*. In: *October*, 62. 1992 ősz. p.:103-113.

Perenyi Mónika: *Áramlás – A Miskolci Galéria kiállítása kapcsán interjú Szépfolvi Ágnessel*. In.: *Artmagazin*, 2008. 26. p.: 42-47.

Szoboszlai János: Szépfolvi Ágnes. In: Fitz Péter (szerk.): *Kortárs Magyar Művészeti Lexikon. III*. Budapest, Enciklopédia kiadó, 1999-2001, p.:562.

Tímár Katalin: A vágy festői tárgya, Szépfolvi Ágnes képeiről. In: Fülöp Gyula (szerk.) *Szépfolvi Ágnes*. Székesfehérvár, A Szent István Király Múzeum közleményei, 1998. számozatlan oldalak

Roskó Gábor:

Antal István: *Édes élet: Roskó Gáborral beszélget Antal István*. In: *Balkon*, 1995. 2. p.:6-9.

Artportal

Az Átkozott remény, Roskó Gábor kiállítása, ajánló. In: *Artmagazin Online*, 2015-01-14 (A szöveg szerzője nincs megjelölve)

Barthes, Roland: *Mitológiák*, Budapest, Európa Könyvkiadó, 1983.

Debord, Guy: *A spektákulum társadalma és kommentárok a spektákulum társadalmához*, Open Books, 2022, ford.: Erhardt Miklós

Erdély Miklós: Böröcz - Roskó. In: *Erdély Miklós: Művészeti írások: válogatott művészetelméleti tanulmányok*. (szerk.) Peternák Miklós, Budapest, Képzőművészeti Kiadó, 1991. p.:115-116.

Erdély Miklós: Júdás esőkjé. In: *Erdély Miklós: Művészeti írások: válogatott művészetelméleti tanulmányok.* (szerk.) Peternák Miklós, Budapest, Képzőművészeti Kiadó, 1991. p.:114.

Gárdonyi László: *Az allegória allegóriája.* In: *Mozgó Világ* 2019. 7-8. p.:43.

Hajdu István: Roskó Gábor. In: E. Navarra (szerk.): *Budapesti műtermek, Les ateliers de Budapest.* Paris, 1990.

Hornyik Sándor: *A történelem terhe, Roskó Gábor retrospektív kiállítása,* Debrecen, Modem, 2013.

Markója Csilla: Roskó Gábor. In: Fitz Péter (szerk.): *Kortárs Magyar Művészeti Lexikon. III.* Budapest, Enciklopédia kiadó, 1999-2001, p.: 280-281.

Mélyi József: Középkorú önarckép. In: Izinger Katalin (szerk.): *Roskó Gábor.* Székesfehérvár, Szent István Király Múzeum, 2004, p.: 4-6.

Németh Gábor: *Most az összerakás ideje van, beszélgetés Roskó Gáborral székesfehérvári kiállítása alkalmából.* In: *Artmagazin*, 2004. 3. p. 76-79.

Roskó Gábor-Turán Tamás: *Képfogyatkozás,* Budapest, Akadémiai Kiadó, 2004.

Tilos Rádió, *Alkotás útja*, 2020 okt. 08. Az adás témája Roskó Gábor A barlangi göte titkos élete című kiállítása az ACB Galériában.

Tilos Rádió: *Alkotás útja*, 2019 dec. 12. (Révész és Roskó A végzet hatalmas című közös kiállításuk kapcsán)

Topor Tünde: *Szirénhangok a Modemből, Roskó Gábor retrospektív, Hornyik Sándor rendezésében.* In: *Artmagazin*, 2013. 5. p.:14-19.

Videó interjú: *Heti Kortárs - Roskó Gábor*
<https://www.youtube.com/watch?v=rPcQCFQlbdQ> letöltés: 2024.08.07. 4'

A meglepetés, mint eszköz. Módszerek és alkotói stratégiák:

Czene Márta és Salamon Júlia beszélgetése Enyedi Ildikóval az MKE Révész László László emlékére rendezett vetítéssorozatán. 2022.12.14.

Danto, Arthur C. and Tansey, Mark: *Mark Tansey: Visions and Revisions,* New York, Harry N.Abrams,1992.

Deleuze, Gilles: *A bergsoni filozófia,* Budapest, Atlantisz Könyvkiadó, 2010.

Erdély Miklós: Optimista előadás, 1984, In: *Erdély Miklós: Művészeti írások: válogatott művészetelméleti tanulmányok.* (szerk.) Peternák Miklós, Budapest, Képzőművészeti Kiadó, 1991.

Erdély Miklós: *Tézisek az 1980-as marly-i konferenciához.*
<https://artpool.hu/kontextus/mono/nullpont6b2.html>, letöltés: 2024.08.17.

Freeman, Judi, Robbe-Grillet, Alain és Tansey, Mark: *Mark Tansey,* Los Angeles, Los Angeles County Museum of Art; San Francisco, Chronicle Books, 1993.

Freud, Sigmund: A vicc és viszonya a tudattalanhoz. (ford. Bartl István) In: Sigmund Freud: *Esszék.* Budapest, Gondolat, 1982. p.:23-253.

Hess, Thomas B.: *The Art Comics of Ad Reinhardt.* In: *Artforum*, 1974. Ápr. p.:46-51.

Hoban, Phoebe: *The Wheel Turns: Painting Paintings about Painting*. In: New York Times, 1997. április 7. www.nytimes.com/1997/04/27/arts/the-wheel-turns-painting-paintings-about-painting.html letöltés: 2024.08.19.

Kaján Tibor: *Grafománia, Kaján Tibor vázlatkönyve*. Budapest, Karton, 2011.

Kaján Tiborral 90. születésnapja és a Karton Galériában rendezett kiállítása alkalmából készítette az interjút Sugár János 2011-ben a Karton Galéria számára. A hanganyagot tőle kaptam.

Kirkpatrick, Diane In: *Three Decades of Contemporary Art: The Dr. John and Rose M. Shuey Collection*, Bloomfield Hills, MI: Cranbrook Art Museum, 2001.

<https://cranbrookartmuseum.org/artwork/saul-steinberg-speech-2/> letöltés: 2024.08.18

Morelock, Kaitlin: The Monochromatic and Contradictory World of Mark Tansey, <https://crystalbridges.org/blog/the-monochromatic-and-contradictory-world-of-mark-tansey/> letöltés: 2024.05.10.

Művész. A TV1 kulturális hetilapja: *Erdély Miklós 1928-1986* (1992, 25'), Szerkesztette és rendezte: Révész László László, Szakértők: Sebők Zoltán, Török Tamás
Pintér Judit Nóra: *A nem múló jelen: Trauma és nosztalgia*, Budapest, L'Harmattan, 2014

Sebők Zoltán: *Új misztika felé, Beszélgetés Erdély Miklóssal*. In: HÍD (Novi Sad) 1982. 3. p.: 366.

Sims, Patterson: *Mark Tansey: Art and Source*, Seattle, Seattle Art Museum, 1990.

Steinberg, Saul kiállításai a Saul Steinberg Alapítvány honlapján: <https://saulsteinbergfoundation.org/selected-exhibitions/> letöltés: 2024.08.18.

Sugár János: *Mínusz Pátosz*, 1995, Balassi, Bp.

Tilos Rádió, Alkotás útja és Spanyol inkvizíció fuzió adása, 2020.05.07. Az adás témája Makky György kiállítása a MissionArt Galériában

White, Hayden: *A történelem terhe*, Budapest, Osiris, 1997.

9. Képek jegyzéke

- 1 . kép: A Czene Béla gyűjtemény egy része a gyűjtő, Janikovszky János irodájának falán
- 2 . kép: Czene Márta: A hinta, 2023, akril, olaj és fotó transzfer faroston, 180 x 90 cm.
- 3 . kép: Czene Márta: Első látásra rózsaszín, 2023, vegyes technika (szén, papír, farost, nyers vászon, akril), installáció, 150 x 220 cm
- 4 . kép: Czene Márta: A kis fürdőzők, 2023, vegyes technika (akril, farost, falmatrica) installáció, 177 x 235 cm
- 5 . kép: Czene Márta: Oda-vissza, kívül és belül, 2023. vegyes technika, installáció, 160 x 600 cm
- 6 . kép Sandro Botticelli: Nastagio degli Onesti története 2. tábla, 1483k., tempera, fa, 82 x 138 cm
- 7 . kép René Magritte: A feloldott szimbólum, 1928, olaj, vászon, 54 x 73 cm
- 8 . kép Giovanni Battista Tiepolo: A würzburgi érseki palota dísztermének mennyezetfreskója, 1753, 19 x 32 m
- 9 . kép Cindy Sherman: Untitled Film Still #34, 1979, fotó
- 10 . kép Quentin Tarantino: Ponyvaregény, 1996, a táncjelenet rajza és plakát
- 11 . kép Jacques-Louis David: A Horatiusok esküje, 1784, olaj, vászon, 330 x 425 cm
- 12 . kép: Révész László László ismeretlen című festménye az 1980-as évekből.
- 13 . kép: Révész László László: San, 1997-98, video still és kiállítási kép, Média Modell, Műcsarnok, 2000
- 14 . kép: Révész László László: Körút 1., 1992, olaj, vászon, 102 x 120 cm
- 15 . kép: Révész László László: Körút 2., 1992, olaj, vászon, 102 x 120 cm
- 16 . kép: Révész László László: A jelenet 1992, olaj, vászon, 120 x 160 cm
- 17 . kép: Kósa János: A szökés, 1994, olaj, ceruza, akvarell, papír, 42 x 51 cm
- 18 . kép: Kósa János: Képet néző, 1994, ceruza, akvarell, papír, 42 x 51 cm
- 19 . kép: Kósa János: La Vita, 1991, olaj, vászon, 228 x 131 cm
- 20 . kép: Nemes Csaba: Roma család újépítésű ház előtt, 2009, olaj, vászon, 200 x 200 cm
- 21 . kép: Nemes Csaba: Party, 2010, olaj, vászon, 200×200 cm, magángyűjtemény, Németország
- 22 . kép: Nemes Csaba: Wenders hallgatása túlértékelt, 2012, olaj, vászon, 50x50 cm
- 23 . kép: Nemes Csaba: A hallgatás erőszak, 2012, olaj, vászon, 100 x 100 cm
- 24 . kép: Monique L.: Félbevágott portré, 1995, olaj, vászon, 90 x 120 cm
- 25 . kép: Révész László László: B. B. kettős képe, 1992, olaj, vászon, 120 x 160 cm

- 26 . kép: Benazír Bhutto eskütétele beiktatásakor 1988-ban, a kép forrása:
<https://theprint.in/go-to-pakistan/proposed-benazir-biopic-under-fire-from-bhutto-family/74035/>, letöltés 2024.06.02.
- 27 . kép: Révész László László: Blue Angel, Green River, 1992, olaj, vászon,
 120 x 160 cm
- 28 . kép: Csiang Csing a bíróság előtt, 1981-ben. A kép forrása:
<https://www.chinanews.com/cul/2012/08-03/4079707.shtml>
 letöltés:2024.06.02.
- 29 . kép: Nemes Csaba: Monológ, 2011, olaj, vászon, 2x40x40 cm
- 30 . kép: Szépfalvi Ágnes: Angyal, 1998, olaj, vászon, 70 x 100 cm
- 31 . kép: Szépfalvi Ágnes: A pofon, 1999, olaj, vászon, 70 x 100 cm
- 32 . kép: Kim Novak és Lawrence Harvey az Of Human Bondage-ban, 1964, a
 kép forrása: imdb.com
- 33 . kép: Nemes Csaba - Szépfalvi Ágnes: A lélek gyalog jár, 2001, akvarell,
 grafit, papír
- 34 . kép: Nemes Csaba - Szépfalvi Ágnes: Közös sebesség, 1996, vegyes
 technika, papír
- 35 . kép: Kósa János: Pasolini, 2006, olaj, vászon, 180 x 200 cm
- 36 . kép: Kósa János: Az infravékony réteg közelében, 1996, olaj, vászon,
 130×180 cm
- 37 . kép: Kósa János: Hackerek, 1996, olaj, vászon, 100×150 cm
- 38 . kép: Kósa János: Hackerek II. (részlet), 2000, olaj-vászon, 150 x 200 cm
- 39 . kép: Révész László László: Nagy ember, kis pisztoly, 1984
- 40 . kép: Roskó Gábor: Mózes (Minján, 1992-2002), magastüzű kerámia, 51 x 58
 x 60 cm
- 41 . kép: Roskó Gábor: Három királyok, 1981, olaj, farost, 215 x 276 cm
- 42 . kép: Roskó Gábor: Lecke pszichológusoknak, 1982, olaj, vászon, 100 x 120
 cm
- 43 . kép: Odüsszeusz és a szirének, 1985, olaj, vászon, 50 x 60 cm
- 44 . kép: Nem mennék ilyen messzire, 2003-2004, olaj, rétegelt lemez, 70 x 82
 cm
- 45 . kép: Ne félj, nem lesz semmi baj, 1999, olaj, rétegelt lemez, 104 x 81 cm
- 46 . kép: István király zsidókat telepít a Csepel-szigetre, 2002, olaj, rétegelt
 lemez, 77 x 100 cm
- 47 . kép: Mark Tansey: A kerék, 1990, fa, 96,6 x 121,9 x 121,9 cm
- 48 . kép: Kaján Tibor: Karikatúra automata
- 49 . kép: Kósa János: Pihenő 1812, 1991, diópác, papír

10. Függelék - Életrajzok

10.1. Révész László László

A most következő életrajzi összefoglaló azért releváns, mert rávilágít, mennyiféle különböző technikával alkotott és hány irányból tájékozódott és inspirálódott párhuzamosan, másrészt pedig azért, mert sem Révész László Lászlóról, sem a dolgozatban szereplő többi művésztől a mai napig nem érhető el olyan életrajz, amely minden korszakukat és tevékenységi körüket érintené.

Révész szülei mindketten színházi művészek szerettek volna lenni, s fiukat is ebben a szellemben nevelték. Révész 13-14 éves korában elkezdett érdeklődni Meyerhold színháza iránt, sokat olvasott a Montparnasse és a Montmartre világáról, és a dadaista estekről. Peter Brook volt rá nagy hatással, s már ekkor megismerkedett Grotowski elméleteivel, ami hatalmas kontrasztot jelentett a szülein keresztül megismert Operettszínház világával. Első, fotóperformansz korszaka a gimnáziumi éveitől egészen a főiskoláig folyamatos volt. Egy fényképező osztálytársának adott elő "attrakciókat", amikben jellemzően a fényképnek, mint tárgynak is fontos szerepe volt. Például saját készítésű, nagy méretűre nagyított fényképeivel kiment az utcára, vagy az utcán fekvő beborította magát fényképekkel. Animációkat is kezdett már ekkor készíteni egy kölcsönkapott szuper 8-as kamerával.²⁴⁷

A képzőművészeti Főiskola előtt a Pannónia Filmstúdióban dolgozott, ahol Magyarországon be nem mutatott filmeket is láthatott. Ugyanitt előolvasóként nem csak filmes cikkeket keresett az International Herald Tribune, a Newsweek, és a Time lapjain, hanem Beuyesről, Michael Snowról és performanszról szóló írásokat is olvashatott. Itthon elérhető lengyel újságokból tudott Jozef Szajnáról, Tadeusz Kantorról, illetve a Filmkultúrában, Fotóművészetben elvéve megjelenő performanszról szóló cikkekből is tájékozódott. Bejárt az ELTE filmtörténet óráira, itt ismerte meg az animáció történetét. Médiatörténeti érdeklődése egész munkásságán végigkísérte.

²⁴⁷ Topor Tünde: *Eszképista attitűdből micsoda légvárak épülnek...*, Révész László Lászlóval Topor Tünde beszélget in.: Balkon, 2014/1. p.:14-21.

1977–1981 között a Magyar Képzőművészeti Főiskola festő szakán tanult, ahol mestere Kokas Ignác volt. 1978–1986 között az Erdély Miklós vezette Indigo csoport tagja volt. 1981–1982 között a Magyar Képzőművészeti Főiskola murális szakára járt, majd Derkovits-ösztöndíjasként 1983–1985 között a Magyar Iparművészeti Főiskola animációs film szakán tanult.

1978-1991 között, a Képzőművészeti Főiskolán szinte a kezdetektől Böröcz Andrással közösen készítettek performanszokat. Ezek akkoriban a dadából, és a Cabaret Voltaire előadásainak leírásából inspirálódtak, de gyakran hasonlították őket Raymond Roussel Kollázs-színházához is. Mint Rousselnél, náluk is a színpadon megjelenő figurák között volt bűvész, bártáncosnő, teljesen amatőr szereplők élőképszerű helyzetekbe rendezve, nem egy színdarab szereplőiként, hanem színpadi kellékeként megjelenítve. Ezek közül egyik kiemelkedő az 1985-ös *Lemez* eseménysorozat a Műjépgályán, aminek szervezésében Koncz András is részt vett, és Erdély Miklós is szerepelt benne.

1984-ben Böröcz Andrással együtt a Canada Council ösztöndíjasaiként, (Visiting Artist) Czeglédi Nina kurátor szervezésében egy kanadai körutat tettek performanszaikkal. Az egyik első performansz-fesztiválon, amin részt vettek, Poznańban ismerkedek meg egy német művésszel, Boris Nieslonyval, és Black Market nevű csoportjával. Rajta keresztül ismerték meg Elisabeth Jappét, a kölni Moltkerei Werkstatt vezetőjét, aki meg is hívta őket, egy Észak-Rajna-Vesztfália körútra, (Köln, Düsseldorf, Hannover), majd 1987-ben a documenta 8-ra, ahol hivatalosan Hajnal Csoport (Dawn group: Szirtes János, Böröcz és Révész) néven jelentek meg.²⁴⁸

Révész egészen fiatalkorától foglalkozott írással is, írt saját magának, és Enyedi Ildikó két filmjének, az *Én XX. századomnak* és a *Bűvös vadásznak* is társszerzője volt. Másodikos főiskolás korától írt együtt Bora Gáborral, aki később a Böröcczel közös, és azutáni performanszaiban is sokszor részt vett.

Miközben a kilencvenes években Révész alkotói gyakorlata egyre inkább a film és a festészet felé fordult, a hazai számítógépes művészet pionírjai között is jelen volt. A

²⁴⁸ Balázs Kata: *La Fête Permanente. Magyar résztvevők az 1987-es documenta 8 performanszszekciójában*. In: *Artmagazin* 111., 2018/10., 34–43. o.

80-as évek végén a Hármas Csatorna című televíziós sorozatból öt epizódot „*Töltsd az idődet, magától csak múlik!*” címmel Révész rendezett. Ebbe több 8-bites Atari animáció is látható volt. 1992-ben Kölnben dolgozott, a VOX tévénél, ahol a helyi felszereléssel magának is készített animációkat, amikor volt szabad kapacitás. A 80-as évek végén tanulta meg a CAD 3D-t, amit még az 1996-os A Pillangó-hatás kiállításon bemutatott munkában is használt.²⁴⁹

A nyolcvanas években festészete leginkább performansz tevékenysége festett párhuzamának tűnt. Böröczcel performanszaikat is gyakran festők színházának nevezték, és éppúgy szerepeltek benne festészeti, művészetoktatási kellékeket, helyzeteket és kérdéseket megjelenítő elemek, mint ahogy gyakran készített olyan festményeket, amik a színpadi tevékenység vázlatainak tűntek, abból kiragadott jeleneteket ábrázolnak, az ott használt, vagy használni tervezett motívumokat, tárgyakat jelenítették meg, illetve az elemeknek és kellékszerű szereplőknek a performanszokéhoz hasonló montázsát mutatták. Ugyanakkor érzékelhető a film hatása is Révész festészetében, ami inkább később, a kilencvenes évek elején, közepén erősödik fel.

Bora Gábor írja a 90-es évek Böröcz András Amerikába települése utáni, egyéni Révész performanszaival kapcsolatban:

“Ha Révész performanszait sorozatként szemléljük, és figyelembe vesszük a különbségeket a korábbi performanszokhoz képest, arra a következtetésre juthatunk, hogy közelebb állnak a klasszikus festészethez, mint bármi máshoz. Ha egy festményen szerepel egy történet, nyilvánvalóan más történetek is vannak a festményen szereplő körül, illetve maga a festmény körül, mint készítésének és interpretációjának története. Nem próbálom elmondani a történeteket a művekben, nem a rövideg okán, hanem mert a művek nem a történetmesélés időkontinuumában strukturálódtak, az események sokkal inkább a festészeti komponálás módszerével rendeződtek el, hátterekkel, előterekkel, vízszintes és függőleges konstrukciókkal. A művekben elmondott történetek szegmensek ebben a struktúrában, és nem fordítva. Olyanok, mint a klasszikus történeti festmények történetei, ahol a történet része a festménynek, nem a festmény szól a történetről. A festmény felfogható más úton is, az

²⁴⁹ Seres Szilvia: *Titok nélküli világban nem lehet motivált az ember*, In: Artmagazin Online, 2014-10-17 artmagazin.hu/archive/2559; letöltés: 2024.06.10.

illusztrált történet felismerése nélkül. Ilyen módon van jelen Révész műveiben egy konstruktív ambivalencia a festői és a narratív elemek között, egy ambivalencia, ami a klasszikus festészet sajátja.”²⁵⁰

Ez szerintem egy nagyon érdekes megközelítés, és ugyanez az ellenkező irányból is igaz. Olyan, mintha Révész először a színházi műfajokra interpretálta volna a festészet médiumában “használatos” történetszerkesztési módszereket, majd az így kialakult, megzavart, rendetlen, kollázsolt történetet választotta volna festészeti narratívája kiindulópontjául. Művei úgy működnek, mintha egy történettel megragadná a nézője figyelmét, de közben mégis elkaladozna, hogy valami sokkal általánosabb, elvontabb témára térjen át, ami végül mégis visszautal a korábban felvetett banális, sokszor börlész-k-szerű helyzetre.

A 90-es évek elejére eddig is megjelenő jellegzetes motívumai, témái a filmekben és a festményekben, majd később is az egész életműben nagy hangsúlyt kapnak. Ilyen például a térbeli orientáció, a tér értelmezése, láthatóvá tételének komplex problémája.

Révész videóin és filmjein, ahogy performanszaiban is gyakran jelennek meg perspektívikus ábrák, modellek (*Egy régi maszkeória újraéledése* (1989), *Nem titok* (1990), *Ismeretlen remekmű* (1992-3), *Academic Perspective* (2008)) és festészetének is gyakori, visszatérő eleme a látógúla.

Következetesen visszatérő elem már a 80-as évek közepétől a forgó mozgás is, ami egyfajta transz szerű állapotot, kívülről nézést jelent Révész számára, de máskor vonatkoztatja a kozmikus összefüggések rendszerére is. (Pl. Fan, Dreamcatcher.) Ugyanakkor a körforgással az ismétlődés és a mágia is rokon fogalmak, és ez egyben át is vezet az azonosság kérdéséhez. Gyakori elem műveiben az ábrázolás problémája, az ábrázolás és a megismerés, az ábrázolt és képének azonossága, a kettősség, hasonlóság, azonosítás és tévedés problematikája. Ebből a szempontból a 90-es évek elejének filmjei, köztük a *Prágai diák*, a *Nem titok* és az *Ismeretlen remekmű* a legérdekesebbek²⁵¹, de a téma megjelenik festészetében is (B.B. kettős képe, paravánképek) és *Az én XX. századom* főmotívuma, a két ikerlány párhuzamos története is ide kapcsolódik.

²⁵⁰ Bora Gábor: *A reading for the plot*, in: László László Révész, Mediaresearch Bp. 1992

²⁵¹ Részletesebben itt írtam a filmekről: Czene Márta: *Elvágyódás oda, ahol éppen vagyunk. Révész László László mozgóképes munkássága az ábrázolás tükrében*. In: Balkon, 2020/3., p.: 12-16.

Következő festői korszakának műveivel, a keretes, átlyukasztott képekkel és a paraván festményeivel kapcsolatban kezd beszélni arról a képépítési stratégiáról, amit az ezredforduló táján alkalmazott. Tulajdonképpen ezeken a műveken nem csak talányossá teszi a képen ábrázolt narratívát, hanem a történet, a jelenet egységét bontja / zavarja meg különböző eszközökkel. Vagy a festmény felületét lyukasztja ki, vagy külön kis keretekbe foglalja a “részeseményeket”, az egymást követő, egymás után megjelenő dolgok időbeliségét kétségbe vonva, vagy, mint a paravánképeken, különböző, egymástól kissé síkban eltérő felületekre festi őket. Megőrizz valamit a centrális perspektívából, de közben a kép tárgy minőségének hangsúlyozásával szét is töri az illúziót. Egy interjúban, amit Mélyi József készített vele, Tiepoló hatására, és különösen a würzburgi rezidencia freskóira vezeti vissza ezt a módszert.²⁵²

2008 körül kezdett nagy méretű rajzokat készíteni. A Szén és grafit vegyes technika könnyűsége és olcsósága vonzotta. Az illúzió és tetszetősség, a virtuozitás visszafogása volt a célja, a rajzok hétköznapiságát a könnyebb megközelíthetőség felé tett lépésként értelmezte.²⁵³

Később egyre fontosabbá válik számára a szerepek, a szerepjátszás és az önlátatás témája. Meglátása szerint “egy opera világban élünk”, csak pillanatokra összeálló látszatkép az, amit mutatunk magunkról. Álarcok, szerepek, bentről kivetülő mítosz-képek, amik az első pillanatban megragadják a figyelmünket. Őt viszont az érdekelte, amit az ember ilyenkor nem lát meg, ami Sugár János fogalmával élve vakfoltra esik. Tehát az észre nem vehető dolgok láttatása, vagy éppen a figyelem felhívása a hiányukra.²⁵⁴ Ebben a témában is leginkább a nőkép, illetve a nő-férfi viszony képe foglalkoztatta. A festményein megjelenő nőábrázolásokat dialógus alapnak tekintette. Mindig a hagyományos nőkép vonzaskörében maradván próbálta függetleníteni tőle szereplőit, minden képen egy másfajta helyzetet mutatva, más kontextusba, új szerepbe helyezve nőalakjait.

²⁵² A 2. fejezetben részletesen idézem Révész Tiespolo freskóiról. Mélyi József: *Elfűrészelt Tiepolók*. In: Balkon, 2000/3–4., p.: 34-35.

²⁵³ Videó interjú : Révész László László: *Gulli Vera. 2'50"* https://youtu.be/KrdFgotllgs?si=xBP_dUIWp2_PPTZR letöltés: 2024. 06.17.

²⁵⁴ Videó interjú”Minden figura aki ezeken a műveken szerepel egy szórakoztató, egy entertainer. Egy ürességet hoz, egy covert, mint egy épületnek a homlokzata. Ezt nézzük, állatira nehezen tudunk mögé menni, Nem látjuk azt, hogy a kép mennyire összetett, annak az embernek a képe, és ez az én egyik problémám, hogy ezzel a képpel akarok folyamatosan szembenézni.” *A végzet hatalmas* - Révész László László és Roskó Gábor kiállítása, 2'30" <https://www.facebook.com/watch/?v=488235231853320> letöltés: 2024.06.17.

Utolsó éveiben a kék szín és a médiaképek hangsúlyosabb szerepet kapnak művein.²⁵⁵

10.2. Kósa János

Kósa a Képző- és Iparművészeti Szakközépiskolában érettségizett, majd 1985 és 1989 között a Magyar Képzőművészeti Főiskola festő szakán Sváby Lajos osztályába járt. Ugyanitt 1989 és 1992 közt a murális műhelyben Tölg-Molnár Zoltán volt a mestere. 1990 és 2000 között rajzot tanított a Képző- és Iparművészeti Szakközépiskolában. Egy következő generáció egyik művésze, akiket Bojár Iván András kifejezésével élve a “Budapesti szem” jelzővel foglal össze doktori értekezésében.²⁵⁶ Miközben az elszigetelt és konzervatív festő tanszék műtermeiben hagyományos festészetet tanult, egyre inkább egy párhuzamos valóságban, az avantgarde bűvöletében élt. “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 szintúgy. *M. Duchamp* művészetét a ’80-as években lépésről lépésre meghódítandó Mount Everestnek fogtam föl. Nem tudtam másképp tenni, mert nem volt elegendő információm.” A Képzőművészeti főiskolán bekövetkezett 1990-es változáskor még hallgató volt, ekkor kezdett igazán bejárni a főiskola műtermi gyakorlaton kívüli óráira. Ekkoriban Chikán Bálint esztétika előadásai, és az ezeken kialakult önképzőkör szerű kis csoport, *El Hassan Rózával, Komoróczy Tamással, Hajdú Kingával, Nemes Csabával, Szűcs Attilával* stb., beszélgetései képekről és saját írásaikról határozták meg elméleti beállítottságát,²⁵⁷ (p.:11) majd az Intermédia kurzuson Peternák Miklós és Sugár János előadásain ismerkedett Erdély Miklós munkásságával, Kotányi Attilán keresztül pedig Guy Deborddal és a szituacionistákkal.²⁵⁸ Egy másik korai, meghatározó élménye a Szentjóby Tamással való találkozás, akivel kapcsolatban disszertációjában így fogalmaz: “A magyar avantgárd mitikus lovagja volt ő számunkra, legendák kódébe vesző figura, kiről anekdoták sokasága szólt.”

²⁵⁵ Czene Márta: *Big picture. Révész László László kék korszaka*, Új Művészet 2024/3-4, p.:44-47. és Balázs Kata: *Big Picture. Révész László László kék képei*, Artmagazin, 2024/2 p.: 34-37.

²⁵⁶ Kósa János: *Budapesti szem, A festészet iránti elkötelezettség alakulása az 1990-es évek elején és közepén a magyar kortárs képzőművészetben*, doktori disszertáció, MKE, 2007. p.:7. A kifejezés forrása, amit Kósa idéz: 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.

²⁵⁷ Kósa János: *Budapesti szem, A festészet iránti elkötelezettség alakulása az 1990-es évek elején és közepén a magyar kortárs képzőművészetben*, DLA disszertáció, MKE, 2007. p.:11.

²⁵⁸ Czene Márta beszélgetése Kósa Jánossal 2024.06.10.-én

Pályája kezdeti szakaszában installációkat készített, műveit és kiállításait a konceptuális művészet szellemisége határozta meg.²⁵⁹ Joseph Kossuth művészetét és Művészeti tanulmányok című kötetét már ismerte, és hatására úgy érezte, végleg kihúzták a talajt a hagyományos festészet alól. Ennek ellenére folyamatosan foglalkoztatta a festészet, mint probléma, illetve továbbra is a manualitás, a festés igényét érezte. Konceptuális kiállításainak műegyüttesében is mindig szerepelt egy-egy festmény. Saját elmondása szerint: “biztos voltam benne, hogy engem a festés érdekel, és ha tesztek is kirándulásokat más műfajokba, ott is csak a festészetrel kapcsolatban felmerülő kérdésekre keresek választ. Mindamelllett a klasszikus festő vágyai is éltek bennem formákról, terekről, hagyományos minőségről.”²⁶⁰ A festészet válságát a kultúra egészére érvényes, szimbolikus mozzanatként fogta fel, ezzel is indokolta, hogy végül a festészet felé fordult, és a kortárs képzőművészet analízisére, és saját művészi identitásának megteremtésére egyszerre tett kísérletet.²⁶¹

Plágium sorozata és 1993-ig tartó művészsztárjka után 1994-ben svájci állami ösztöndíjat kapott. Nyolc hónapot dolgozott Svájc déli részén, Ligornetto-ban. Ez alatt a nyugodt időszak alatt kisebb léptékű műveket, főleg rajzokat készített. Ekkor alakult ki motívumkészlete, melynek elemeit a mai napig alkalmazza. “Ezekon a rajzokon jelent meg először az üres könyvtár, az első vizuális emléket megjelenítő pótkocsis trolibusz, az összeesküvők, a látással magával való foglalatosság motívuma, a motort rajzoló figura, a saját művét multiplikáló művész alakja, a hackerek, és a művészettörténet bűvészdoboza is.”²⁶² Az ekkor készült tervek, a robotos korszak elindítói. A digitális képalkotásra jellemző montázszerűség, amit a képein alkalmaz, a többféle művészettörténeti stílus keveredése és a heterogén tematika szimbolikus jelentőséggel ruházta fel motívumait, ez ikonográfiájának kerete. Festői stílusára a régiek festőisége mellett ez a sajátos ikonográfia a legjellemzőbb.²⁶³ Beke László írásának²⁶⁴ hatására ráébred, hogy nem csak egyféle művészettörténet létezik, saját művészettörténetet alakít ki, a kánonhoz nem tartozó

²⁵⁹ Kósa János: *Budapesti szem, A festészet iránti elkötelezettség alakulása az 1990-es évek elején és közepén a magyar kortárs képzőművészetben*, DLA disszertáció, MKE, 2007. p.:22.

²⁶⁰ Kósa János: *Levél Szoboszlai Jánosnak*. In.: Balkon, 1996./4-5. p.:37-39.

²⁶¹ Szoboszlai János: *Kósa János*, Budapest, 1999. p.:2.

²⁶² Kósa János: *Budapesti szem, A festészet iránti elkötelezettség alakulása az 1990-es évek elején és közepén a magyar kortárs képzőművészetben*, DLA disszertáció, MKE, 2007. p.:33

²⁶³ Szoboszlai János: *Kósa János*, Budapest, 1999. p.:5.

²⁶⁴ Beke László: *A művészet embertelensége*. In.:Mozgó Világ, 1981./5. p.: 3-10.

művészek szereplésével. Több híres, de Magyarországon nem sokat hivatkozott kortárs művész között Mark Tansey-t is ide sorolja. 1996-ban, a Stúdió Galériában először állít ki olyan képeket, melyeken nyíltan felvállalja a festészet hagyományhoz való viszonyát, és a több alakos, nagy kompozíciók felelevenítésére tett kísérleteket. (Hackerek, Fekete Könyvtár, Kék könyvtár.) Negatív kritikákat is kezdett kapni emiatt, de zajos tetszést is aratott. A *Hackerek* és az *Infravékony réteg közelében* manifesztumképek. “Egy új festőgeneráció markáns színrelépésének dokumentumát látták bennük az érdeklődők, illetve az éppen klasszicizálódó 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.”²⁶⁵ írja Kósa.

1998-ban megkapta a Római Magyar Akadémia ösztöndíját. 1999-ben állami Eötvös ösztöndíjjal Bernben dolgozott. 1999-től tanársegéd volt a Magyar Képzőművészeti Egyetemen. 2008-ban doktori fokozatot szerzett, disszertációjának témája az 1990-es évek Magyarországnak festészete a szerző személyes megélésén és művészi gyakorlatán keresztül bemutatva. 2009-től a Magyar Képzőművészeti Egyetem adjunktusa volt, 2012 - 2015-ig a Festő Tanszék vezetője, 2014-től egyetemi docens. 2015-ben tanulmányutat tett Kínában és részt vett a Pekingi Biennálén²⁶⁶

Festészetében a kétezres évek második felében újabb változás állt be. A Lipcsei iskola és Neo Rauch hatására eltávolodik neokonceptuális korszakára jellemző, határozottan olvasható, jelekkel és idézetekkel operáló képépítési stratégiáitól és egy montázsszerűbb, személyes emlékeken alapuló, töredékes narratív ábrázolásmód felé fordul.

10.3. Nemes Csaba

Nemes Csaba 1966-ban született Kisvárdán. 1985–1989 között a Magyar Képzőművészeti Főiskola festő szakán tanult. 1989–1990 között ugyanott posztgraduális képzésben, a murális szakon folytatta tanulmányait. 1989-től tagja a Fiatal Képzőművészek Stúdiójának. 1991-1997-ig a Képző és Iparművészeti

²⁶⁵ Kósa János: *Budapesti szem, A festészet iránti elkötelezettség alakulása az 1990-es évek elején és közepén a magyar kortárs képzőművészetben*, DLA disszertáció, MKE, 2007. p.:50

²⁶⁶ Kósa János életrajza az Artotek honlapján: <https://artotek.hu/artist/kosa-janos> letöltés: 2024.07.20.

Szakközépiskola festő szakának tanára. 1986-tól készít videókat. 1991-től a Balázs Béla Stúdió tagja.²⁶⁷ Belépésekor ismerkedett meg Révész László Lászlóval, hamar közeli barátságba kerültek, ami egészen Révész haláláig tartott. 1991–1993-ban Derkovits-ösztöndíjas, 1991-ben egy grazi művésztelepen együtt töltött két hónapot Roskó Gáborral. Barátságos viszonyba kerültek, de ebben az időben Roskó egyáltalán nem hatott rá. Nemes számára a főiskola utáni években tudatosan azon volt a hangsúly, hogy elkülönüljön ettől a generációtól, s erre a neo-konceptualista irányt tartotta a legmegfelelőbbnek.²⁶⁸ 1995-ben a Római Magyar Akadémia ösztöndíjasa volt. Ez alatt az ösztöndíj alatt kezdett először újra festeni. Ekkor még csak kis méretű akvarellekről volt szó. Róma mediterrán jellege, életközelsége, érzékisége újra meghozta a kedvét a festészethez, miközben hosszú évek projektgondolkodása után hiányolta a napi munkarutint és a festészethez kapcsolódó életformát is.²⁶⁹ 1996-ban Rotterdamban, 1997-ben Tornitzban, 1998-ban Londonban és Grazban járt tanulmányúton. 1993–1995 között a Magyar Iparművészeti Főiskola videó szakán tanított. Számtalan hazai és nemzetközi csoportos kiállítás résztvevője a kilencvenes évek eleje óta, többek között 1996-ban szerepelt a São Paulo-i Biennálén. Kezdetben absztrakt festéssel foglalkozott, majd a 90-es évek elején videókkal kombinált installációkat készített, később szociologikus, ironikus hangvételű fotósorozatokat Budapest utcáin talált formai intervenciókról, mint a *Tiltott marlboro plakátok*, vagy a *Lopott homlokzat*.²⁷⁰ 1995–1998 között névcsera akciót hajtott végre Veress Zsolttal. 1996 és 2004 között készítettek storyboardokat Szépfalvi Ágnessel Common Name név alatt. Miközben ez a közös projektjük futott, mindketten más, saját munkákat is készítettek. A kilencvenes évek után figyelme egyre inkább a társadalom aktuális kérdéseire, a közelmúlt eseményeire irányult. Műveiben olyan, a társadalomban állandó feszültség forrását képező témákra hívja fel a figyelmet, mint az etnikai alapú diszkrimináció és az ebből származó, sokszor a tettelegességig fajuló konfliktusok, vagy a szélsőjobb fokozott jelenléte a közéletben és a hétköznapokban.

Festményeken, storyboardokon, animációs filmekben és videomunkákon keresztül eleveníti fel a történések pontos, tényszerű részleteit. Az élmények komplexitásának

²⁶⁷ Nemes Csaba életrajza a c3 honlapján <https://www.c3.hu/collection/videomuveszet/muveszek/Nemes/cv.html> letöltés: 2024.07.20.

²⁶⁸ Beszélgetésem Nemes Csabával 2024.08.12.

²⁶⁹ Beszélgetésem Nemes Csabával 2024.08.

²⁷⁰ Birkás Ákos In: *Nemes Csaba*, Budapest, Szerzői kiadás, 2004. p.:3.

visszaadását célozza meg, de annak értelmezését a nézőre bízta. Munkáiban visszatérő téma a történelmi múlt, és személyes múltja, amelyet tárgyi emlékek bemutatásán keresztül közelít meg.²⁷¹ 2010-ben doktori fokozatot szerzett, 2013-ban megnyerte a Leopold Bloom Művészeti Díjat, 2016-ban habilitált, a Pécsi Tudományegyetem Festő Tanszékének osztályvezető mestere.

10.4. Szépfalvi Ágnes

Szépfalvi Ágnes 1965-ben született Budapesten. 1984–1988 között a Magyar Képzőművészeti Főiskola festő szakán tanult, ahol mesterei Sváby Lajos, Kokas Ignác, Dienes Gábor voltak, majd 1989–1990-ben posztgraduális képzésben vett részt ugyanott. 1990-ben gyermekeket vállalt²⁷², majd ez után öt évvel Monique L. álnéven folytatta a festést egy Nemes Csabával és Szoboszlai Jánossal közös projektben. Közben saját narratív festészete is kibontakozott. Festményei legtöbbször médiaképek, filmjelenetek és reklámfotók alapján készülnek, szinte minden esetben női figurákat ábrázolnak sztereotip helyzetekben és szerepekben. Különböző festményciklusai különböző, a témákhoz illeszkedő művészettörténeti korszakokat is idéznek, mint a szürrealizmust, vagy a szimbolizmust, illetve anakronisztikus, nosztalgikus módon utal a régi moziplakátok formavilágára, idoljaira. Többször merít a középkori festészetből, vagy az impresszionizmusból is. Az 1990-es évek közepe óta számos egyéni kiállítása volt, s ugyanekkortól kezdve vesz részt csoportos tárlatokon egyedül vagy Nemes Csabával közösen. Közben, művészi munkájával párhuzamosan, filmgyárban is dolgozott, díszletműhelyben és storyboard rajzolóként. Ez a munka indokolta, hogy Nemes Csabával együtt kezdték készíteni storyboard képeiket 1996 és 2004 között. A storyboardok témája többnyire a művészet, a média és a pénz világa²⁷³, de időnként személyes témák is megjelennek.

1998-ban egyéni kiállítása volt a budapesti Francia Intézetben, ennek hatására beválogatták a stockholmi Moderna Museet 1999-es *After the Wall* című kiállítására, mely az akkori kelet-európai művészetet mutatta be 140 művésszel. Ekkor indult el

²⁷¹ Nemes Csaba Statementje a Leopold Bloom award oldalán http://www.leopoldbloomaward.com/muveszek/nemes_27.html letöltés: 2024.07.28.

²⁷² Ez hagyományos értelemben nem része egy életrajznak, de nőként egy olyan helyzetet vizionálok, ahol minden anya életrajzában szerepelhet az anyaság, ha nem is olyan súllyal, mint egy fontos kiállítás, de legalábbis egy tanulmányúttal, vagy valamilyen több éves képzéssel egyenrangú tapasztalatként. Itt nem csak ezért említem, hanem azért is, mert a történet szempontjából jelentősége van.

²⁷³ Szoboszlai János: Szépfalvi Ágnes. In: Fitz Péter (szerk.): *Kortárs Magyar Művészeti Lexikon. III.* Budapest, Enciklopédia kiadó, 1999-2001, p.:562.

nemzetközi karrierje. 1999-től 2008-ig együtt dolgozik Christa Burger müncheni galeristával. 1999–2002 között Derkovits-ösztöndíjas volt, 2000-ben Smohay-díjat kapott. 2003-ban a Római Magyar Akadémia ösztöndíjasaként Rómában alkotott. Ugyan ebben az évben, 38 éves korában a budapesti Ludwig Múzeum önálló kiállítást rendezett a számára. Számos nagy nemzetközi kiállításra és gyűjteménybe bekerült. Nemzetközi ismertségét elősegítendő galériása javaslatára felvette az Ágnes von Uray nevet.²⁷⁴

A 2010-es években pályája újabb fordulóponthoz ért, magánéletével és karrierével kapcsolatos csalódások után festészete megváltozott, a szépség, harmónia, a boldog pillanatok keresése irányában. A médiaképek helyett az élő modell és a táj kerültek előtérbe. Nevét Uray-Szépfalvi Ágnesre módosította.

2020 óta újból visszatérni látszik korai narratív, filmes és színházi inspirációjú témáihoz.

10.5. Roskó Gábor

Roskó Gábor 1958-ban született Budapesten. Hat éves korától klasszikus zenét, oboát tanult. Tíz éves korától megszállottan rajzolt, többgenerációs művészcsaládból származik, a kézműves munka szeretetét anyja gobelinműhelyéből hozta magával. A zenében és a rajzolásban is korán megmutatkozott a tehetsége, csak a Képzőművészeti Főiskolára való jelentkezésekor döntött el, hogy nem a zenét választja fő foglalkozásként.²⁷⁵ A katonaság alatt, annak hatására erős krízist élt meg korábbi művészeti elképzeléseivel kapcsolatban. “A részletgazdag, hagyományos grafika, amit addig tanultam, annak így vége, ezt a szocreál hadsereg szétütötte. De olyan mértékben, hogy a nagyon súlyos kétségbeesés szintjén.” meséli a Tilos rádió Alkotás útja című műsorában. 1976—1981 között a Magyar Képzőművészeti Főiskola sokszorosított grafika szakán tanult. Mesterei Raszler Károly és Kokas Ignác voltak. 1981–1982 között a murális szakra járt. A főiskolán rögtön konfliktusba került mestereivel amiatt, hogy grafika szakon festett. Elmondása szerint ezen a ponton le is zárta velük a kommunikációt. A katonaság utáni kríziséből Erdély Miklós, az Indigó csoportban megtapasztalt elméleti háttér, és a csoport többi tagja segített magához térni. Saját bevallása szerint akkoriban nem sokat értett meg Erdély művészetelméleti

²⁷⁴ Ivacs Ágnes: *Hibázni szabad, sőt kell. Beszélgetés Uray Ágnessel.* In: Artmagazin, 2015. 74. szám. p.:52-55.

²⁷⁵ Tilos Rádió, *Alkotás útja*, 2019.12.12. 35’

munkásságából, tanításaiból, leginkább csak a csoportra jellemző szellemi nyitottság volt rá nagy hatással, az, hogy “minden hozzáférhető, hogy, senki nem zárkózik el. Nem elutasításra, hanem átgondolásra talált az ember.”²⁷⁶ Erdély Miklós mellett, akitől legtöbb szellemi, erkölcsi, világnézeti útravalót és mindig a legértőbb kritikát kapta, mesterei között emlegeti Picabiát, Duchampot, Max Ernstet.²⁷⁷ Duchamban a totális szabadságvágyat, a pofátlanságot, és azt szerette, hogy bármilyen új tartalmat közölt, az illeszthető volt a kultúrtörténetbe.²⁷⁸

Művészeti pályája a nyolcvanas évek elején indult. 1984-ben részt vett a *Frissen Festve* kiállításon. 1990-re már öt egyéni kiállításon van túl, munkái szerepeltek leverkuseni, bécsi, passauai, prágai és dortmundi magyar kiállításokon, művei vannak a Székesfehérvári Szent István Király Múzeumban és a Magyar Nemzeti Galériában.²⁷⁹ Rendkívül egyedi festészetén kívül hamar ismert lett grafikai és keramikusi munkássága is. 1985–1988-ban Derkovits-ösztöndíjas, 1985-ben Smohay-díjat kapott, 1991-ben a Római Magyar Akadémia ösztöndíjasa volt. 1995-ben Munkácsy-díjat, 1996-ban Eötvös-ösztöndíjat kapott. 1987-ben Lengyelországban, 1991-ben Ausztriában, 1993-ban Hollandiában, majd 1996-ban Írországban járt tanulmányúton.

Révész László Lászlóhoz hasonlóan sokoldalú művész, érdeklődése, munkássága rengeteg irányba kiterjed. Foglalkozott a festészet, a grafika, a kerámia- és procelán szobrok mellett tanítással, könyvillusztrációkkal, zenéléssel, asztaloskodással, bicikligyűjtéssel, sőt évekig a Fiala Képzőművészek Stúdiójának elnöke is volt.²⁸⁰ A Böröcz-Révész páros meghívására zenei munkatársként közreműködött az 1987-es Kasseli Dokumentán²⁸¹, az évek során sok Böröcz-Révész és Révész performanszban működött közre. Szaxofonjátéka révén a hazai szubkultúrában is ismert.

Első, rétegelt lemezre festett olajképei nagyméretű, álomszerű jelenetek és portrék antropomorfizált állatokról, emberekről. Ezek később rejtélyes narratív jelenetekké bővültek, mitológiai, történelmi és allegórius utalásokkal, mint pl. az *Akhilleusz*

²⁷⁶ Tilos *Alkotás útja*, 2019 dec. 12. 53-60'

²⁷⁷ Markója Csilla: Roskó Gábor. In: Fitz Péter (szerk.): *Kortárs Magyar Művészeti Lexikon. III.* Budapest, Enciklopédia Kiadó, 1999-2001, p.: 280.

²⁷⁸ Antal István: *Édes élet: Roskó Gáborral beszélget Antal István.* In: Balkon, 1995. 2. p.:8

²⁷⁹ Hajdu István: Roskó Gábor. In: E. Navarra (szerk.): *Budapesti műtermek, Les ateliers de Budapest*, Paris, 1990.

²⁸⁰ Németh Gábor: *Most az összerakás ideje van, beszélgetés Roskó Gáborral székesfehérvári kiállításának alkalmából*, In: Artmagazin, 2004. 3. p. 76.

²⁸¹ Balázs Kata: *La Fête Permanente. Magyar résztvevők az 1987-es documenta 8 performanszszekciójában.* In: Artmagazin, 2018. 10. p.:34-43.

Patroklosz sírjánál (1986) vagy a *Nézzük, mi újság a világban* (1990). A kilencvenes évekre festésmódja expresszívebbé, színvilága a nyolcvanas évekhez képest erőteljesebbé válik, egyre inkább a tárgyilagosabb, ironikus szemlélet jellemzi műveit.

Éveken át újságrajzokat készített az *Élet és Irodalomba*, a *Magyar Naplónak* stb., amit elfelejtett, de nagyon érdekes műfajként jellemez. Ezek a művek annyiban eltértek többi munkájától, hogy, bár megtartotta a rá általában jellemző, nehezen meghatározható helyzeteket és témákat, de az újságrajzok mégis hozzászóltak egy-egy konkrét aktualitáshoz.²⁸²

A 80-as évek végétől készít újságrajzaihoz hasonló motívumokat felhasználó kerámiaszobrokat, mint a dél-amerikai vagy inka kerámiák stílusát idéző antropomorf háztartási gépek.²⁸³

1997-től ismét inkább a festészet felé fordult, ebben az évben szerepelt a Múcsarnok Olaj/Vászon című kiállításán. Sokat merített ekkoriban a koraközépkori ír miniatúrák geometrikus, indaszerűen összefonódó állatmintáiból és Henri Matisse festészetéből is.

Roskó Gábor legutóbbi retrospektív kiállítása a debreceni MODEM-ben volt 2013-ban, illetve 2019-ben egy páros kiállításon állították ki régi és új műveiket Révész László Lászlóval a Paksi Képtárban. (*A végzet hatalmas*) Az ACB Galéria mellett többek között a dunaújvárosi Kortárs Művészeti Intézetben, illetve a székesfehérvári Szent István Király Múzeumban is volt már önálló kiállítása. A New York-i New Museum, a budapesti Ludwig Múzeum, a Magyar Nemzeti Galéria, a Múcsarnok és a Budapest Galéria csoportos kiállításain is szerepeltek művei.

²⁸² Videó interjú: *Heti Kortárs* - Roskó Gábor <https://www.youtube.com/watch?v=rPcQCFQlbdQ> letöltés: 2024.08.07. 4'

²⁸³ Markója Csilla: Roskó Gábor. In: Fitz Péter (szerk.): *Kortárs Magyar Művészeti Lexikon*. III. Budapest, Enciklopédia kiadó, 1999-2001, p.: 280-281.