

Pécsi Tudományegyetem Művészeti Kar

Doktori Iskola

**Batykó Róbert**

# **Kortárs festészet a technológia és a tömegkultúra korában**

DLA értekezés

Témavezető

Prof. Somody Péter festőművész



2024

## Tartalomjegyzék

I. Bevezetés.....	
II. A Frankfurti Iskola és a szituacionisták a modernitás vizuális kultúrájáról és lehetséges kritikájáról.....	
III. W. J. T. Mitchell és a képek politikája.....	
IV. Nicholas Mirzoeff és a posztmodern vizuális kultúra.....	
V. A poszt-digitális kultúra és a technikai képek hatása a kortárs festészetben	
VI. Nemzetközi kitekintés: A MUMOK Painting 2.0 című csoportoros kiállításáról.....	
VII. A technológiához és tömegkultúrához való viszony a saját festői praxisomban: a „remix” a „remake” a „sampling” és a művészi kisajátítás módszerei.....	
VIII. A festőgépről – avagy egy lehetséges festészet-technikai válasz a kortárs technológiai-mediális átalakulásokra.....	
IX. Az anaglif-sorozatról.....	
X. Az antropomorf-sorozatról.....	
XI. Konklúzió.....	
XII. Képjegyzék.....	
XIII. Irodalomjegyzék	
XIV. Szakmai önéletrajz	

## **I. Bevezetés**

### **1. Absztrakt**

A doktori értekezésem a kortárs festészet kihívásait és lehetőségeit vizsgálja a tömegkultúra és az információ korában. Célom, hogy bemutassam a modern művészetelméleti és kultúrkritikai gondolkodók (pl. Frankfurti Iskola, szituacionizmus, vizuális kultúra kutatás, kortárs képeleméletek) munkásságát, valamint a saját festészeti gyakorlatomon keresztül reflektáljak ezekre a kérdésekre. Fő állításom, hogy a festészet új paradigmaváltáson megy keresztül, melynek fő mozgatórugója a technológiai fejlődés. A kutatásom során arra törekszem, hogy feltárjam, hogyan befolyásolja a digitális kultúra és a technológiai innováció a festészeti technikákat és az alkotói folyamatokat, valamint hogy ezek a változások milyen hatással vannak a művészet értelmezésére és befogadására. Ennek megfelelően a dolgozat két fő részre, egy elmélet és egy gyakorlati egységre osztható. Míg tehát az első egységben a tézisem lehetséges művészettörténeti és esztétikai dimenzióit tárgyalja, addig a második rész saját festészeti praxisom vonatkozó példáin keresztül elemzi a témát.

## **2. Elméleti rész**

### **2.1. A Frankfurti Iskola és a szituacionisták**

A Frankfurti Iskola (Theodor Adorno, Walter Benjamin) és Guy Debord szituacionista mozgalma a modernitás vizuális kultúrájának kritikájával foglalkozik. Benjamin az "auráról" írt, ami a műalkotás egyedi jelenlétét jelenti, és amelyet a technológiai reprodukció veszélyeztet. A műalkotás aurájának elvesztése Benjamin szerint a tömeges sokszorosítás következménye, amely a művészet demokratizálódásával és az eredeti műalkotások jelentőségének csökkenésével jár. Adorno szerint a kultúraipar sablonos, tömegtermelt tartalmakat hoz létre, amelyek a művészet eredetiségét és egyediségét rombolják. Az általa kritizált kultúraipar célja a fogyasztók homogenizálása és a kritikai gondolkodás elfojtása. Debord a "látvány társadalmáról" írt, amelyben a képek túltermelése és a vizuális fogyasztás dominál, elrejtve a társadalmi egyenlőtlenségeket és kizsákmányolást. Debord szerint a látvány társadalma a valóság közvetlen tapasztalatának helyét veszi át, és a társadalmi kapcsolatok egyre inkább a képek közvetítésével valósulnak meg.

### **2.2. W. J. T. Mitchell a képek politikájáról és Nicholas Mirzoeff a posztmodern vizuális kultúráról**

W. J. T. Mitchell az amerikai irodalom- és művészettörténész munkássága a kritikai művészettörténet és vizuális kultúra-kutatás egyik meghatározó alakja. Mitchell a képek politikájával foglalkozik, és azt vizsgálja, hogyan befolyásolják a képek a társadalmi és politikai folyamatokat. A képek hatalmi eszközökké válnak, amelyek alakítják a közvéleményt és a társadalmi normákat. Mitchell szerint a képek nem csupán passzív tárgyak, hanem aktív szereplők, amelyek képesek befolyásolni a társadalmi diskurzust és az egyéni percepciókat. A képek politikája magában foglalja a képek előállításának, terjesztésének és befogadásának dinamikáját, valamint azt, hogyan képesek a képek hatalmi struktúrákat létrehozni és fenntartani.

Nicholas Mirzoeff a posztmodern vizuális kultúra kutatója, aki a "vizuális kultúra tanulmányok" (visual culture studies) egyik meghatározó alakja. Mirzoeff szerint a vizuális kultúra a mindennapi élet szerves része, és a képek folyamatosan formálják identitásunkat és világképünket. A posztmodern vizuális kultúra jellemzője, hogy a képek jelentése folyamatosan változik, és új kontextusokban újraértelmeződnek. Mirzoeff hangsúlyozza, hogy a vizuális kultúra nem csupán a magas művészet képeit foglalja magában, hanem a mindennapi élet képeit is, mint például a reklámok, a filmek és a digitális média képeit. A vizuális kultúra tanulmányozása segít megérteni, hogyan hatnak a képek az egyéni és kollektív identitásformálásra, valamint hogyan alakítják a társadalmi és politikai valóságot.

### **2.3. A poszt-digitális kultúra és a technikai képek hatása a kortárs festészetben**

A poszt-digitális kultúra a digitális technológia mindent átható jelenlétét és annak hatását vizsgálja a kortárs festészetben. A digitális képek és technológiák integrálása új lehetőségeket nyit a művészi kifejezésmódok előtt, ugyanakkor kihívásokat is jelent a hagyományos festészeti technikák számára. A digitális technológia lehetővé teszi a képek manipulációját, új kontextusokba helyezését és új jelentések létrehozását. A poszt-digitális kultúra nem csupán a digitális technológiák használatát jelenti, hanem azoknak a társadalmi és kulturális hatásainak a vizsgálatát is. A digitális képek és technológiák elterjedése új kérdéseket vet fel a művészi hitelesség, az eredetiség és az alkotói folyamatok kapcsán. A poszt-digitális festészetben a művészek gyakran használnak digitális eszközöket és technikákat, mint például a 3D nyomtatást, a digitális festőprogramokat és az algoritmusokat, hogy új művészi formákat és kifejezési módokat hozzanak létre.

## **2.4. Nemzetközi kitekintés: A bécsi MUMOK Painting 2.0 kiállítása**

A MUMOK Painting 2.0 kiállítás a modernizmus történeti számvetését és a médiumspecifikusság narratívájának decentralizálását vizsgálja. A kiállítás bemutatja, hogy a festészet képes volt integrálni a konceptuális gondolkodást, és új vitalitást hozott létre a heterogenitásra alapozva. A festészet "rematerializációja" és globalizációja megmutatja, hogy a műfaj továbbra is releváns és képes alkalmazkodni a technológiai és társadalmi változásokhoz. A kiállítás rávilágít arra, hogy a festészet nem csupán egy tradicionális művészeti forma, hanem egy dinamikusan fejlődő médium, amely képes reflektálni a kortárs társadalmi és kulturális kérdésekre. A Painting 2.0 kiállítás példái között szerepelnek olyan művészek munkái, akik különböző médiumokat és technikákat integrálnak, hogy új vizuális nyelvet hozzanak létre. Ez a megközelítés lehetővé teszi a festészet számára, hogy új formákat és jelentéseket hozzon létre, és hogy új módon kapcsolódjon a nézőkhöz.

## **3. Gyakorlati rész**

### **3.1. A technológiához és tömegkultúrához való viszony a saját festői praxisomban**

Saját festészeti gyakorlatomban a "remix", "remake", "sampling" és művészi kisajátítás módszereit alkalmazom. Ezek a technikák lehetővé teszik a különböző vizuális elemek újraértelmezését és új kontextusba helyezését. A technológiai újítások és a tömegkultúra hatásai jelentős változásokat hoznak az alkotói folyamatokban és a művészet megítélésében. Úgy vélem, ezek a változások meghatározhatják, hogy mit tartunk a jövőben művészetnek. Az általam alkalmazott technikák révén a festészet új dimenziói tárulnak fel, amelyek lehetővé teszik a hagyományos és az új médiumok közötti határvonalak elmosódását. A remix és remake technikák segítségével a múlt művészeti alkotásait új kontextusba helyezem, és új jelentésekkel ruházom fel őket. A sampling módszerével különböző vizuális elemeket kombinálok, hogy új kompozíciókat hozzak létre, míg a művészi kisajátítás révén az eredeti művek újraértelmezése és újrahasznosítása révén hozok létre új művészi tartalmakat.

### **3.2. A festőgépről**

A festőgép egy olyan technikai eszköz, amely lehetőséget nyújt a festészet technikai és mediális átalakulásaira adott válaszok kidolgozására. A festőgép használata lehetővé teszi a festészeti technikák automatizálását és új kreatív lehetőségek felfedezését. Úgy látom, a festőgép egyfajta válasz a kortárs technológiai-mediális kihívásokra, és új perspektívát

nyit a festészet számára. A festőgép alkalmazása révén a festészet új technológiai és esztétikai dimenziókat tár fel, és lehetőséget nyújt az automatizálás és a kézi munka közötti új egyensúly megteremtésére. A festőgép használata lehetővé teszi a művész számára, hogy új technikákat és módszereket próbáljon ki, és hogy a festészet határait újraértelmezze. A festőgép nem csupán egy eszköz, hanem egy új művészeti médium, amely lehetőséget nyújt a kreatív kifejezés új formáinak felfedezésére.

### **3.3. Az anaglif- és antropomorf-sorozatok**

Anaglif-sorozat a térhatású képek létrehozásának technikájával foglalkozik, míg az antropomorf-sorozat az emberi alak és gépi formák kombinációjával kísérletezik. Ezek a sorozatok a technológia és a művészet határterületein mozognak, és új vizuális élményeket kínálnak a nézők számára. Az anaglif-sorozat a háromdimenziós látvány élményét nyújtja, míg az antropomorf-sorozat a gépi és emberi formák közötti kapcsolatokat vizsgálja. Az anaglif technika lehetővé teszi, hogy a képek térbeli dimenziókat nyerjenek, és hogy a nézők új módon élvezhessék a festészetet. Az antropomorf sorozat révén a művészi alkotások az emberi és gépi formák közötti határvonalakat vizsgálják, és új kérdéseket vetnek fel a technológia és az emberi test viszonyáról. Ezek a sorozatok új lehetőségeket kínálnak a festészet számára, hogy a technológia és az emberi tapasztalat közötti kapcsolatokat feltárja, és hogy új vizuális nyelvet hozzon létre.

### **1.4. Konklúzió**

Értekezésem arra a következtetésre jut, hogy a kortárs festészet paradigmaváltáson megy keresztül, melynek fő mozgatórugója a technológiai fejlődés. A festészet képes integrálni a technológiai újításokat és a tömegkultúra hatásait, ugyanakkor megőrzi egyediségét és relevanciáját. A festőgép és a különböző festészeti technikák új lehetőségeket nyitnak a művészi kifejezésmódok előtt, és új perspektívát nyújtanak a művészet jövőjéről való gondolkodáshoz. Az általam bemutatott technikák és módszerek révén a festészet képes alkalmazkodni a kortárs társadalmi és technológiai változásokhoz, és hogy új formákban és jelentésekben gazdagodjon. A festészet jövője az innovációban és a hagyományos és új médiumok közötti kreatív interakcióban rejlik, amely lehetővé teszi a művészi kifejezés új útjainak felfedezését. Az értekezés remélhetőleg hozzájárul a kortárs festészeti diskurzus gazdagításához, és új perspektívákat kínál a művészet és technológia kapcsolatának megértéséhez.

## II. A Frankfurti Iskola és a szituacionisták a modernitás vizuális kultúrájáról és lehetséges kritikájáról

A Frankfurti Iskola, köztük Theodor Adorno és Walter Benjamin kritikái, valamint Guy Debord "a látvány társadalmáról" alkotott koncepciója értékes betekintést nyújtanak a kapitalista társadalmat és a modernitás vizuális kultúráját alapvetően meghatározó képi túltermelés összefüggésébe.

A Frankfurti Iskola kritikai perspektívája a "kultúraipar" fogalmával foglalkozik, azt állítva, hogy a kapitalista érdekek árucikké teszik a kultúrát, ami a szabványosított, sablonos tartalmak tömegtermeléséhez vezet. A vizuális művészet sem mentesül ettől a folyamattól. A túltermelés az ismétlődő, megkülönböztethetetlen képek áradatát eredményezi, ami aláássa az egyéniséget és az eredeti kifejezőmódot. A kulturális ipar passzív, konformista közönséget formál, ezzel is korlátokat szabva az emberi szellem és kreativitás spontán kifejlődéseinek.<sup>1</sup>

A képzőművészet világában ez a túltermelés a művészeti kifejezés eredetisége és egyedisége helyett banális, mindenütt jelenlévő, egymástól megkülönböztethetetlen vizuális tartalmak végtelen termeléséhez vezet. Az aktív alkotás/teremtés helyett a fókusz a társadalom önkénytelen fogyasztásra kondicionálására került át, amely így a művészet egyedi lényegét a profitra való törekvés oltárán áldozza fel.

Ehhez kapcsolódóan Walter Benjamin az "aura" fogalmán keresztül a technológiai fejlődés művészetre gyakorolt hatását vizsgálja.<sup>2</sup> Kiinduló állítása szerint a hagyományos értelemben vett műalkotásoknak volt egy aurája, egy egyedi tulajdonsága, amely az adott korhoz és helyhez kötötte ezek az alkotásokat. A mechanikus reprodukció elterjedése azonban, különösen a képzőművészetben, ennek az aurának az elvesztéséhez vezetett. A reprodukciók megfosztják eredeti kontextusától és szélesebb közönség számára teszik hozzáférhetővé a művészetet, miközben csökkentik a művek auratikus egyediségét. A művészet demokratizálódása aggályokat vet fel a művészet hitelességével és integritásával kapcsolatban, mivel a másolatok elmosásuk a határt az eredeti és az utánpótlás között. Benjamin nézőpontja tehát egy olyan világot tükröz, ahol a technológia és a képek másolásának térhódítása közepette a művészet aurája csökken. Ennek az aurának az

---

<sup>1</sup> Horkheimer, Max, és Theodor W. Adorno. "A kultúraipar." Horkheimer, M.–Adorno, TW (1990): A felvilágosodás dialektikája. Budapest: Gondolat–Atlantisz–Medvetánc (1990): 147-201.

<sup>2</sup> Benjamin, Walter. "A műalkotás a technikai reprodukálhatóság korában." Aura: A Technikai Reprodukálhatóság Korszaka Után (2003).

elvesztése a modernitás tömegtermelésre és hozzáférhetőségre való törekvésének a következménye, ami a művészet hitelességét is megkérdőjelezi.<sup>3</sup>

Ehhez kapcsolódik a fetisizmus fogalma Adorno kritikájában, amely szintén rávilágít a kultúra és a művészet árucikké válásának problémájára a kapitalista társadalmakban.<sup>4</sup> Adorno szerint a fetisizmus arra a folyamatra utal, amelynek során az áruk, köztük a kulturális termékek, így például zenei művek, de épp így beszélhetünk képzőművészeti alkotásokról is, a kapitalizmusban az érték és az autenticitás hamis auráját nyerik el. Ez a fetisizmus szorosan kapcsolódik a képzőművészet túltermeléséhez, ahol a kultúraipar megfosztja a művészetet autentikus és egyedi tulajdonságaitól és szabványosított, tömegtermelt árucikké változtatja.

Adorno kritikája tehát egybecseng Benjamin aggodalmával, hiszen mindketten rámutatnak arra, hogy a mechanikus reprodukció miatt a művészet és a műalkotások elveszítik egyedi aurájukat, miközben a képek és reprezentációk a kapitalista termelési mód központi elemeivé válnak. Vagyis a képzőművészeti alkotásokat körülvevő hamis aura vagy fétis fenntartja a bőség és a hitelesség illúzióját, miközben elrejti az árucikké válás és kizsákmányolás láthatatlan folyamatait.

Adorno és Benjamin gondolkodásához kapcsolódva a francia filozófus Guy Debord koncepciója a "látvány társadalmáról" a kortárs kultúra sajátos szemléletét mutatja be.<sup>5</sup> Debord azt állítja, hogy a kapitalista társadalmak az anyagi termelésről a képek és reprezentációk elterjedésére helyezték át a hangsúlyt. Ebben a látványközpontú társadalomban a képek és más vizuális tartalmak szolgálnak elsődleges kommunikációs módszerként, ezeket az apparátusokat azonban nem a nép, hanem a hatalom birtokosai irányítják.

A látvány társadalmának legfőbb jellemzője, hogy mindent – beleértve a vizuális művészetet is – árucikké alakít. A képek manipuláció eszközévé és árucikkékké válnak, hogy fenntartsák az uralkodó osztály dominanciáját. Ebben az összefüggésben a vizuális művészet túltermelése a bőség illúziójának fenntartását szolgálja, miközben elrejti az egyenlőtlenség és a kizsákmányolás valóságát.

---

<sup>3</sup> Ld. ehhez még: Olay, Csaba, and János Weiss. *A művészettől a tömegkultúráig*. L'Harmattan-Könyvpont Kiadó, 2014.

<sup>4</sup> Adorno, Theodor W. "Fétisjelleg a zenében és a zenei hallás regressziója." Zoltai Dénes szerk.: *A művészet és a művészetek*. Bp., Helikon Kiadó (1998).

<sup>5</sup> Debord, Guy. *A spektákulum társadalma* (Ford. Erhardt Miklós). Open Books, 2022.



A Frankfurter Schule, elsősorban Adorno és Benjamin gondolatai az aura elvesztéséről, valamint Debord kritikája a látvány társadalmáról lényegileg összefüggnek egymással, hiszen együttesen foglalkoznak a kapitalista kultúriparon belüli túltermelés dehumanizáló, a hitelességet a profitért feláldozó tendenciáival. Ezek a kritikák napjainkban is meglepően aktuálisak. A kapitalista kultúripar standardizált, sablonos képek szüntelen áradatát termeli ki, a műalkotás eredetiségét és egyedi egyedi auráját szünteti meg. A látványtársadalom pedig állandósítja ezt a túltermelést, a vizuális művészeteket pedig a hatalmi struktúrák fenntartásának és a fogyasztói társadalom népszerűsítésének eszközévé alakítják.

Ahogy a technológia továbbra is megkönnyíti a digitális reprodukciók terjesztését, Benjamin aggodalmait a hitelesség erőzójával kapcsolatban továbbra is fennállnak. Az eredeti művészet értéke egyre inkább megkérdőjeleződik egy olyan világban, ahol a hitelesség és az utánzás közötti határvonal elmosódik. E kritikák egymással összefüggő elbeszélése mélyreható megértést nyújt a kapitalista kultúra vizuális művészetre gyakorolt sokrétű hatásáról és a művészet kortárs társadalomban betöltött szerepének sürgős újraértékelésének szükségességéről. Miközben a tömegtermelés és a technológia által fémjelzett kultúra összetettségében eligazodunk, elengedhetetlen, hogy a látványközpontú társadalom háttérében megőrizzük a művészet hitelességét és egyéniségét.<sup>6</sup>

---

<sup>6</sup>Ld. ehhez még: Manovich, Lev. "Post-media aesthetics." *Transmedia frictions, the digital, the arts, and the humanities* 416 (2001).

### III. W. J. T. Mitchell és a képek politikája

A kortárs művészet területén W. J. T. Mitchell amerikai irodalom- és művészettörténész munkássága a kritikai alapokra helyezett művészettörténet és vizuális kultúra-kutatás egyik meghatározó hivatkozási pontja.<sup>7</sup> Mitchell képtudománya a képekről szóló évezredes diskurzus mélyreható újraértelmezését kínálja, olyan égető globális kérdések prizmáján keresztül, mint a kapitalizmus, a terrorizmus és a neofasizmus. Mitchell kutatásának középpontjában a képek és a nyelv közötti kapcsolat vizsgálata áll, megkérdőjelezve azt a hagyományos dichotómiát, amely kölcsönösen kizáró és abszolút entitásokként pozicionálja őket.

Mitchell megközelítésének középpontjában a képi autonómia fogalmától való eltérés áll, amely a képeket a nyelv vélt gyarmati dominanciája alól kívánja felszabadítani. Ehelyett azt állítja, hogy a képek és a nyelv dinamikus kölcsönhatását heterogenitás és dialektika jellemzi. Ez az árnyalt megértés kulcsfontosságú annak megfejtéséhez, hogy a kortárs festészet milyen sokrétű módon tükrözi az új esztétikát, valamint a kép politikai és társadalmi-gazdasági státuszát fogyasztói és kapitalista valóságunkban.

A kortárs festészet számtalan módja és kifejezési formája a globális kapitalizmus kontextusában a kulturális jelentések és ideológiai viták tárgyalásának hatékony helyszíne. A művészek ezen a terepen olyan vizuális stratégiák sokféleségét alkalmazzák, amelyek a fogyasztói társadalmakban a képek árucikké válásával foglalkoznak, és kritizálják azt. Ebben a tekintetben Mitchell munkássága értékes keretet nyújt annak megértéséhez, hogy a kortárs festők hogyan küzdenek meg a képgyártás és -fogyasztás összetettségével egy olyan korban, amelyet a féktelen fogyasztói társadalom jellemez.<sup>8</sup>

Mitchell kutatásának egyik fő témája a képek létrehozását és befogadását megalapozó politikai, társadalmi és ideológiai motivációk vizsgálata. A kortárs festészet területén a művészek élesen érzékelik a képalkotásban rejlő hatalmi dinamikát, és gyakran használják gyakorlatukat az uralkodó narratívák felforgatásának és a hatalmi struktúrák megkérdőjelezésének eszközeként. Ez a felforgató impulzus nyilvánvaló azoknak a művészeknek a munkáiban, akik a kisajátítás és a détournement technikáit

---

<sup>7</sup> Mitchell, W. J. Thomas. A képek politikája. JATEPress Kiadó, 2008.

<sup>8</sup> Mitchell, W. J. Thomas. "Realism and the digital image." *Critical realism in contemporary art: Around Allan Sekula's photography* (2006): 12-27.

alkalmazzák, hogy megzavarják a hagyományos ábrázolási módokat, és kritikus reflexiót provokáljanak a kép státuszáról a kortárs társadalomban.

Mitchell továbbá a bálványimádás, az ikonofília és az ikonofóbia feltárásával olyan módszert kínál, amelyen keresztül elemezhetjük, hogy a kortárs festészet miként viszonyul a képek kulturális jelentőségéhez és miként kérdőjelezi meg azt. A művészek a képimádat és az ikonofília terepén a képek egyéni és kollektív identitások alakításában betöltött szerepének faggatásával navigálnak, miközben az uralkodó normákat és konvenciókat megkérdőjelező műveken keresztül az ikonofóbia kihívásaival is szembeszállnak.

Esztétikai dimenziói mellett a kortárs festészet a kapitalista valóságban tapasztalható társadalmi-gazdasági egyenlőtlenségek és egyenlőtlenségek barométereként is szolgál. Mitchell tanulmánya kiemeli, hogy a képek milyen módon kapcsolódnak a hatalom és a kiváltságok szélesebb körű struktúráiba, rávilágítva arra, hogy bizonyos képeket felértékelnek és ünnepelelnek, míg másokat marginalizálnak és kirekesztenek. A kortárs festészet területén a művészek a reprezentáció, a láthatóság és a kitörlés témáinak feltárásával küzdenek meg ezekkel a feszültségekkel, és olyan kritikai beavatkozásokat kínálnak, amelyek megzavarják az uralkodó narratívákat és felerősítik a marginalizált hangokat.

W. J. T. Mitchell munkássága tehát fontos betekintést nyújt a képek, a hatalom és az ideológia bonyolult kölcsönhatásába a kortárs társadalomban. A képek és a nyelv közötti dialektikus kapcsolat árnyalt feltárása révén Mitchell keretet nyújt annak megértéséhez, hogy a kortárs festészet hogyan tükrözi az új esztétikát, valamint a kép politikai és társadalmi-gazdasági státuszát fogyasztói és kapitalista valóságunkban. A képgyártás és -fogyasztás összetettségével foglalkozva a kortárs festők olyan kritikai beavatkozásokat kínálnak, amelyek megkérdőjelezik a domináns narratívákat és felerősítik a marginalizált hangokat, végső soron átformálva a képek szerepének megértését a 21. századi kulturális identitások és ideológiai formációk alakításában.

#### IV. Nicholas Mirzoeff és a posztmodern vizuális kultúra

A vizuális kultúra a kortárs társadalom minden területét áthatja, alakítja az észleléseket, a tapasztalatokat és a reprezentációs módokat. Nicholas Mirzoeff *Mi a vizuális kultúra?* című korszakalkotó művében ezt a sokrétű problémát tárja fel, túllépve a látásközpontú kultúra hagyományos fogalmain, hogy a modern és posztmodern kor szélesebb körű társadalmi átalakulásait is felölelje.<sup>9</sup> Ez az esszé Mirzoeff meglátásait kívánja feltárni, megvizsgálva az észlelés, a reprezentáció és a kritika metszéspontjait a vizuális kultúra területén belül. Az olyan kulcsfogalmak elemzésén keresztül, mint a nem okuláris elemek vizualizálása, a világkép korának kialakulása, az optikai technológia szerepe és a modernizmus válsága a posztmodern korban, ez az esszé a vizuális kultúra összetettségét és jelentőségét igyekszik megvilágítani a kortárs társadalomban.

Mirzoeff kutatásainak az egyik jellemző vonása, hogy megkérdőjelezi a vizuális kultúrának a kizárólag a látásközpontú aspektusával foglalkozó hagyományos felfogását azáltal, hogy kiemeli a nem okuláris jelek és tapasztalatok jelentőségét és a vizuális információalkotásban betöltött szerepét. Azt állítja, hogy a modern és posztmodern kultúrák jelentőséget tulajdonítanak a nem eredendően látásalapú élmények vizualizálásának. Martin Heidegger "világkép" fogalmára támaszkodva Mirzoeff megvilágítja a világ képpé alakításának történeti folyamatát, ami alapvető változást jelent a modern kor lényegében.<sup>10</sup> Ez az eltolódás nemcsak a tárgyak képi ábrázolását, hanem a világ képként való elképzelését és érzékelését is magával hozza, elmosva a vizuális és a nem vizuális minőségek közötti határokat.

Heidegger világképről alkotott elképzelése rávilágíthat a vizualitáson alapuló kultúra hatására a kortárs észlelések és tapasztalatok alakításában. A világkép nem pusztán a világ reprezentációja, hanem magában foglalja azokat a képzeleti és észlelési kereteket, amelyeken keresztül az egyének értelmezik a környezetüket és kapcsolatba kerülnek vele. Ez a koncepció képezi a látáson alapuló kultúra átalakító erejét, amelyben maga a világ képi és vizuális jelentőséggel ruházódik fel, tükrözve a szélesebb körű társadalmi elmozdulást a képalapú megértési és kifejezési módok felé. Ezért is kerülhet Mirzoeff vizsgálatának középpontjába az okuláris technológiák szerepe, amely a modern korban a vizuális élmények közvetítésében és alakításában kulcsfontosságú

---

<sup>9</sup> Mirzoeff, Nicholas. "Mi a vizuális kultúra." *Ex Symposion* (2000): 32-33.

<sup>10</sup> Heidegger, Martin. "A világkép korszaka." *Ford. Koch Valéria. Vigilia* 45, no. 3 (1980): 171-179.

szerephez jutnak. Mirzoeff a látáson alapuló technológiát úgy határozza meg, hogy az magában foglal mindent, amit a természetes látás utánzására, tökéletesítésére, kiegészítésére vagy fokozására hoztak létre, kezdve a hagyományos médiumoktól, mint az olajfestmény, egészen az olyan modern platformokig, mint a televízió és az internet. Ez a tág meghatározás hangsúlyozza a látásalapú technológia változatos formáit és funkcióit a kortárs társadalomban, és hangsúlyozza a vizuális kultúra létrehozásában és terjesztésében játszott fontos szerepét.

Mirzoeff szerint a látásközpontú technológia kulturális és társadalmi hatásainak megértésének fontosságát, elismerve annak képességét, hogy bizonyos hangokat és perspektívákat egyszerre erősít és marginalizál. A közösségi médiaplatformok demokratizáló potenciáljától kezdve a vizuális sztereotípiák állandósulásáig a mainstream médiában a okkuláris médiumokon alapuló technológia kulcsfontosságú szerepet játszik a kortárs diskurzusok és hatalmi dinamikák alakításában.

Mirzoeff a vizuális kultúrát a modernizmus válságának tágabb kontextusában helyezi el a posztmodern korszakban. Azt állítja, hogy a modernizmushoz kapcsolódó hagyományos reprezentációs módok, például a haladásba vetett átfogó hit és az absztrakt kifejezési formák elvesztették meggyőző erejüket a kortárs társadalomban. Ezt a válságot a posztmodern esztétika felé való elmozdulás jellemzi, amelyet az ironia, a pastiche és az önreferencialitás jellemez, és amelyben a kommentár és a kritika szolgál a megújulás elsődleges eszközeként.

A posztmodern állapotot a nagy elbeszélések széttöredezettsége és a különböző, gyakran ellentmondásos nézőpontok elburjánzása jellemzi.<sup>11</sup> Ez a töredezettség tükröződik a kortárs társadalomban egymás mellett létező és egymást keresztező látásalapú kultúrák és szubkultúrák sokféleségében, ami megkérdőjelezi az esztétikai érték és a kulturális legitimitás hagyományos fogalmait.

Összefoglalva, Nicholas Mirzoeff vizuális kultúrát vizsgáló munkája mélyreható betekintést nyújt a képi reprezentáció összetettségébe és jelentőségébe a modern és posztmodern korszakokban. A nem látáson alapuló észlelt elemek vizualizálásának, a világkép felemelkedésének, az optikai technológia szerepének és a modernizmus válságának a posztmodern korszakban történő vizsgálatával Mirzoeff megvilágítja a vizuális kultúra sokrétűségét és a kortárs észlelések, tapasztalatok és reprezentációs

---

<sup>11</sup> Habermas, Jürgen, Jean-Francois Lyotard, and Richard Rorty. "A posztmodern állapot." Századvég, Budapest (1993).

módok alakításában betöltött szerves szerepét. Mivel a ez a kultúra folyamatosan fejlődik és keresztezi a szélesebb körű társadalmi átalakulásokat, továbbra is dinamikus és alapvető fontosságú tanulmányozási terület marad a kortárs társadalom összetettségének megértéséhez.

## V. A poszt-digitális kultúra és a technikai képek hatása a kortárs festészetben

A modern és posztmodern vizuális kultúra általános vizsgálata után a mostani fejezetben arra keresem a választ, hogy a vizuális technológiák és a technikai képek korszakában milyen szerepet tölt(het) be a festészet és miképpen reagálhat a poszt-digitális kultúra jelenkori kihívásaira.<sup>12</sup> A 21. században a művészet és a technológia metszéspontja egy új korszakot nyitott, amelyet a digitális és a fizikai világ közötti határok elmosódása jellemez. Ez a jelenség a posztdigitális vizuális kultúrának nevezett fogalmat hozta létre, amely megkérdőjelezi a művészeti alkotás és fogyasztás hagyományos fogalmait. Ez a fejezet tehát a posztdigitális vizuális kultúra lényegét és a kortárs művészetre, különösen a festészetre gyakorolt jelentőségét igyekszik megvilágítani.<sup>13</sup>

A posztdigitális vizuális kultúra lényege, hogy a digitális és analóg területek közötti bináris szembenállástól a vizuális kifejezés integráltabb és holisztikusabb felfogása felé mozdul el. Ebben az összefüggésben a "posztdigitális" kifejezés nem a digitális technológia teljes elutasítását jelenti, hanem inkább annak a művészeti tevékenységekre gyakorolt átható hatásának felismerését fejezi ki.<sup>14</sup> Az ebben a keretben tevékenykedő művészek a digitális eszközöket és technikákat az identitás, az észlelés és az ábrázolás témáinak újszerű módon történő feltárására és a technikai kivitelezés új útjainak kikísérletezésére használják.

A kortárs festészet termékeny talajként szolgál a posztdigitális vizuális kultúra megnyilvánulásához, és olyan kísérleti helyszínként szolgál, ahol a hagyományos kézművesség és a digitális innováció találkozik. E konvergencia egyik kiemelkedő aspektusa az analóg festészeti technikákat digitális manipulációval kombináló hibrid formák felfedezése.<sup>15</sup> Egyebek mellett olyan jelentős kanonikus festőművészek, mint David Hockney [1. 2. kép] és Gerhard Richter [3. kép] példázzák ezt a megközelítést, akik digitális szoftverrel létrehozott és/vagy manipulált képeket használnak az alkotás

---

<sup>12</sup> Berthéline, Le. *The Work of Art in the Digital Age: The Painting and Pixel: an Essay*. BoD–Books on Demand, 2012.

<sup>13</sup> Frew, James. "Digital facture: Painting after new media art." *PhotographyDigitalPainting: Expanding Medium Interconnectivity in Contemporary Visual Arts Practice*, Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing (2020): 56-76.

<sup>14</sup> Cramer, Florian. "What is 'Post-digital'?" In *Postdigital aesthetics: Art, computation and design*, pp. 12-26. London: Palgrave Macmillan UK, 2015.

<sup>15</sup> Frew, James Eley Haldane. "Painting as a post-digital formalism." *Journal of Contemporary Painting* 9, no. 2 (2023): 167-191.

során és a kézzel készített és a digitálisan közvetített festőművészet közötti különbséget innovatív módon bontják le.

A posztdigitális vizuális kultúra továbbá megkérdőjelezi a szerzőség és a hitelesség hagyományos fogalmait azáltal, hogy a művész szerepét kérdőjelezi meg a digitális reprodukció korában. A digitális platformokon keringő képekkel telített világban a művészek az eredetiség és a kisajátítás kérdéseit is megkérdőjelezzik, ami a művészet és a társadalmi-kulturális kontextus közötti kapcsolat újraértékelésére készítet. Az olyan gyakorlatok, mint a mémművészet, NFT-k, az internet által inspirált festészet jól példázzák ezt a jelenséget, amikor a művészek az online képekből merítenek ihletet, hogy a kortárs digitális valóság korszellemet tükröző műveket hozzanak létre. Ezzel párhuzamosan pedig azok a digitálisalapú képalkotó technikák, mint például a digitális nyomtatók, CNC gépek, ipari festőrobotok, 3- és 4D nyomtatás vagy a különféle szoftverek és digitális alkalmazások, mint az Adobe Photoshop, Illustrator, mesterséges intelligencia-alapú képalkotó programok (DALL E, Disco Diffusion, Midjourney), szintén megkérdőjelezzik és újraírják a festészet hagyományosan bevett határait.<sup>16</sup> [4. 5. kép]

A posztdigitális vizuális kultúra továbbá a kiállítótér újragondolását is eredményezi, túllépve a hagyományos galériák határain, hogy a digitális platformokat és virtuális környezeteket is magába foglalja. Az olyan technológiák megjelenésével, mint a kiterjesztett valóság és a virtuális valóság, a művészek kiterjesztették műveik bemutatásának lehetőségeit, valamint lebontják a hagyományos intézményi keretek térbeli és időbeli korlátait. A művészethez való hozzáférés demokratizálódása egyúttal megkérdőjelezi a művészeti világ hierarchikus struktúráit, elősegítve a nagyobb befogadhatóságot és hozzáférhetőséget. Mindez tehát jelentős korszak- és paradigmaváltást jelent a kortárs művészetben, újradefiniálva a művészi gyakorlat és kifejezés határait.<sup>17</sup> A festészet területén ez a jelenség a digitális eszközök integrálásában, a hibrid formák felfedezésében és a bevett normák megkérdőjelezésében nyilvánul meg. Ahogy a technológia tovább fejlődik, úgy fejlődik a posztdigitális vizuális kultúrát körülvevő művészettörténeti diskurzus is, ezért a következőkben erről esik szó bővebben.

---

<sup>16</sup> Ld. ehhez: Manovich, Lev. *AI aesthetics*. Moscow: Strelka press, 2018.

<sup>17</sup> Mitnyán, Lajos. "Az alkotás privilégiuma: Kultúrafilozófiai kérdésvetések a Mesterséges Intelligencia és a művészet viszonya kapcsán." *Közösségi Kapcsolódások-tanulmányok kultúráról és oktatásról* (2023): 12-17.



Az utóbbi időkben a hazai festészeti színtéren belül több olyan kiállítás is bemutatásra került, amelyek e folyamatok kibontására és értelmezésére tettek kísérletet. Az alábbiakban két jellemző tárlat közelebbi vizsgálatára vállalkozom.

A debreceni MODEM-ben 2022 végén nyílt *Új Közvetítések* címmel az utóbbi idők egyik legnagyobb volumenű csoportos intézményi kiállítása [6. 7. 8. kép], amely a kortárs festészeti tendenciákat a posztdigitális kultúra átalakuló viszonylatai közepette mutatja be.<sup>18</sup> Török Krisztián Gábor kurátori koncepció értelmében a kiállítás fókuszában az a megváltozott kulturális tapasztalat és művészeti következményei állnak, amely az internet és a közösségi médiaplatformok elterjedésével járnak. Ezek az új technológiai platformok ugyanis forradalmasították a képekkel és vizuális tartalmakkal való interakcióinkat. Nézőként, tartalommegosztóként és alkotóként magunk is egyszerre több, egymással gyakran ellentmondó szerepet játszunk a képek előállításának és terjesztésének ökonómiájában. Ez a médiatörténeti változás nem csupán a vizuális tartalmak folyamatos termelését és cseréjét gyorsította fel, de a befogadók és a termelők közötti határok elmosódásával is járt.

A kiállítás az Egyesült Királyságból, Németországból, Szerbiából és Magyarországról származó Y generációs művészek, így például a saját munkáim mellett Arno Beck, Birds of Cool (Gresa Márton, Kármán Dániel, Németh László, Radvánszki Levente), Maja Djordjevic, Hanna Sophie Dunkelberg, Oli Epp, Liam Fallon, Tim Freiwald, Christian Holze, Keresztesi Botond, Nemes Márton, Harrison Pearce, Aaron Scheer munkáit mutatta be, ezzel is túllépve a hagyományos geokulturális és földrajzi határok által definiált kulturális kontextusokon. A koncepció értelmezésében az Y generációs művészek jellemzői, hogy a hibriditás elfogadásával és a hagyományos határok átlépésével újradefiniálják a művészeti diskurzust a digitális korban, az internet esztétikájából merítenek ihletet, valamint zökkenőmentesen ötvözik a digitális és analóg technikákat, így műveik számtalan műfajt ölelnek fel, a modernista dekonstrukciótól a posztmodern pastiche-ig. Ezek a művészek a fizikai, materiális és a virtuális világba egyaránt otthonosan mozogva megtestesítik a technológia és a művészet közötti szimbiózis egy lehetséges kulturális paradigmáját, mivel az internet és a közösségi média korában nőttek fel.<sup>19</sup>

---

<sup>18</sup> <https://modemart.hu/kiallitas/uj-kozvetitesek/> (Utolsó hozzáférés: 2024-07-08)

<sup>19</sup> Ld. ehhez: Áfra János: A digitális bennszülöttek párhuzamos valóságai, *Új Művészet*, XXXIII. évfolyam, 11-12. szám 46-49. old.

A generációs megközelítés mellett a kiállítás kurátori koncepciója hangsúlyt fektetett arra sajátos jelenségre is, amelyet összefoglalóan a digitális közeg és a műalkotások technikai reprodukciója közötti csereviszonyként írhatunk le. Mindez, Kate Eichront idézve, egy olyan a esztétikai paradigmaváltást is körvonalaz, amely háttérbe szorítja a művészi forma és médium hagyományos kontextusait és egy piacorientált megközelítést teremt meg, amely egyúttal a művészet árucikké válásával és a kulturális termelés hagyományos felfogásának megkérdőjelezésével jár együtt, hiszen a terjesztés elsőbbségét hangsúlyozza az eredendő művészi tulajdonságokkal szemben.

A téma szempontjából szintén fontos kiállításnak tekinthető a Budapest Galériában 2021-ben bemutatott *Mikrotómia* című, Kollár Dalma által kurált csoportos kiállítás [9. 10. kép], amelynek katalógusában Zemlényi-Kovács Barnabás: *Prekár univerzalizmus. Adalékok a kortárs neoabsztrakt festészet kritikai analíziséhez* címmel megjelent esszéjében fontos belátásokat fogalmaz meg e témával kapcsolatban.<sup>20</sup> Bár esszéje elsősorban a kortárs festészet különböző absztrakt tendenciákat vizsgálja teoretikus szempontból, de jelen elemzés szempontjából is fontos belátásokkal szolgál, ezért érdemes lesz írását részletesen is rekonstruálni.

Zemlényi állítása szerint a kortárs művészet és a kulturális diskurzus változásait tekintetbe véve a közelmúltban jelentős átalakulásokon ment keresztül az absztrakt festészet. Esszéjében David Joselit koncepcióját veszi alapul, miszerint a kortárs festészet az utóbbi évtizedekben egyre inkább "önmagán kívülre" került, amelynek hatására a hagyományos festészeti gyakorlatok és az ahhoz kapcsolódó intézményi keretek és művészettörténeti diskurzusok az információs társadalom, digitális platformok és az újfajta szociális médiahálózatok tágabb összefüggéseivel léptek termékeny kölcsönhatásba.<sup>21</sup> A kortárs művészet területén az absztrakt festészet már nem korlátozódik a hagyományos paradigmák közé, hanem a befolyás és a kapcsolódás összetett hálózataiban navigál. A Joselit által megfogalmazott "tranzitív festészet" megjelenése a statikus és elszigetelt kifejezési formáktól a folyékonyabb és összekapcsolt alkotásmód felé való elmozdulást jelenti. A művészek manapság egyre inkább a festészet és a környező kontextusok közötti dinamikus kölcsönhatásokra figyelnek, a digitális

---

<sup>20</sup> Zemlényi-Kovács Barnabás: *Prekár univerzalizmus. Adalékok a kortárs neoabsztrakt festészet kritikai analíziséhez* [In. Kollár Dalma (szerk.) - *Mikrotómia*, Budapest Galéria, 2021]; továbbá: <https://budapestgaleria.hu/2021-kiallitasok/mikrotomia/> (Utolsó hozzáférés: 2024-07-10)

<sup>21</sup> Joselit, David. "What to do with pictures." *October* 138 (2011): 81-94.

technológiákat és a médiaplatformokat kihasználva kiterjesztik a médium hagyományos határait.

A kortárs festészetről szóló vitákban, különösen a neoabsztrakció területén, érezhető feszültség van az ellentétes fogalmak között. Ez a feszültség a virtuális és a valóságos, a manuális és a digitális, valamint a hagyományos és az innovatív szembeállításában nyilvánul meg. Ezt a feszültséget Zemlényi szerint olyan alkotók munkássága vetítik előre és példázzák, mint Robert Rauschenberg, Andy Warhol, Isa Genzken és Charline von Heyl, akik a már a bevezetőben fentebb is jelzett Walter Benjamin-i mechanikus reprodukciótól a 21. századi posztdigitális képelméleti paradigmáig tartó átmenetet járják be.<sup>22</sup>

Zemlényi értelmezésében a kortárs absztrakt festészetet körülvevő diskurzus túlmutat a formai és esztétikai megfontolásokon, ezért fontos, hogy tágabb ideológiai és politikai dimenziókat is felölelő keretekben értelmezzük azokat, hiszen a digitalizáció és a hálózati kommunikáció által jellemzett korszakban a festészet a vitatott jelentések és társadalmi-politikai reflexiók színterévé válik. A neoabsztrakt festészet ebben az összefüggésben azért lesz fontos, mert inkább a meglévő információk és esztétikai minták továbbítására helyezi a hangsúlyt, mintsem új tartalom, ezzel együtt pedig új kulturális paradigmák és társadalmi-művészeti alternatívák létrehozására törekszik, vagyis kevésbé kifejező módon alakítja, inkább mechanikusan visszatükrözi a médiaviszonyok és a kulturális termelés mélyreható változásait. A kortárs absztrakt festészet ezen tendenciáinak középpontjában tehát az az alapvető kérdés áll, hogy mit árul el a digitális korszak és az internet ideológiai alapjairól és emancipációs lehetőségeiről? Ez a kérdés aláhúzza a festészet, a technológia és a társadalom közötti összetett kapcsolatot, és a 21. századi művészeti gyakorlat kulturális, társadalmi és politikai következményeinek kritikai vizsgálatára invitál.<sup>23</sup>

A neoabsztrakt festészet 2000-es évek végi újjáéledése ráadásul korunk társadalmi-politikai és technológiai feltételeivel való újbóli foglalkozást jelez. Művészek és elméleti szakemberek egyaránt megküzdnek a digitalizáció, a hálózatépítés és a tömegkommunikáció művészeti termelésre és befogadásra gyakorolt hatásaival. Ez az újjáéledés arra készíti bennünket, hogy újragondoljuk a festészet szerepét a kortárs

---

<sup>22</sup> Zemlényi, im.

<sup>23</sup> Uo.

társadalomban, túllépve a hagyományos határokat, és felvállalva a kifejezés és az elköteleződés új lehetőségeit.

Összefoglalva tehát, a kortárs absztrakt festészet dinamikus és vitatott helyet foglal el a kortárs művészet és a kulturális diskurzus tágabb környezetében. Ennek az átalakulóban lévő festészeti zsánernek a szemszögéből szemtanúi lehetünk a festészet, mint médium általános fejlődésének is, amely alkalmazkodik a digitális technológia és a hálózatos kommunikáció nyújtotta kihívásokhoz és lehetőségekhez. Miközben a digitális kor bonyolult viszonyai között navigálunk, az absztrakt festészet tükörként szolgál, és betekintést nyújt korunk ideológiai áramlataiba és társadalmi-politikai feszültségeibe, ennyiben pedig visszakapcsolódik a bevezetőben már körvonalazott, a Frankfurter Iskola és hozzájuk köthető kritikai gondolkodók vizsgálataiba is.

Mielőtt azonban tovább haladnék az érvelésben, érdemes lesz egy kitérőt tenni a kortárs képzőművészet nemzetközi tendenciái felé is, hogy közelebbről is megvizsgáljam, hogy az eddig vázoltak milyen kontextusban jelentkeznek a nagyobb léptékű külföldi intézmények, kiállítások és kurátori praxisok vonatkozásában. Ehhez pedig a bécsi MUMOK-ban 2016-ban megrendezett, *Painting 2.0* című kiállítás ideális esettanulmánynak ígérkezik.

## VI. Nemzetközi kitekintés: A *Painting 2.0* című csoportos kiállításáról

Doktori disszertációm témájához kapcsolódóan a *Painting 2.0* című kiállítást az egyik legfontosabb referenciának tartom [11. 12. 13. 14. kép]. A tárlatot személyesen is volt módom megtekinteni 2016-ban a bécsi Mumok (Museum Moderner Kunst) kiállítótereiben.<sup>24</sup>

A kiállítás címe *Painting 2.0* a web 2.0-ra hivatkozik, mely kifejezés a világháló újfajta közösségi struktúráját jellemzi a 21. század fordulópontján. A web 2.0 a felhasználók által generált online tartalom növekedésére és az interaktivitás erősödésére utal, miközben a festészet szerepe is változott a saját fogalmi keretein belül. A kanonizációs folyamatokkal határozottan szembe helyezkedő médium specifikus újítások a 21. századi festészet folyamataiban különböző, tőle idegen jelenségek bevonásával teljesedtek ki, mint például a ready-made a sokszorosított grafika a film és a video vagy a performansz. Ezek a művészeti gesztusok jól szemléltetik, hogy hogyan vált a festészet interaktívvá úgy, hogy különféle asszociációkat hozott létre az egymástól eltérő műfajok között. Ezzel egy időben művészek széles köre elkezdte újraértelmezni – gyakran mechanikus eszközökkel – a modernista formavilágot, kezdve a geometrikus klasszikusoktól egészen az Op Art-ig. Az a stratégia, hogy a művészettörténetet, egy teljesen hozzáférhető, gazdag archívumként kezdték kezelni – mely manipulálható és újrakontextualizálható – előrevetítette a “felhasználói gondolkodás” megjelenését, hiszen a festők már nem csak a saját vázlaikból indultak ki, hanem elkezdtek újraértelmezni a már létező művészettörténeti alkotásokat. Az interaktivitással együtt járt, hogy a festészet médiuma különféle performatív események tárgyává vált, vagyis részese lett egy másfajta diskurzusnak is. Ennek különböző formáit fedezhetjük fel a *Painting 2.0* című kiállításon, kezdve a festmény élő színpadi eseményen való megjelenésétől a festészeti folyamat mozgóképi leképezésén keresztül a festészet aktusának nyilvános bemutatásáig.<sup>25</sup>

A kiállítás alcíme “Expresszivitás az információ korában” a kiállítás történeti keretrendszerére utal, mely az 1960-as évektől napjainkig tartó időszakot öleli fel. A kiállítás címében egy huszonegyedik századi metafora jelenik meg, hiszen a kurátorok meggyőződése, hogy a kiállítás tárgyaként taglalt festészeti folyamatok már az 1960-as években elkezdődtek. Az olyan vizuális jelenségek robbanásszerű elterjedése, mint a

---

<sup>24</sup> <https://www.mumok.at/en/exhibitions/painting-2-0> (Hozzáférés: 2024-07-08)

<sup>25</sup> Demircan, Saim. "Painting 2.0: Expression in the Information Age." *Art Monthly* 393 (2016): 22.

reklámgrafika a televízió a számítógép vagy az internet már egész korán kihívást jelentettek azon festőgenerációk számára, akiket az absztrakt expresszionizmus örökösének tekinthetünk.

Az információ kora, mely magába foglalja fogyasztói kultúrát és az újfajta vizuális technológiákat egyfajta keretrendszerként szolgál a kiállítás során, melyben jól láthatóvá válnak a festészetet érintő aktuális kihívások egy olyan korszakban, melyet már korábban is idézett francia író Guy Debord találóan a látvány társadalmának, illetve spektakuláris kapitalizmusnak nevezett.<sup>26</sup> A kiállítás alcímében szereplő expresszió szó is meglehetősen fontos. Régi tendencia összekapcsolni az expresszív festői gesztusokat az egyéni intuitivitással, ennél fogva a kéznyomnak kiváltságos szerepet tulajdonítani. Az expresszivitás társítása a nacionalizmus konzervatív formáival és a patriarchális pózolóssal, az 1980-as években sok progresszív gondolkodót állított szembe a neo-expresszionizmussal.

A tárlat kurátorai úgy gondolták, hogy az expresszív nyomhagyás jelentősége és sokrétű teljesítménye drámaian alulértékelt és méltatlanul lett figyelmen kívül hagyva az 1960-as évektől számított időszakban. A kiállítás ezen szekciója arról tesz tanúbizonyságot, hogy az “expresszió” a mai napig jelentős szerepet játszik a kortárs festészet folyamataiban.

A kiállítás “Gesztus és látvány” szekciójában a gesztusnyomok tagadásként és egyfajta ellenállásként is felfoghatóak, melyek kigúnyolják a spektakulárist, amit Guy Debord is oly hevesen támadott. A nyom és a jelhagyás szerepe felértékelődött ebben az időszakban, mint egyfajta ellenállás a tapasztalat és a látvány áruba bocsátásával és kisajátításával szemben, ugyanakkor ezek a festői gesztusok bizonyos művészek számára egyfajta politikai ellenállást is képviseltek.

A második rész a “Különc figurativitás” címmel azt kutatja, hogy ezek a gesztusok hogyan kapcsolhatóak össze az alanyisággal és a testiséggel. Az információ korában kialakult egy újfajta politika is az alannyal szemben, melyben a test és a tudat alárendelődik a különféle hatalmi érdekeknek. A virtuális kor kiszélesítette az egyéni és társadalmi élet testen túli lehetőségeit, illetve felerősítette a korporeális megtárgyalásának szükségességét.

A kiállítás harmadik és egyben utolsó szekciója a “Szociális hálók” címet kapta, mely magában foglal többféle művészi gyakorlatot, ahol az expresszív gesztusok

---

<sup>26</sup> Debord, Guy. A spektakulum társadalma (Ford. Erhardt Miklós). Open Books, 2022.

kitörnek a vászon teréből, hol performatívává válnak, hol pedig a kisajátítás eszközeivel élnek.

A festészet ősi gyakorlata kitűnő médiuma maradt annak, hogy az alkotás alanyát és tárgyát térben és időben újrapozicionálja, más szóval szociális hálózatokat alakítson ki. A kiállítás kísérletet tesz arra, hogy megvizsgálja a festészet történetét az 1960-as évektől anélkül, hogy meghamisítaná annak összetett mivoltát.

Végül a kiállítás behatóroltságának kérdésével is érdemes foglalkozni. A *Painting 2.0.* tudatosan és szándékoltan a festészet Euro-amerikai tradícióit veszi górcső alá és erőteljesen fókuszál annak német és amerikai hagyományaira. Ez természetesen nem véletlen, hiszen a kortárs festészet fejlődése legszembetűnőbben ezekben az országokban ment végbe a második világháborút követő időszakban. Egyrészt mindkét országban erős a modernizmus expresszionista hagyománya, másrészt összefügg a háború utáni gazdasági fellendüléssel, mely mindkét említett térségben lezajlott.

Okkal feltételezhetjük, hogy az a mintázat, melyet a *Painting 2.0* élénk tár eszköze lehet a nyugati modernizmus történeti számvetésének, hiszen decentralizálja a médiumspecifikusság máig domináns narratíváját. A művészettörténetben széles körben elfogadott, hogy a konceptualizmus térhódítása – mely a hangsúlyt az esztétikum háttérbe szorítására helyezte és eltávolodott a hagyományos művészi anyaghasználatától, melyet technikai médiumokra cserélte a szöveg és a fotográfia beemelésével – megkérdőjelezte a festészet legitimitását.<sup>27</sup>

A *Painting 2.0.* azt is be kívánja mutatni, hogy a festészet képes volt integrálni a konceptuális gondolkodást a saját médiumába és egyfajta új vitalitást hozott létre sokkal inkább a heterogenitásra alapozva a médiumspecifikációval szemben. Végző konklúzióként levonható, hogy végbement a festészet “rematerializációja”, miközben a műfajt érintő folyamatok földrajzilag is globalizálódtak.

---

<sup>27</sup> Ryan, David. "Painting 2.0-Expression in the Information Age." *Journal of Contemporary Painting* 3, no. 1-2 (2017): 246-251.

## VII. A technológiához és tömegkultúrához való viszony a saját festői praxisomban: a „remix” a „remake” a „sampling” és a művészi kisajátítás módszerei

*„Számolnunk kell azzal, hogy a jelentős újítások megváltoztatják a művészetek technikáit és így magára az alkotói folyamatra is hatnak – olyannyira, hogy meglepő módon talán meghatározhatják majd, mit tartunk a jövőben művészetnek.”*

(Paul Valéry, 1934)

Az eddigiekben elsősorban a modernizmus vizuális kultúrájára irányuló kritikai megfontolásokon, elsősorban a Frankfurter Iskola (Theodor W. Adorni és Walter Benjamin) és a szituacionizmus (Guy Debord) gondolatain keresztül jártam körbe, hogy milyen alapvető kihívások elé állítja a festészetet az átalakuló kultúripar. Ezt követően napjaink uralkodó művészettörténeti és képelméleti diskurzusaira (W. J. T. Mitchell és Nicholas Mirzoeff írásaira) támaszkodva jártam körbe, hogy miképpen változott meg az erősen technicizált kortárs vizuális kultúrában a képek státusza. Ezt követően két hazai kiállítás példáján keresztül. Mindezekre tekintettel a következő nagyobb egységben, immár egyes szám első személyben, a saját praxisomon és néhány meghatározó nemzetközi példán keresztül haladok tovább dolgozatom érvelésében.

Eddigi pályám során több, egymástól jól elkülöníthető sorozatot festettem, melyek közös jellemzője, hogy a különféle festői felületekben feloldódó és absztrahálódó témák valamilyen popkulturális közegből vagy a technológia világából érkeztek. Mindig is foglalkoztatott, hogy feldolgozzam és beépítsem a jelen korra jellemző vizuális hatásokat és az olyan képi elemeket, melyek hétköznapi életünket meghatározzák. Művészi látásmódom alapvetően forma központú – ezen belül is a letisztult geometrikus nyelvezet áll hozzám közel – így a körvonalak és a rajzi szerkezet kiemelten fontos számomra.

A modern képszerkesztés és formaképzés lehetőségei a 2000-es évek eleje óta kezdtek komolyabban foglalkoztatni, elsősorban az Adobe Illustrator nevű vektorgrafikus rajzprogram elsajátítása volt döntő jelentőségű műveim sajátos stílusának kialakításában. A program működési elve és az abban rejlő lehetőségek új dimenziót nyitottak a formaképzés és a vásznon megjelenő körvonalak vonatkozásában. Innentől kezdve képalkotói praxisomba beépült a digitális képszerkesztés folyamata, műveim döntő többségét azóta is ilyen módon tervezem és rajzolom meg. Ez a lépés azért is tűnt logikusnak, mert az általam ábrázolni kívánt témák és tárgyak megkövetelték, hogy



körvonalaiuk mérnökien pontosak legyenek. Érdekel továbbá, hogy a hard-edge festészetben milyen új lehetőségek rejlenek, mert úgy gondoltam, hogy ez a stílus vagy képkalkotói taktika hiteles módon tudja kifejezni és leképezni korunk vizualitását. Amikor korunk vizualitásáról beszélek, akkor többek között egy olyan sajátos nyelvezetre gondolok, mely elsősorban a reklámparban a tömegkultúrában és a formatervezésben terjedt el és melyeket a mára széles körben ismert digitális szerkesztő és rajzprogramokkal hozzák létre. Ilyenek a különféle logók, feliratok, illetve a nyomtatott vagy digitális kiadványok és reklámok arculatai.

Ezek a látványok életünk részévé váltak, hiszen a multinacionális vállalatok korporatív brandépítése a 90-es évektől kezdve a kelet európai vizuális kultúrába is mélyen beleivódott. A festészeti nyelvbe integrálódó medializált képek szerepe a kétezres évekre még jobban felerősödött, mára a valóság nem csupán az érzékelhető, a tapinthatót jelenti, hanem sok esetben a fotót vagy az interneten keringő digitális képek sokaságát. Ez a megváltozott szituáció a festészetet is új kihívások és új lehetőségek elé állította. Ezzel kapcsolatban ide kívánczok Sturcz János egyik gondolata, aki a kilencvenes évek festészetében lezajló változásra hívja fel a figyelmünket: „A kilencvenes évek alkotói ezzel szemben egy áttételesebb stratégiát, szemérmesebb, rejtőzködőbb attitűdöt képviselnek, érzékileg visszafogottabb, konceptuálisan átszűrt, konceptualitással idézőjelbe tett festészetet műveinek, amely nem az egyéni élmények, érzelmek közvetlen kifejezésére, vagy az úgynevezett tiszta vizualitás steril formaproblémáinak megoldására, dekoratív, esztétikai célok elérésére, hanem egy sokkal önreflektívabb művészetről és festészetről szóló diskurzus folytatására törekszenek. Ennek a párbeszédnek lényegi pontja, hogy rendkívül tudatosan, világosan reflektálnak a kép információs társadalmon belüli kontextualizálására, medializálására. Nemcsak abban, hogy használják és manipulálják a képterjesztés és képteremtés legújabb eszközeit, manipulációs lehetőségeit, és festészetükbe beépítik a medializált képkalkotás vizuális és szellemi eredményeit, gyakran komputert, vagy számítógép által teremtett formákat alkalmazva. Ennél fontosabb, hogy jelzik, tudatában vannak az eredeti élmény és kép elvesztésének, annak, hogy a világot és a művészetet ma már nem a saját magunk által szerzett benyomások, látványok, hanem a média által előállított képek alapján ismerjük meg.”<sup>28</sup> Számomra hamar nyilvánvalóvá vált, hogy festményeimnek nemcsak reflektálniuk kell,

---

<sup>28</sup> Sturcz János: Kiűzetés a Paradicsomból – Festészet a festészet utáni absztrakció és az újfestészet után Magyarországon. Új Művészet, 1999, március, X. évfolyam, 3. szám

hanem „azon a nyelven is kell megszólalniuk”, amit az 1990-es évektől a reklámpar, a tömegkultúra és a formatervezés által, digitális képszerkesztők és rajzprogramok segítségével létrehozott vizualitás határoz meg. A 2005 és 2006 között festett emblémákkal operáló sorozat darabjai nemcsak a kisajátítás és az elidegenítés festői gesztusaira építenek, hiszen a motívumok sokszorosítása, újrarendezése és átalakítása a képi ironia és eltérítés eszközével is él. A dinamikus mozgásban lévő, támadó, ragadozó élőlényekre komponált képeken a fogyasztói kultúra zsákmányszerző természetének kritikáját is felfedezhetjük [15. 16. 17. kép].

Témáim és festői megoldásaim akármennyire is hűvösnek vagy elidegenítettnek hatnak, az inspiráció gyakran valamilyen valós élményből vagy tapasztalásból fakad. Az egyik első festmény sorozatomat különféle audio és videokazettákról készítettem, melyek nagy méretű tárgy-portrékként jelentek meg a vásznon. A geometrikus formákat ridegszürke monokróm alapra vittem fel úgy, hogy a különféle alkatrészek körvonalain belül az expresszív faktúra-játékok ellenpontozzák a háttér műanyagosan matt felületeit. A sorozat darabjai 2006-2007 között készültek, festészetemben ez volt az első alkalom, hogy a technológia és az ipari formatervezés festői átiratával kísérletezzek. 2004-ben Erasmus cserediákként tanultam a Helsinkiben lévő UIAH nevű egyetem festő szakán.<sup>29</sup> Akkoriban épp megtorpanásban voltam a saját festői próbálkozásaimat illetően, ezért a Finnországban töltött idő nagy részében audio-vizuális művészettel foglalkoztam. Jól esett kiszakadni az anyaghoz kötött műhelymunkából és szabadon kísérletezni más műfajokkal. Az izgalmas kalandozás ugyan rövid ideig tartott, de ambivalens módon annál fontosabb hatása lett a festészetemre, hiszen a környezetemben összegyűlt eszközök látványa új gondolatokat ébresztett bennem a képek lehetséges kompozíciójával kapcsolatban. A hang és kép rögzítésre alkalmas kazetták használata az egész 90-es éveket végigkísérte, misztikus tárgyakként tekintettünk a szórakoztató elektronika korai adatrögzítőire, melyek kedvenc zenéink, filmjeink vagy éppen videójátékaink adatait tárolták. A mai elektronikai tárgyakhoz képest egy sokkal hétköznapiabb viszony alakult ki a kazettákkal, hiszen azok szalagjait manuálisan is oda-vissza lehetett tekerni, vagy ha a lejátszó begyűrte akkor kézzel kellett visszahelyezni a műanyag testbe. A hanghordozók papír borítójára kézzel írtuk rá a megfelelő információt miközben csodálattal figyeltük a vhs kazetták csomagolásának olykor absztraháló, olykor pszichedelikus grafikai stílusát. Talán ezek az emlékek is közrejátszottak abban, hogy 2006-ban megfessek az első olyan

---

<sup>29</sup> University of Industrial Art and Design, Helsinki

képet, ami egy felnagyított magnó kazetta minimalista tárgyportréjaként értelmezhető [18. kép]. Mindez egy máig tartó tárgyfestészeti ciklus első lépése volt és egyben annak felismerése, hogy számomra a hétköznapi tárgyak akár identitásképző tulajdonsággal is bírhatnak. Formaközpontú gondolkodásom végre táptalajra lelt a különféle technológiai termékek képi átirataiban, melyekben az ipari formatervezés és a tervezőgrafika gazdag képi struktúrája keveredett a funkcionális formai megoldások játékos absztrakciójával. E sorozat elkészítése festészettechnikai értelemben is új kihívások elé állított, hiszen nagy méretű mérnöki pontos formákat kellett a vászonra vinnem.

Ekkor kezdtem el vegyíteni egymással a hard edge és a gesztus festészet képi megoldásait, miközben a kompozíciós elemeket határoló körvonalak rajzolatai egyre bonyolultabbá kezdtek válni. Elmélyültem a különféle képszerkesztő rajzprogramokban és a precíz festői megközelítésekben, illetve kialakítottam egy sajátos festő-mérnöki munkamódszert, mely azt a célt szolgálta, hogy az iparilag előállított használati tárgyak látványait a megfelelő festői nyelven tudjam ábrázolni.

A művészi tevékenység valódi szabadságát paradox módon azóta tapasztaltam meg mióta képes vagyok külső hatásokat és látványokat integrálni a képi világomba. Idővel ez odáig fokozódott, hogy egyre extrémebb – elvileg a vászonra nem illő – tárgyakkal és motívumokkal kezdtem foglalkozni. Meggyőződésem szerint ezek a művek nem csupán képi illusztrációk, hanem sokkal inkább az érzéki festőiségben feloldódó mentális tájképekként értelmezhetőek. Hiszem, hogy minden esetben túlmutatnak az olykor banális témaválasztáson és jelenidejűségük ellenére jól értelmezhetőek a huszadik század művészettörténetének kontextusában. Kijelenthető, hogy művészetemben számos tudatosan vállalt ellentmondás érvényesül, melyek izgalmas feszültséget teremtenek képeim olvasása közben: ábrázoló-absztraháló, analóg-digitális, éteri-anyagszerű, geometrikus-expresszív, mechanikus-kézzel készített, jelenidejű-tradicionális stb. Ezen szélsőségek párosítása és a különc témaválasztás talán korunk ellentmondásosságát hivatott kihangsúlyozni. Minden bizonnyal kijelenthető, hogy sosem volt ennyire komplikált hagyományos művészeti műfajokkal kifejezni egy kor szellemiségét.

A kérdés tehát az, hogy képes-e a festészet, mint fizikálisan alakítható anyagokkal operáló képzőművészeti műfaj hitelesen és meggyőzően „tudósítani” egy olyan korszakról, melynek vizualitása és működése egyre inkább virtuális és digitális, bizonyos értelemben tehát anyagtalan és éteri? Ha képes akkor ehhez nyilvánvalóan új festészettechnikai és képszerkesztési stratégiákat kell kidolgozni és integrálni a festészet hagyományos eszköztárába. Ennek eredményeképp létrehozható egy olyan hibrid képalkotói praxis,

melyben a festői nyomhagyás és a modern technológiák keveredéséből eddig nem tapasztalt művészi eredmények is születhetnek. Ugyanakkor felmerülhet a kérdés, hogy releváns megközelítés-e hagyományos műfajokat alkalmazni annak érdekében, hogy kifejezzük a mai kor szellemiségét? Ésszerű gondolat-e például a festészet és a modern technológiák között átjárhatóságot keresni? Esetemben a festészethez és a képkészítéshez fűződő rendkívül személyes viszony meglehetősen korán, már gyermekkorban kialakult és organikusan fejlődött, szinte töretlenül. A kérdésfelvetés részéről nem csupán művészetelméleti jelentőséggel bír, nem szimplán elvont gondolat kísérlet, hanem bizonyos értelemben „túlélési” stratégia. Művészi alkatomból kifolyólag ez a személyes viszony a festészethez nem kizárólag a belső világom kivetülésén keresztül értelmezhető, hanem a külső valóság analíziseként is. Számomra a művészet a külvilágra adott reakcióként is értelmezhető, vagy ha úgy tetszik annak visszhangjaként. Vagyis, ha a külső körülmények megváltoznak és a hétköznapi életünket a technológia és digitális forradalom ilyen mértékben alakítja át, akkor az én logikám szerint ennek meg kell jelennie a művészetben. Saját korosztályom egészen tinédzser éveiktől kezdve szembesülhettek a virtualitás egyre fokozódó térnyerésével. Ezen mikro-generáció tagjainak (ún. „Xennials” akik a 70-es évek végén vagy a 80-as évek elején születettek) gyermekkoruk még alapvetően „analóg díszletek” között zajlott, ám fiatal felnőtt korukra a világ egyre digitálisabbá vált. Ezek a folyamatok magyarázattal szolgálhatnak arra az alkotói identitásra, mely az analóg és a digitális mentén definiálja magát és határozza meg egy egész korosztály képi gondolkodását.

Úgy érzem egy másik distinkciót is érdemes tennünk, mégpedig a geometrikus és/vagy absztrakt látásmóddal kapcsolatban. Bak Imre írja Peter Halley [21. 22. kép] és a hozzá hasonló „neo-geo” festészet alkotóiról, hogy a minimalisták képviselőinek „semleges” és formalista geometriájához képest „a „kemény” geometriát (kórház, börtön, gyárak), a „puha” geometriával (autópálya, számítógép, szórakoztató elektronika) együtt a társadalmi helyzet radikális kifejezésére használják”<sup>30</sup>. Úgy érzem, hogy a huszadik és a huszonegyedik század művészetével – azon belül is a geometrikus vagy absztraháló irányzataival – kapcsolatban nagyon is helytálló egy ilyen jellegű megkülönböztetés, hiszen a saját korosztályom festői gondolkodásmódjára is találónak érzem a „puha geometria” kifejezést. Nem csupán azért, mert adott esetben az internet a digitális kultúra

---

<sup>30</sup> Bak Imre: Posztmodern négyzetek, avagy a metafizika aktualitása, 2003, Bak Imre 2001-2003 katalógus

vagy a szórakoztató elektronika jelent inspirációs forrást, hanem azért is, mert a huszadik század radikális, tiszta absztrakcióját felváltotta egy sokkal játékosabban absztraháló nyelv, mely sok esetben a hétköznapi valóság elemeit vagy különféle társművészeti hatásokat is beépít a képi világába. Megszűnni látszik az absztrakt és az ábrázoló kategóriák megkülönböztetésének relevanciája és olyan új meghatározások születnek, mint például a „poszt-internet pop” vagy a „technológia utáni festészet”, melyek többé nem definiálhatóak a jól ismert művészeti kategóriák szerint.<sup>31</sup> A művészetek szinte minden területén megfigyelhető, hogy az egyes műfajok alakulása progresszívából regresszívba váltott, nincsenek igazán új és forradalmi paradigmák sokkal inkább valamiféle kulturális újrahasznosításnak lehetünk szemtanúi. Fehér Dávid a következőképpen fogalmazott: „A sampling, a remake, a remix fogalmait szinte közhelyszerűen alkalmazzák a kortárs festészet kontextusában. Az idézés posztmodern kultúrája helyett az utóbbi években (lassan évtizedekben) a Gilles Deleuze és Félix Guattari által leírt rizómák sűrű hálózatához hasonló digitális linkek szertelen rendszerére szoktak hivatkozni. Minden festői gesztus egy másik festői gesztust idéz. Ahogy Peter Weibel fogalmazott: »minden kép mögött van egy másik kép«. A festő referenciák sűrű hálózatával dolgozik, még abban az esetben is, ha ennek nincs tudatában.”<sup>32</sup> Ez a gondolkodásmód a transzavantgárd műltszemléletéből következik, mely a magyar irodalomban Esterházy Péter nyomán „idézet-technikaként” vált ismertté: „minden, ami a múlt művészetében megszületett, egy történeti folytonosság része, bárhol és bármikor újra beemelhető a jelenbe: a művész tetszés szerint válogathat ennek a historikus eszköztárnak »raktári anyagából«”.<sup>33</sup>

Fontosnak tartok érinteni egy másik művészettörténeti kategóriát is, ami kisajátítás művészetként vált ismertté.<sup>34</sup> Ahogy Szoboszlai János írja: „A kisajátítás nem tartja tiszteletben az eredetiséget, a szerző és mű viszonyának hagyományos, modern

---

<sup>31</sup> Groys, Boris. "Curating in the Post-Internet Age." E-flux journal 94 (2018).

<sup>32</sup> Fehér Dávid: Kép-képletek, 2018.04.24., Balkon Online, <https://balkon.art/home/kep-kepletek-szinyova-gergo-kenyelmes-kenyelmetlen/> (Hozzáférés: 2024-07-10)

<sup>33</sup> Kovalovszky Márta: Bak Imtre: Kétszer tizenöt (1965-1999), Szent István Király Múzeum, Székesfehérvár, 1999.

<sup>34</sup> Az eredetileg angol appropriation art szóösszetétel Egyesült Államok-beli elméletírók használták először az 1980-as évek első felében, amikor többek között Sherrie Levine, Richard Prince és Cindy Sherman amerikai képzőművészek műalkotásait elemezték. A terminus alkalmazása az 1980-as évek második felétől általánossá vált: Arthur C. Danto, Rosalind Krauss, Craig Owens, Douglas Crimp vagy Hal Foster, tehát jelentős teoretikus apparátussal rendelkező kutatók használták. Az appropriation art kifejezés e kutatók szövegeiben egyikévé vált a modern-posztmodern átmenet leírását és értelmezését szolgáló diskurzus legfontosabb kategóriáinak. Ld. ehhez: Korte, Paula. "Appropriation in the Visual Arts." Journal of History, Culture and Art Studies (2018).

értelmezését. Új javaslatot tesz a művészet lényegére vonatkozóan, s nyilvánvaló, hogy az új célja a régi meghaladása, zárójelbe tévése, dekonstrukciója.” Ez a művészi attitűd a saját festői praxisomban igen korán megjelent, melynek első példája egy 2004-2006 között készült sorozat, ahol a képek fő motívumaiként különféle multicégek logói jelennek meg, mint pl.: Puma, Lacoste, Renault, Air Jordan stb. A képek középpontjában a fogyasztói társadalom ikonikus sziluettjei – melyek gyakran valamelyik ragadozó állat képmását öltik magukra – rideg, iparilag előállított üres terek képzetét keltő festői dimenziókban lebegnek. Az eredeti közegükből kiragadott, dekontextualizált és kisajátított körvonalak expresszíven elkent vagy mechanikusan deformált festői felületekkel lettek feltöltve. A ragadozó állatok apokaliptikus érzetű monokróm tájképek előtt jelennek meg, nyitott szájukon kidugott nyelvük vagy éles fogaik a semmibe merednek. A sorozat másik jellegzetes figurája a Nike Air Jordan logója, mely nyitott lábbal és felemelt kézzel ugrik a magasba. Kezében egy labdát tart, melyet bizonyos képeken jelentősen megnöveltem, így az vagy felfelé repíti a figurát, vagy vertikálisan tükrözve a mélybe rántja azt. A *Fortuna* című képen a logó sziluettjét a labda körül elforgatva sokszoroztam meg, így az egy furcsa kerékre hasonlít, mely a szerencse szeszélyes forgandóságát is jelképezheti. Más esetben a felugró emberalak kezéből kivettem a labdát így az üres kézzel nyújtózkodik valami elérhetetlen felé. Ezeket a motívumokat nem csupán kisajátítottam, de manipuláltam is annak érdekében, hogy valamiféle kórképet rajzoljak fel a kapitalista társadalom mibenlétéről. Bódi Kinga egy 2009-ben megjelent írásában a következőképpen fogalmazott: „Batykó számára túl egyértelműnek és direktnek bizonyult a társadalomkritikai irányvonal: a brandek sivár világán hamar túllépve újabb szériába kezdett. Hétköznapi tárgyakat fedezett fel magának, melyeket festészeti tárgyakká formált át. Ezek a képek éles választóvonalat jelölnek ki a művészetében: innentől számíthatjuk a tárgyábrázolás irányába való határozott elmozdulását: itt érinti első ízben a pusztán tárgy és a tárgy érzékelése, jelentése között jelen lévő vákuum bonyolult kérdéskörét”.<sup>35</sup> A megállapítás helytálló, nem akartam a végtelenségig fokozni a különféle logók minimalista kompozícióit és a bennük megrejlő szűkszavú festőiséget – a direkt társadalomkritikáról nem is beszélve – ugyanakkor meg kell jegyezni, hogy a 2006-2012 között készült alapvetően a tárgyábrázolás témaköréhez kapcsolható képeim ugyan szofisztikáltabb módon, de határozottan kapcsolódnak a korábbi sorozat szellemiségéhez.

---

<sup>35</sup> Bódi Kinga: *Képbe zárt gépek*, Balkon, 2009/1

Az audio és videókazetták maszkyszerű ábrázolása után építőipari gépekről festettem nagyobb léptékű sorozatot. A különös témaválasztás ezúttal is – akárcsak a kazetták esetében – egy valós élményhez kapcsolható, hiszen édesapám gépészmérnöki végzettségét tekintve Miskolcon – a szülővárosomban – építőipari gépkölcsönzéssel és üzemeltetéssel foglalkozott. A mesterségesen felduzzasztott lélekszámú iparváros furcsa kulisszái között, elsősorban a monokróm színhangulatok, a szürke végtelen árnyalata az ipari formák és a szocialista építészet vasbeton monstrumai voltak rám hatással. A kertesházunk garázsában és udvarán lévő betondöngölők, betonvésők és egyéb építőipari gépek megragadták a fantáziámat festészetembe való beemelésük pedig identitásképző jelentőséggel bírt számomra. Egyszerre voltak személyesek és személytelenek, mechanikusan absztraktak és ábrázolóak, valamint a melankóliára hajlamos belső világomat is kifejezésre tudtam juttatni e különös eszközök ábrázolásával. Kürti Emese az acb galériában M.I.K. címmel megrendezett második önálló kiállításom kapcsán így fogalmazott az építőipari gépeket ábrázoló sorozatomról: „Batykó pontosan állapította meg a szükséges távolságot a kép szellemi minősége és szociális realitása között. Úgy viszonyította egymáshoz az arányokat, hogy a tiszta festészet alapvetően meghatározó esztétikai dimenziója mögött a tárgyak szimbolikájának kevésbé poetikus valósága is érzékelhetővé váljon. A különféle építőipari gépek, amelyekkel az apja dolgozik, funkcionális köznapiságukkal és a munkából nyert értelmükkel sajátos karakterű portésorozatokká állnak össze. A „látható” és a „láthatatlan” rétegek közötti geometriai, festői, plasztikai és egzisztenciális különbségekből tevődik össze új képeinek világa”.<sup>36</sup>

A valós látvány absztrahálásával, a „puha geometriával” és a hard-edge festészet felelevenítésével kapcsolatos törekvéseimet megerősítették az első hollandiai tanulmányutam alatt szerzett tapasztalatok. 2006 őszén érkeztem Jurriaan Molenaar festőművész meghívására Weesp városába. Molenaar-al Budapesten ismerkedtem meg ahol, négy hónapos tartózkodása során kollegiális és baráti kapcsolat alakult ki közöttünk. Molenaar posztindusztriális tereket és épületeket fest szerkezetükre lecsupaszítva [22. kép]. Általában monokróm színhasználat és túléles körvonalak jellemzik a color field és a hard edge festészet tradícióját újraértelmező kompozícióit. Sorsszerűnek éreztem a vele való megismerkedést, hiszen az általa képviselt festői attitűd akkoriban Magyarországon meglehetősen ritka volt. Azok a középgenerációs művészek, akik a kétezres évek elején

---

<sup>36</sup> Kürti Emese: Betonvéső, cintányér, *Mozgó világ*, 2009/2

friss szemléletet hoztak a hazai kortárs festészetbe, alapvetően a jól bevált absztrakt versus figuratív kifejezésmódok mentén határozták meg magukat.<sup>37</sup> Itthon talán Bak Imre festésze állt a legközelebb Molenaar stílusához, de a látszólagos hasonlóság ellenére technikailag és a látásmódot figyelembe véve igencsak különböző megközelítésekről beszélhetünk, leginkább a látványhú perspektíva és a különféle színmezők határain lévő éles körvonalak plasztikusságát tekintve. Első hollandiai tanulmányút azért is volt meghatározó, mert több olyan festői felfogást is megismerhettem – adott esetben személyes, műtermi látogatások alkalmával – melyek szinkronban voltak a saját művészi elképzeléseimmel. Elsősorban olyan művészeket említhetnék, mint: Han Schuil [23. kép], Thomas Raat [24. kép], Hans Broek vagy Jan Andriesse. Ezekről a művészekről általánosságban elmondható, hogy egy meglehetősen szikár a valóságot erősen absztraháló képi világot vegyítenek progresszív festői megoldásokkal. A különféle festékrétegek filmszerűen vékony felületei és éles körvonalai megidéznek a nyomtatott felületek éteri minőségeit, miközben a mérnöki pontossággal kialakított formák a digitális képszerkesztés látványvilágát is eszünkbe juttathatják. Úgy érzem rendkívül fontos és tanulságos volt számomra a nemzetközi kitekintés, hiszen ez volt az első alkalom, hogy művészi elképzeléseim szélesebb kontextusban is értelmezhetővé váltak.

Megfigyelhető, hogy az elmúlt évtizedben a kortárs festészet nyelve már a különböző pólusok és irányzatok közti átjárhatóságot célozza meg, idézném Sturcz János ezzel kapcsolatos gondolatait: „A mai festészet talán legjellemzőbb és legszimpatikusabb vonása, hogy nem egymást kizáró ellentétekben, hanem egymást kiegészítő lehetőségekben gondolkodik. Nem állítja szembe például a konceptualitást és a festészetet, a festészetben belül a nonfigurativitást és a figurativitást, az absztrakción belül a geometrikus és az organikus hagyományt. A művek nemcsak, hogy szabadon mozognak az absztrakció és az ábrázolás között, hanem egyszerre tartoznak mindkét pozícióhoz, finoman egyensúlyozva a két terület értékei között. Legtöbbjük esztétikumát — még ha használnak is ábrázoló elemeket —, a reduktív absztrakció kifinomult világa határozza meg.”<sup>38</sup>

A monokróm hátterek előtt lebegő, középre komponált gép-portrék után 2009-től érdeklődésem egyre inkább az utcán heverő, elhagyott, elveszített, sokszor a

---

<sup>37</sup> Pl.: Braun András, Szűcs Attila, Bullás József, Bernáth András, Baranyai Levente, Erdélyi Gábor

<sup>38</sup> Sturcz János: Kiűzetés a Paradicsomból – Festészet a festészet utáni absztrakció és az újfestészet után Magyarországon. Új Művészet, 1999, március, X. évfolyam, 3. szám



felismerhetetlenségig torzult tárgyak felé irányult. Édesapám munkagépeihez még személyes viszony fűzött, melyeket családi házunk udvarán volt alkalmam megfigyelni. Ezzel szemben az ún. szemét-képek már egy sokkal személytelenebb, ám a témaválasztást tekintve végtelen lehetőségekkel bíró „vadászterületről” érkeztek. Emberi szokásokról, fogyasztói kultúráról, környezetszennyezésről vagyis sokkal általánosabb jelenségekről tudtam az egyre differenciáltabb festői felületeken keresztül képeket készíteni. „Mindennapi tárgyaink, a hétköznapi valóság fragmentumai sajátosan értelmezett archeológiai leletként, afféle rekvizitumként tűnnek fel. Hátra maradt nyomok. Különös történeteket sejtetnek, s talán arról a társadalmi struktúráról is árulkodnak, amelyben létrejöttek.”<sup>39</sup>.

Ezek az urbánus csendéletek nem ábrázolnak emberi alakokat, hanem valamiféle „kozmosz” magányban lebegnek az üres utcák térköveit vagy aszfaltját expresszív faktúra-játékokkal újraalkotott felületeken. Úgy gondolom, hogy az ember alkotta tárgyak vagy a saját épített környezetünk sokkal szemléletesebben – vagy ha úgy tetszik absztraktabb módon – képes saját kultúránkról és létezésünkről tudósítani.

Jean Baudrillard elgondolkodtató pszichológiai magyarázattal szolgál a tárgyakhoz fűződő viszonyunkról: „Szenvedünk attól, hogy a korsó megrepedhet, de ha darabokra törik, annak örülünk.”<sup>40</sup> Szerinte a tévedhetetlen, csalhatatlan tárgy egyszerűen kiábrándító lenne, mert a tévedhetetlenség szorongást vált ki belőlünk.

Hulladékképeim az elidegenített emberi jelenlétre utalnak miközben ismeretlen történések utáni állapotokat rögzítenek. A pusztulásra ítélt tárgyak mintha megszemélyesednének egy elképzelt posztindusztriális „szemétdomb” kulisszái között. Különös látványtöredékek vizuális újrahasznosítására tettem kísérletet úgy, hogy a festői nyomhagyás nem a valóság szolgáló ábrázolására törekszik, hanem a különféle festői stílusok szabadon keverednek egymással. A képek bizonyos részei utalnak előképük fotografikus jellegére, mégis a művek igazi karakterét a különféle fakturális minőségek dialektikája határozza meg. Montázszerűen rakódnak egymásra a rétegstruktúrák, melyek hol vékonyan lazúros hol pedig vastagabb felületekként keverednek a vásznon. A textúrájukban eltérő felületeket puzzle-ként lehetne egymáshoz illeszteni az előre kiszámított, mégis véletlenek által befolyásolt kompozíciókon.

---

<sup>39</sup> Fehér Dávid: A jelen(lét) archeológiája, Batykó Róbert katalógus, acb Galéria, 2012.

<sup>40</sup> Jean Baudrillard: A tárgyak rendszere, Gondolat Kiadó, Budapest, 1987.

A műveket szerencsés véletlenek hozzák balanszba, mely nem csupán témáimra való rátalálás során érvényesül, hanem értelmet nyer a festő nyomhagyás természetén keresztül is. A funkciótlaná vált tárgyakról készült szándékosan esetleges felvételeim kapcsán gyakran hangzik el a serendipity<sup>41</sup> kifejezés, melyet különös témaválasztásaim okán 2009 óta használok. Ez a metódus a mai napig meghatározza képeim létrejöttének körülményeit – csupán a felfedezés helyszínei változtak és tevődtek át a valóságos térből a virtuálisba.

---

<sup>41</sup> A szerendipitás olyan megismerési (kognitív értelemben paradox) pillanatot jelent, amelynek során az ember ráébred valamire, annak ellenére, hogy az adott dolognak számára azelőtt nem volt semmi jelentősége. Royston M. Roberts: *Serendipity*. (hely nélkül): Akadémiai Kiadó. 2005

## VIII. A festőgépről – avagy egy lehetséges festészet-technikai válasz a kortárs technológiai-mediális átalakulásokra

Művészi gyakorlatomra már egész korán jellemző volt, hogy a festéket nem hagyományos módon, vagyis nem ecsetvonásokkal vittem a vászonra. Képeimet 2006-tól erős formai redukció jellemezte, és jól ismert cégek logói vagy különféle emblémák jelentek meg rajtuk. A fogyasztói társadalomra utaló motívumokat úgy akartam ábrázolni, hogy megmunkáltságukban is egyfajta elidegenedettséget sugalljanak, illetve, hogy a sokszorosíthatóság érzetét is felkeltsék a nézőben. Ezzel párhuzamosan volt bennem egy belső igény is, hogy a festői nyomhagyás területén megpróbáljak valamilyen kevésbé megszokott módszert választani.

Ennek első példája a *Birtoklás hangjai* című festményem [25. 26. kép]. Az emblemikus formákat maszkoló fóliák segítségével vittem a vászonra, így ezek a háttértől – a hard-edge festészetre jellemzően – éles határvonalakkal különülnek el. Ez a módszer azt a célt szolgálja, hogy a formaképzés során a motívumok szélénél ne jelenjenek meg az ecsetnyomokra jellemző esetlegességek. A vinylfóliával körberagasztott formákat vastagon bekentem dammárlakkal hígított fekete olajfestékkel, melyet vastag műanyag sörtéjű háztartási kefével egy határozott mozdulattal eloszlatam a felületen. Mindez ugyan az ecsetnyomot imitálja egy meglehetősen redukált és kimerevített formában, mégis valamiféle ipari eljárásra hasonlít, leginkább a bakelitlemezek mélyen barázdált felületeit idézi. Hasonló a helyzet a sűrűre, de még éppen folyékonyra kevert csepp alakú olajfestékfoltokkal, a kép harmadik elemével. A sűrű festéket a diptichon mindkét táblájára ráfolyattam. A festékfoltokat 2-3 hétig fektetve szárítottam, majd amikor a tetejük kellőképpen megkeményedett, a „festékbőrt” éles szikével óvatosan körbevágtam, hogy a kezemmel oldalirányból befelé össze tudjam gyűrní. Az összegyűrt olajréteg valamiféle furcsa fröccsöntött tárgyra emlékeztet.

2007-ben a tárgyábrázolás kezdett foglalkoztatni: képeim kompozíciói továbbra is egyszerű geometrikus formákból álltak össze, ám megjelentek rajtuk az átmenetek is, mivel fény-árnyék viszonyokat is szerettem volna ábrázolni. A sorozat első darabja a *Cintányér 01.* címet viselő festmény volt, mely egy kísérő cintányért ábrázol oldalnézetből, és egyszerre szól a tárgy és az általa keltett hanghatás kifejezéséről. Az ecsetnyomokat ebben az esetben is felszámoltam, hiszen a széles ecsettel a vászonra felvitt híg akrilfesték puhán eloszlott a hordozó felületén.

A későbbiekben már a művészi gesztus bizonyult fontosabbnak, amely végül a formán belül jött létre. A látványt egymástól elkülönülő, különböző színű és árnyalatú foltokra bontottam, amelyeket festőkéssel helyeztem egymás mellé. Ezután az olajfestékkel borított felületet a már korábban is használt vastag sörtéjű háztartási kefével egy mozdulattal elkentem. Ekkor a festék még teljesen friss és alakítható állapotban volt, így a csúcspénnyel helyén ki tudtam kaparni belőle egy kézi spaklival körülbelül 6-7 cm szélességű területnyi részt. Ettől sok szempontból összetettebb és érdekesebb lett a kép festői szerkezete. Egyrészt kivilágosodtak a visszakapart részek, hiszen a foltszerű aláfestés visszaköszönt a vásznon, másrészt a festékrétegek felületi különbségei miatt létrejövő plasztikusan éles vonalak nemcsak a főmotívum körül, hanem azon belül is láthatóvá váltak. A foltszerűen felfestett felületet hiába mosta össze a gyorsan és nagy erővel elhúzott sörté, a visszakapartás során a festői nyomhagyás első gesztusa köszönt vissza. Mintha a vászon „memóriája” lépett volna működésbe, hiszen az összekent felület alól hirtelen láthatóvá vált annak első fázisa. A másik érdekes felismerés az volt, hogy a vastagon felvitt friss olajfesték visszakapartása során az egymás mellett lévő színfoltok nem mosódtak össze.

Az ezt követő években még jó néhány felületképzési kísérletet folytattam: festettem átmeneteket hengerrel és festékszóróval, lazúros rétegeket oldottam terpentinnel és hígítóval, miközben mindvégig az ecsetnyom felszámolására törekedtem.

2015-ben jutottam el odáig, hogy megpróbáljak egy teljes képet visszakaparni. Az első teljes egészében visszakapart festményem 70x55 cm méretű volt. Képeimet akkoriban még ékrámára feszített vásznon hoztam létre, a kapartás tulajdonképpen jól sikerült, azonban bizonyos helyeken az ékráma élei is megjelentek a képen, hiszen a nyomás hatására a penge erősebben kapart ott, ahol a vászon a kerettel találkozott. Ez a hiba azt a változást indukálta, hogy ezek után a vásznat egy merev hordozóra erősítve festettem meg és kapartam le, majd csak később, a száradás után feszítettem ékrámára.

2015 és 2016 között egy viszonylag nagy darabszámú sorozatot festettem kéziszerszámokkal [27. 28. kép]. Az üzletekben elérhető legszélesebb kéziszerszám 60 cm-es, de mivel nagyobb méretű képeket is szerettem volna festeni, készítenem kellett szélesebb spaklikat. 70-80-90 cm-es acéllemezeket vágattam, melyeket két faléc közé erősítettem. A szerszámot két kézzel nyomtam a vászonhoz, ezért bizonyos helyeken nagyobb volt a nyomás, vagy a mozdulat jobbra vagy balra csúszott, tehát nem volt teljesen egyenletes a felület. Ezek az analóg hibák bizonyos esetben képi elemként, értékelhető festői gesztusként értelmeződtek a számomra.

A kézi szerszámok nem voltak alkalmasok nagyobb méretű képek létrehozására, ezért ki kellett alakítanom egy olyan módszert, amivel akár 100-200 cm-es vásznakat is le tudok kaparni. Ehhez szükség volt egy 2 méter széles acélpengére, melyet faléc helyett – hiszen az ilyen szélességben meghajlott volna – két vasprofil közé erősítettem. A pengét ezek után a két szélén körülbelül 45 fokos szögben hozzáerősítettem két tartóelemhez, melyek egy nagy méretű furnérlemezhez voltak rögzítve. A nagy méretű vásznakat kézzel húztam át az eszközön úgy, hogy a vászon szélét egy vékony faléchez rögzítettem; így próbáltam kivédeni, hogy a vászon meghullámosodjon a penge alatt. Ez helytel-közzel sikerült is, de a hatás még mindig nem volt teljesen egyenletes, arról nem is beszélve, hogy az eszköz összeszerelése minden esetben elég nehézkesnek bizonyult. Tulajdonképpen ezek a zavaró körülmények kényszerítették ki, hogy a festőgépet újragondoljam és tartós, valamint könnyen installálható anyagokból készítsem el.

Az eszköz fejlesztése során fontos szempont volt, hogy az stabilan a műterem padlózatához legyen rögzíthető, illetve hogy a pengét úgy tudjam a vászonhoz erősíteni, hogy a nyomás egyenletesen állítható legyen. A „festékgyalut” gépészmérnök édesapám pontos tervrajzai alapján egy lakatosmester készítette alumíniumból. A padlóhoz rögzíthető penge alatt már nem szabadkézzel húztam át a vásznat, hanem az furnérlapra erősített kerekeken gurult alatta, melyet egy állványra erősített csörlővel húztam át a kaparószerkezeten [29. 30. kép].

A művelet elérte a célját, hiszen a 2,5 méter széles festőgép – amelybe maximum 2 méteres pengét tudtam elhelyezni – segítségével már megfelelő méretben, gyakorlatilag teljesen egyenletesen tudtam visszakapart felületeket létrehozni. Ez nagy biztonságot jelentett a későbbiekben, illetve több olyan lehetőséget is rejtett magában, amelyre korábban nem is gondoltam. A vastagon felvitt festékréteg visszakaparása után a pengére feltorlódik egy úgynevezett festékhurka [31. kép]. Ez tulajdonképpen tartalmazza az eredeti kép „zanzásított” mását, melyben ugyan torzítva, de minden képi információ megtalálható. Kezdetben ezeket a festékhurkákat megőriztem, és ki is állítottam, mint festészeti „melléktermékeket”. Nemcsak a felszínükön megjelenő különleges mintázat miatt tartottam érdekesnek őket, hanem azért is, mert ezek az objektumok kifejezetten plasztikusak, ily módon a festészet térbeli kiterjesztéseként is értelmezhetőek. Ahhoz, hogy a festékmasszát meg tudjam menteni, át kellett tolnom a penge segítségével a vászon széléről egy vékony falécre. Eközben vettem észre, hogy ha a penge maga előtt tolja a masszát, akkor egy rendkívül jól artikulált gesztusfestészeti felületet jön létre, mely egyfajta folyamatfestészetként, szellemképszerűen torzítja vissza az eredeti kompozíciót

a vászonra [32. 33. kép]. A kép gyakorlatilag kétszer jelenik meg a vásznon: mint előre elképzelt, megtervezett és megszerkesztett kompozíció, melynek kiterjedése pontosan meghatározott, illetve annak szellemképe, mely előre el nem képzelhető, nem is tervezhető, méretbeli kiterjedése pedig képlékeny. Nyilvánvaló, hogy az egyik a másik torzított mása, mégis képesek összeadódni és egy képként funkcionálni.

Ezt a felismerést tehát egy újabb szerencsés véletlennek köszönhetem, hiszen nem állt szándékomban ennyire expresszív festői nyom hagyást beépíteni a képi világomba. Fel kellett ugyanakkor ismernem, hogy ez a folyamat szükségszerű része, ami korábbi törekvéseim ellenpontjaként is értelmezhető. Bármennyire is meg akartam szüntetni a hagyományos értelemben vett festőiséget, az kvázi „tudatalattiként” mégis a felszínre tört, és helyet követelt magának. Mindez annyira természetes módon, annyira organikusan történt, hogy eredeti elképzeléseim azonnali újragondolására készítetted. A festői felületek a munkafolyamat legvégén úgy jelennek meg, hogy szabad kézzel a vászonhoz sem érek, hiszen attól körülbelül másfél méternyire helyezkedem el. Egy állványra szerelt csörlővel húzom magam felé az asztallapra rögzített vásznat, ezen kívül a kép megszületéséhez már tevékenyen nem járulok hozzá. Ez különösen igaz a szellemképekre, hiszen azok egy teljesen üres fehér vászonfelületen keletkeznek, meglehetősen rövid idő alatt. Mivel egy állvány mögött ülök, nem is látom teljes mértékben, hogy mi történik, az csak a folyamat legvégén, az asztallaphoz sétálva tárul fel előttem. Különös élmény a kontroll ilyen szintű elvesztése, ám egyben felszabadító is.

A festőgép által alakított felületek filmszerűen vékonyak, a létrehozott képnek nincs plaszticitása, kivéve, ha olykor a henger alakú vékony festékmasszát szándékosan a vásznon hagyom. Nem alkalmazok aláfestést sem, ezzel szemben a vászon felső részén festek fel egy adott, megtervezett kompozíciót, ami egymástól éles vonalakkal elváló, vastagon felkent színmezőkből jön létre. Ezt a képet kaparom át a pengével úgy, hogy az eredeti kompozíció is látható marad, mindössze a festékréteg vékonyodik el úgy, hogy a vászon textúrája átsejlik rajta, vagyis a kaparás mechanizmusa láthatóvá válik általa. A végső kép ilyen módon feltárja keletkezésének mechanizmusait, így a vásznon lezajló folyamatok értelmezhetővé és jól követhetővé válnak a néző számára. Mozdulataimat nem a készülő művel való hirtelen és ösztönös konfrontáció jellemzi, hanem egy jól végiggondolt munkafolyamatról beszélhetünk, melyben irányított véletlenek oldják a geometrikusan megszerkesztett kompozíciók statikusságát. Műveim egyfajta „folyamatalapú metafestészeti praxisként” értelmezhetőek. A kézjegy megszüntetése mellett fontos jelentősége van annak, hogy a folyamat során a festékanyag tapintható,

testszerű állapota felszámolódik, „elrejtőzik” a vászon szövetének pórusaiba. Ezek a felületek olyan éteri jelenségekre reflektálnak, mint a digitális kijelzők látványa, vagy a nyomtatott felületek anyagtalansága. A szellemképekben megbújó lüktetés, fodrozódás vagy a hullámszerű ismétlődés és elhalványulás a képek folyamatos körforgására, vagy az egyre gyakrabban emlegetett képinflációra is utalhatnak.

Egyre gyakrabban alkalmazom az általam csak „formázott húzásnak” hívott eljárást is, ami meggyőződésem szerint a műveimmel párhuzamba állítható „squeegee” festészeten belül is újdonságnak számít [34. kép]. Ennek lényege, hogy a szellemképeket csak egy jól körülhatárolt formán belül engedem megképződni úgy, hogy azt egy egyszínűre festett képmező veszi körbe. Ez a módszer kiemeli és plasztikussá teszi az expresszív gesztusokat, hiszen azok kontrasztba kerülnek a mellettük elhelyezkedő homogén felülettel. Az eljárás egyedisége abban rejlik, hogy a kép teljes felülete ez esetben is mindössze egy kaparó mozdulattal jön létre. A formázott húzás során el tudom érni, hogy a gesztusfestészeti és a colorfield képmezők egyszerre, egy mozdulattal kerüljenek a vászonra; mindezt úgy, hogy nem érezzük disszonánsnak e két egymással ellentétes festői megoldás együttes megjelenését. Ez azért lehetséges, mert a teljes képet egy s ugyanazon penge dolgozza meg, mely egyszerre kaparja és tolja maga előtt a festéket, attól függően, hogy a vászon felülete be van-e festve vagy üresen van-e hagyva.

Művészi gyakorlatomat végső soron egyfajta olvasztótégelyként tudnám jellemezni, melyben a különféle vizuális hatások keverednek egymással úgy, hogy azok elemeiből új együttállások születnek. E vegyületek alapanyaga a 20. századi festészeti stílusok és ideológiák mellett maga a kor, amelyben élek, illetve az a vizuális kultúra, mely korábban nem tapasztalt diverzitást rejt magában a magas művészet, a pop és a virtuális kultúra keretrendszerén belül. Egyre erősebben jutott érvényre bennem az az elhatározás, hogy a számomra érdekesnek és beszédesnek tartott látványokat a festészet médiumának időtálló anyagságába zárjam. „Kép mentése máshogy” – idézhetném a számítógépes programok egyik alapvető funkcióját, hiszen a cél mégiscsak az lenne, hogy megőrződjön valami a ránk zúduló vizuális hatások végtelennek tűnő áradatából. A hangsúly ugyanakkor a „művészi mentésen” kell, hogy legyen, melynek gyakorlatában a disztillálás és a desztillálás mechanizmusain keresztül bonyolult emberi érzelmek és gondolatok esszenciája képződhet meg. Ebben nem a kézzel készítettség értékelődik fel automatikusan, hanem a „mentés” milyenségének aktusa, annak komplexitása, melybe kódolva van a gondolati és formai absztrahálás lehetősége is.

## IX. Az anaglif-sorozatról

Az anaglif képek az úgynevezett sztereoszkopikus háromdimenziós látvány megjelenítésére képesek, amennyiben kétszínű lencsével rendelkező szemüveggel nézzük azokat. Ez a két szín leggyakrabban a vörös és a ciánkék. Az anaglif kép két nézőpont felhasználásával készül, melyeket két különböző színréteggel jelenítenek meg ugyanazon képtérben, így állítva elő a mélységérzetet. A kép tárgya jellemzően a képtér közepén helyezkedik el, míg az előtérhez és a háttérhez tartozó térelemek oldalirányban eltoltnak jelennek meg. Hasonló hatást tapasztalunk a valóságban is, amikor egy távolabb található tárgyra fókuszálva a látóterünkbe emeljük kezünket, amelyet szintén kettőzve látunk, amíg a távolabbi tárgyra koncentrálnak. A végeredmény tehát két különbözőképpen színezett réteget tartalmaz, egyet-egyét mindkét szem számára. Színkódolt anaglif szemüvegen keresztül nézve a képek kettőssége megszűnik, mert az agy látóközpontja a szinkitakarás hatására a két szembe érkező különböző nézőpontú képeket térbeliként érzékeli. Az anaglif megjelenítők működésének alapja tehát a színszűrés. Az anaglif képek szemüveg nélkül első látásra homályosnak és életlennek tűnnek.

Egy kompozíció anagliffé konvertálásában ugyanannyira foglalkoztat annak képisége, mint az a lehetőség, hogy a kétdimenziós festmény a megfelelő szemüveggel nézve valós térbeli hatást kelthet. Amikor az anaglif képiségére utalok, akkor a formák jobb és bal oldali elcsúsztatására, illetve a színek jól meghatározható redukciójára gondolok. Festményeim kiindulópontjául fekete, fehér vagy szürke színekből álló motívumokat választottam, így az ezekhez adott anaglif színrétegek a vörös és a ciánkék jól érzékelhetővé váltak. Ezáltal a sorozat színkombináció egységesek és meglehetősen karakteresek lettek, miközben a képen megjelenő formák az elmosódottság benyomását keltik, annak ellenére, hogy azokat egymástól élesen elváló színmezők alkotják [35. 36. kép].

A színmezők kontúrjai a festékréteg lekaparása során némileg destruálódnak, mintegy dinamizálva a képfelületet, a képalkotás és a képnézés folyamatszerűségét nyomatékossítva. A festmények motívumai ezúttal is a digitális képszerkesztésre utalnak, többnyire egyszerű geometrikus formák, melyeket szerkesztővonalak foglalnak keretbe. A különféle kompozíciók – a festőgép segítségével – egymás mellé vagy egymás alá vannak torzítva úgy, hogy a torzított felület „aktivizálja” a másik motívumot. Ez a kettősség olyan hatást kelt, mintha a formák valahonnan elrugaszkodnának vagy berobbannának, így tartva mozgásban a képet. Bizonyos esetben a penge által lekapt



keskeny, ám vastag festékréteget meghagytam a vászon alján, jelképezve azt a síkot, ahonnan a képmezők kettéválnak. Más esetben ez a festékréteg arra szolgál, hogy a vásznon megjelenő különféle festői minőségeket egymástól elválassza.

A mérnöki pontossággal megszerkesztett majd megfestett motívumok kontrasztba kerülnek torzított képmásukkal, melyek bizonyos értelemben „tudattalanként” rezonálnak a precízen megszerkesztett előképükkel. A kép síkján egyszerre van jelen a megismételhető, illetve a megismételhetetlen festői gesztusban rejlő esztétikai többlet. A vásznon a mű keletkezésének fázisai válnak láthatóvá annak különböző stádiumaiban. Ami történik az tulajdonképpen egy anyagtalan digitális kép re-materializálása a vászon felületén. A képek háttere minden esetben homogén fehér színű, mely egyrészt a digitális szerkesztőprogramok kezelőfelületének alapbeállítására utal, másrészt az azokat megjelenítő képcsövek tompa hideg fényére. A festőgép által létrehozott gesztusértékű festői felületet „szellemképként” szoktam aposztrofálni, érdekes számomra, hogy a szóban forgó sorozat kiindulási pontjának tekinthető anaglif képek önmagukban is „szellemkép” -szerűek. Van ebben valami furcsa oda-vissza csatolás az egymással kontrasztban álló képi elemek tekintetében. A festmények fókuszpontját is nehezen találjuk, olyan érzésünk van mintha a festett motívumok ki akarnának törni a kép keretei közül, ezt az érzést felerősíti a festmények háttéréül szolgáló fehér képsík, különösen akkor, ha azt fehér falra akasztjuk.

A digitálisan létrejött képek festménnyé alakítása utalhat arra is, hogy maguk a festmények is a „képinfláció” végnélküli körforgásának részei, másolatok másolatainak, szimulációk szimulációinak rendszerébe illeszkednek. A nyolcvanas években a jelentős amerikai művészettörténész, David Joselit (kurátortársaival, Elisabeth Sussmann-nal és Bob Riley-val) az *Endgame* című kiállításon vizsgálta a baudrillard-i szimulákrumelmélet kortárs festészete gyakorolt hatását, évtizedekkel később pedig „az önmaga mellé kerülő festészet” jelenségéről írt: a festmények hálózatokat teremtenek és hálózatokhoz kapcsolódnak, a virtuális képek végtelen áramlásának, körforgásának részei, egy középpont nélküli rendszer elemeiként. Nincs hierarchia és nincs időrend ebben az anyagtalansága ellenére is oly vibráló világban, amelynek útvesztőiben szinte követhetlenné válik egy-egy nyilvánosan megosztott kép útja.<sup>42</sup> A kortárs amerikai absztrakció jelenségeit elemezve Laura Hoptman az „atemporalitás” – William Gibson

---

<sup>42</sup> Vö. Yve-Alain Bois, Thomas Crow, Hal Foster, David Joselit, Elisabeth Sussman and Bob Riley: *Endgame. Reference and Simulation in Recent Painting and Sculpture*, MIT Press, 1986.

által bevezetett – fogalmának segítségével jellemzi a folyton cirkuláló képek egymásmellettiségének és örök egyidejűségének, a végtelenné táguló jelen időnek a tapasztalatát. Ez az alapélmény lehet napjaink posztmediális karakterű absztrakt festészeti tendenciáinak is a kiindulópontja, a geometrikus absztrakció történetének – sokszor bejelentett – vége után.

## X. Az antropomorf-sorozatról

Az antropomorf sorozat képei az ember és gép viszonyára reflektálnak, annak aspektusait keresik a festészet médiumán keresztül. Számos olyan utalás figyelhető meg rajtuk, amik a számítógépes monitorokról lehetnek ismerősek: szerkesztővonalak, vektorok vagy éppen egymástól jól elhatárolható egzakt geometriai formák. Ennek a festészeti sorozatnak a kiindulópontja maga a flat-screen, mint fizikai felület, célom, ugyanis, hogy felidézsem a digitálisan szerkesztett képek szigorú pontosságát. Felületeim azonban csak látszólag nagyon precízek. Ha közelebbről nézzük a képek textúráját láthatjuk, hogy azok korántsem olyan homogének.

A vászonra felvitt festékrétegeket módszeresen manipulálom, visszakarom egy erre a célra kifejlesztett eszköz segítségével. A korábban vastagon felvitt színsávokat nem csak lekaparom, hanem azokat össze is mosom. Festékrétegeim módszeres eltüntetésének az egyik kreatív mellékterméke az, hogy az eredetileg precíz szegélyekkel egymástól elválasztott formák egymásba csúsznak, egymásba kenődnek. Ez a gesztus akár egy inverz, negatív nyomtatási folyamatként is értelmezhető, különös tekintettel arra, hogy a lekapart festék szellemképeket is létrehoz a vásznon. Ez az egyre hangsúlyosabbá váló festészeti gesztus értelmezhető a digitális képáramlás analóg metaforájaként is. Ahogy Fenyvesi Áron fogalmazott a *Smart Object* című kiállításhoz írt bevezetőjében: „Van még egy nagyon fontos csavar, egy olyan aspektus, ami nekem döntő fontosságú Batykó képeivel kapcsolatosan az analóg-digitális és az ember-gép viszony tekintetében. A legújabb festményei létrehozása során önmagát mintha festőgéppé alakította volna: sablonokkal és maszkokkal tökéletesen replikál képernyő-minőségben digitális képeket. Majd önmaga festőiségét, szubjektivitását és a reprodukálhatatlan festői gesztusainak létrehozását pedig kiutalja egy a festéshez használt eszköznek, ún. festő-gépének. Egy olyan hibrid művészenitást segítve így a világra, amiben felcserélődnek a klasszikus művészeti szerepek. A művész válik géppé, a gép pedig felruházódik emberi tulajdonságokkal.”<sup>43</sup>

Legfrissebb munkáimon is tetten érhető egyfajta vizuális dekontextualizáció. Nem az a célom, hogy a képalkotási folyamat végtermékeként olyan formákat, képeket hozzak létre, amiket könnyen be tudunk azonosítani. Számomra pont a formák kialakulatlansága,

---

<sup>43</sup> Fenyvesi Áron: A reprezentáció holtjátékai, In. <https://www.jelenkor.net/visszhang/1284/a-reprezentacio-holtjatekai> (Hozzáférés: 2024-07-10)

többféleképpen érthetősége a fontos, a billegés a bizonytalanság a kiragadottság és az ennek következtében létrejövő változékony képi állapot. Ezek a digitális képek úgy jelennek meg a vásznon, hogy a formák ugyan tartanak valahová, de még nem alakultak ki teljesen, szinte bárhogyan folytathatóak. Képeim témájukban személytelennek hatnak, de kivitelezésükben nagyon is személyesek. A képek festői tartalmát a művészi kézjegy pátozának finom nyomai adják, miközben beleilleszthetők egy nemzetközileg is értelmezhető festészeti diskurzusba. Mégis, bármilyen érzéki, poétikus képfelületről is legyen szó, e művek tartalma végső soron maga a kép, mely különféle kulturális, társadalmi vagy művészettörténeti kontextusok szövevényes hálójában értelmezi magát.

Antropomorf munkáim arra a kérdésre keresik a választ, hogy a digitális rajzprogramok vizuális hatásait felhasználva, hogyan juthatunk el az emberábrázolásig egy formailag erősen absztrahált, alapvetően geometrikus kompozíciós elv keretein belül? A fejre és/vagy büsztre emlékeztető képek felfogásom szerint 21. századi portrék, melyek megjelenése mechanikus és alkatrészszerű de még épphogy emlékeztet az emberi jelenlétre. A *Scream* című kép központi eleme egy tökéletes körbe komponált szempár, mely egy fekete háromszög felső csúcsán egyensúlyozik [37. kép]. A festmény alsó fele a felső rész torzított képe, színei teljesen megegyeznek, miközben formailag szöges ellentétei egymásnak. A kép alsó részének expresszivitása egy sikolyra emlékeztető hanghatás vizuális leképezése, ám jól láthatóan a hozzá tartozó fejszerű formának nincsen szája. A bőr színű motívum mindössze két szemet rejt, melyeket egy keret alakú szerkesztővonal vertikális irányba torzít. nyilvánvaló tehát, hogy a sikoly forrása a szétfeszített szempár.

Az *Alter Ego* című képet szintén a kétosztatú kompozíciós elv jellemzi [40. kép]. A festmény fő motívuma egy vörös színű leegyszerűsített büszt forma, mely egy ellipszis határolta lyukon „néz” keresztül, azonban nincsenek felismerhető karakterjegyei, mindössze egy sorszám (55) található rajta, mely a sokszorosíthatóságra, utángyárthatóságra utal. A kép alsó részén található ellipszis kerülete pontosan megegyezik annak párjával, egyúttal ki is egészíti azt, kvázi behelyettesíthetővé válik, miközben torz tükörként reflektál az elmosódó emberi jelenlétre. Csak az alsó ellipszisen belüli festői felület oldja némiképp a végletekig redukált kompozíciót. Olyan érzésünk támad mintha egy ismeretlen dimenzió válna láthatóvá ebben a résnyire nyílt festői felületben.

A *Facelift* című mű [41. kép] közepén – a lekapart kép melléktermékeként – egy sűrű, horizontális festékmassa helyezkedik el [30. kép], mely térbelisége miatt élesen

elkülönül az alatta lévő filmszerűen vékony festékrétegtől. A kép színeiben megidézi a csupasz testiség állapotát, a vastag „festékhurka” felületének bőrszerűsége és az alatta lévő horzsolásszerű szellemkép valamiféle furcsa műtéti beavatkozás érzetét kelti. Ezt az érzetet tovább fokozza a kép címe, mely angolul – a mára oly divatossá vált szépségeti beavatkozást – az arcfelvarrást jelenti. Az emberi arckép manipulálása nem csak fizikálisan, hanem egyre gyakrabban virtuálisan történik „köszönhetően” a legkülönbözőbb digitális szűrőknek és applikációknak, melyek az emberi arc arányait korigálják a „szébb” összehatás érdekében.

Heszky András a *Red Eye* című egyéni kiállításom [42. 43. kép] kapcsán a következőképpen fogalmaz: „Batykó egy új festészeti kézjegy megalkotásával folytatja a pályája eleje óta rá jellemző vizuális dekontextualizációt. Ennek jegyében a gépies festékelhúzás gesztusa dominálja legújabb műveit, ami egyfajta megismételhetetlen és reprodukálhatatlan aktusként a maga személytelenségében teszi személyessé és konkrétá képeit. Batykó festői átiratát adja a digitális képeknek, míg faktúranélküliségük és témáik is a szoftver interfészek radikálisan kiragadott részleteit idézik meg. Batykó új festményei a technológiai tudattalan regiszterével is foglalkoznak, a képszerkesztő szoftverek valóság-, és látás-manipuláló hatása pedig szilárd referenciális keretet biztosít számukra. A művész örökké újrafogalmazódó figurativitása ezúttal a grafikai alapformák bizonytalan alakokká szervezése formájában jelentkezik. Kiállításának a címe pedig egyaránt utal a képernyőktől kivörösödő, száraz szemekre és a klasszikus sci-fi műfajok vörös szemű, félig ember, félig gép alakjaira.”

## XI. Konklúzió

Doktori értekezésem arra a következtetésre jut, hogy a kortárs festészet jelenleg egy jelentős paradigmaváltáson megy keresztül, amely szorosan összefügg a technológiai fejlődés gyors ütemével és a tömegkultúra mindent átható befolyásával. Ez a változás nem csupán felszínes, hanem mélyrehatóan érinti a festészet fogalmát, kivitelezését és percepcióját a művészet és a társadalom szélesebb kontextusában.

Kutatásom egyik központi állítása az, hogy a festészet, amelyet sokáig hagyományos és némileg statikus művészeti formának tekintettek, figyelemre méltó fejlődőképességet mutatott. Ez az evolúció nagyrészt a digitális eszközök, az új médiumok és a technológiai innovációk beépítésének köszönhető, amelyek új technikákat és lehetőségeket vezettek be, amelyek korábbi korszakokban elképzelhetetlenek voltak. A digitális technológia megjelenése nemcsak kibővítette a festők rendelkezésére álló technikai eszköztárat, hanem újradefiniálta magát a festészet létrehozásának fogalmát is. Ebben az új paradigmában a festészet már nem korlátozódik a pigmentek felvitelére egy sík felületre; mostantól egy széles spektrumú gyakorlathoz tartozik, amely magában foglalja a digitális manipulációt, algoritmikus folyamatokat és még a robotikai automatizációt is.

Ez a technológiai integráció megkérdőjelezi a művészi hitelesség és eredetiség történelmi fogalmait. Hagyományosan egy festmény értéke gyakran összekapcsolódott annak egyediségével, Walter Benjamin által leírt "aurájával"—egy olyan minőség, amely a mű eredeti, időben és térben egyedi lététől függött. Azonban a digitális korszakban, ahol a képek végtelenül reprodukálhatók és átalakíthatók, az aura fogalma újradefiniálódik. Kutatásom arra utal, hogy a festészet értékét nem csökkenti, hanem inkább kibővíti ez az elmozdulás a reprodukálhatóság és digitális manipuláció felé, mivel új kreatív lehetőségeket és kifejezési módokat nyit meg. Lehetővé teszi a művészek számára olyan gyakorlatok alkalmazását, mint a "remix," "remake," és "sampling," ahol a meglévő vizuális elemek újraértelmezésre és új kontextusban történő felhasználásra kerülnek. Ezek a gyakorlatok kiemelik a kortárs művészet jelentésének folyékonyágát, és tükrözik a szélesebb kulturális elmozdulást az intertextualitás és hibriditás felé.

A tömegkultúra hatása a kortárs festészetre egy másik kritikus aspektusa ennek a paradigmaváltásnak. A tömegkultúra, amelyet a képek elterjedése jellemez a televízió, film és újabban az internet és a közösségi média révén, alapvetően megváltoztatta azt a

vizuális tájat, amelyben élünk. Ez a képek folyamatos áradása olyan kultúrát eredményezett, ahol a vizuális dominancia érvényesül, és a festészetnek, mint vizuális művészeti formának, ebben a zsúfolt mezőben kell navigálnia.

Értekezésem azt állítja, hogy a kortárs festészet többféleképpen reagál a tömegkultúra által jelentett kihívásokra. Egyrészt kritikát fogalmazhat meg, és alááshatja a tömegmédiában terjedő normákat és sztereotípiákat, amint az olyan művészek munkáiban látható, akik iróniát, pastiche-t és appropriációt használnak a fogyasztás, identitás és hatalmi struktúrák kommentálására. Másrészt a festészet be is fogadhatja a tömegkultúra esztétikáját, beépítve olyan elemeket, mint a vibráló színek, merész grafika és a popkulturális utalások, hogy kapcsolatot teremtsen egy szélesebb közönséggel. Ez a kettős megközelítés lehetővé teszi, hogy a festészet releváns maradjon egy olyan társadalomban, ahol a figyelem egyre inkább széttöredezett, és a képek értéke gyakran azok azonnali hatása alapján dől el, nem pedig mélységük vagy eredetiségük szerint.

Művészi kísérletezésem egyik legérdekesebb fejleménye a festőgép megalkotása—egy olyan technológiai eszköz, amely automatizálja a festési folyamat bizonyos aspektusait. Kutatásom feltárja e innováció következményeit, amely jelentős eltérést képvisel a festészet hagyományos, kézi, munkaigényes tevékenységének eszményképétől. A festőgép kihívást jelent a művész, mint magányos alkotó romantikus ideáljával szemben, aki minden ecsetvonással személyes kifejezést ad. Ehelyett egy új dinamikát vezet be, ahol a művész együttműködik a technológiával, programozva a gépet bizonyos feladatok elvégzésére, miközben megtartja az irányítást az általános kreatív vízió felett.

A festőgép új lehetőségeket nyit meg a forma, technika és méret tekintetében történő kísérletezésre. Lehetővé teszi számomra, hogy rendkívül precíz, ismétlődő vagy összetett alkotásokat hozzak létre—olyan tulajdonságokat, amelyek kézzel nehezen vagy lehetetlenek lennének megvalósítani. Emellett fontos kérdéseket vet fel a kreativitás természetéről és a művész szerepéről a digitális korban. Vajon a gép csupán a művész kezének meghosszabbítása, vagy rendelkezik saját kreatív ügynökséggel? Tekinthető-e egy gép által készített alkotás ugyanúgy "művészetnek," mint egy hagyományos festmény? Értekezésem foglalkozik ezekkel a kérdésekkel, azt javasolva, hogy a festőgépet új médiumnak kell tekinteni, nem pedig a hagyományos festészet helyettesítőjének. Új perspektívát kínál a művészet és technológia kapcsolatáról, ahol a kettő nem áll egymással szemben, hanem együtt létezhet és kiegészítheti egymást.

A tézisemben bemutatott technikák és módszerek azt bizonyítják, hogy a festészet nemcsak képes alkalmazkodni a kortárs társadalmi és technológiai változásokhoz, hanem új formákra és jelentésekre is fejlődik. A festészet jövője az innovációban rejlik, az új technológiák és médiumok befogadásában, miközben merít gazdag történelmi hagyományából is. Ez a kreatív interakció a hagyományos és az új médiumok között lehetővé teszi az új művészi kifejezési módok feltárását, új lehetőségeket kínálva a nézők számára a művészet értelmezéséhez.

Ebben az összefüggésben a festészet dinamikus és rugalmas médiummá válik, amely képes reagálni a társadalom változó igényeire és érdeklődésére. Lehet kritikai reflexió eszköze, az identitás és kultúra feltárásának módja, vagy egyszerűen csak szépség és jelentés létrehozásának eszköze egy összetett világban. Ennek következtében a festészet megőrzi relevanciáját a kortárs művészeti diskurzusban, miközben új irányokat nyit a jövő művészeti gyakorlatainak és elméleteinek feltárásában.

A festészet evolúciója az új technológiák és a tömegkultúra hatására egy új vizuális nyelv kialakulásához vezet, amely egyaránt támaszkodik a múlt hagyományaira és a jelen újításaira. Az általam vizsgált technikák—mint a remix, remake, sampling, és az anaglif technika—mind-mind hozzájárulnak ahhoz, hogy a festészet képes legyen új formákat és jelentéseket teremteni, amelyek relevánsak a mai vizuális és kulturális környezetben.

Az anaglif sorozatomban, amely a térbeli képek létrehozására összpontosít, az általam alkalmazott technikák azt mutatják, hogy a festészet képes megújulni, és újfajta vizuális élményeket nyújtani a nézők számára. Az anaglif technika nemcsak a háromdimenziós ábrázolás lehetőségeit tárja fel, hanem új perspektívát kínál a nézőknek, akik így új módon élvezhetik és értelmezhetik a festményeket. Ez a megközelítés arra ösztönöz bennünket, hogy újraértelmezzük, mit jelent látni és értelmezni egy műalkotást, és hogyan kapcsolódunk a képekhez a digitális korban.

Az antropomorf sorozatom, amely az emberi formák és gépi alakzatok kombinációjával kísérletezik, szintén egy új vizuális nyelv kialakulásának részét képezi. Ez a sorozat kérdéseket vet fel a technológia és az emberi test kapcsolatáról, és arról, hogy milyen hatással van a technológia az emberi identitásra és a művészetre. Az antropomorf formák révén a festészet egy olyan területre lép, ahol a gépi és az emberi határai összemosódnak, és új narratívák alakulnak ki a technológia és az emberi tapasztalat közötti kapcsolat megértésében.



Értekezésem arra is rávilágít, hogy a kortárs festészet nemcsak esztétikai kifejezőeszköz, hanem a társadalmi valóság és a technológiai változások kritikájának terepe is. Azáltal, hogy a festészet képes reflektálni a vizuális kultúra és a technológia társadalmi hatásaira, hozzájárul egy olyan kritikai diskurzus kialakításához, amely fontos kérdéseket vet fel a hatalom, az identitás, és a valóság reprezentációjáról.

Az általam alkalmazott technikák, mint például az appropriáció, lehetővé teszik, hogy a festészet kritikai módon reflektáljon a tömegkultúra képeire, és új jelentéseket hozzon létre ezek újrakontextualizálásával. Ez a megközelítés hozzájárul ahhoz, hogy a festészet ne csak passzív szemlélője legyen a vizuális kultúra változásainak, hanem aktív résztvevője és alakítója is.

Összességében doktori értekezésem azt bizonyítja, hogy a kortárs festészet képes reagálni a digitális technológia és a tömegkultúra által hozott kihívásokra, miközben megőrzi sajátos esztétikai és kulturális értékeit. A festészet jelenlegi átalakulása nem a hagyományos technikák elhagyását, hanem azok kibővítését jelenti, ahol az új technológiai eszközök és módszerek nem helyettesítik, hanem gazdagítják a művészeti gyakorlatot.

A jövő festészete valószínűleg tovább fogja vizsgálni és kihasználni a technológiai lehetőségeket, ugyanakkor folytatja a párbeszédet a művészet hagyományaival és történetével. Az innováció és a hagyományos művészeti értékek közötti egyensúly megőrzése kulcsfontosságú lesz a festészet további fejlődése szempontjából.

Végül, értekezésem reményeim szerint hozzájárul a kortárs festészeti diskurzus gazdagításához, és új perspektívákat kínál a művészet és a technológia kapcsolatának megértéséhez. Céлом az, hogy munkám segítségével új utakat nyissak meg a festészet jövőbeni kutatása és gyakorlata számára, és inspirációt nyújtsak más művészeknek és kutatóknak a művészeti innováció és a technológiai alkalmazkodás terén.

## XII. Képjegyzék



1. David Hockney, 2011. The Arrival of Spring in Woldgate, iPad festmény



2. David Hockney, 2010, Untitled No.14, iPad festmény



3. Gerhard Richter, Strip, 2011, Digitális nyomtat, papír, 160 x 300 cm



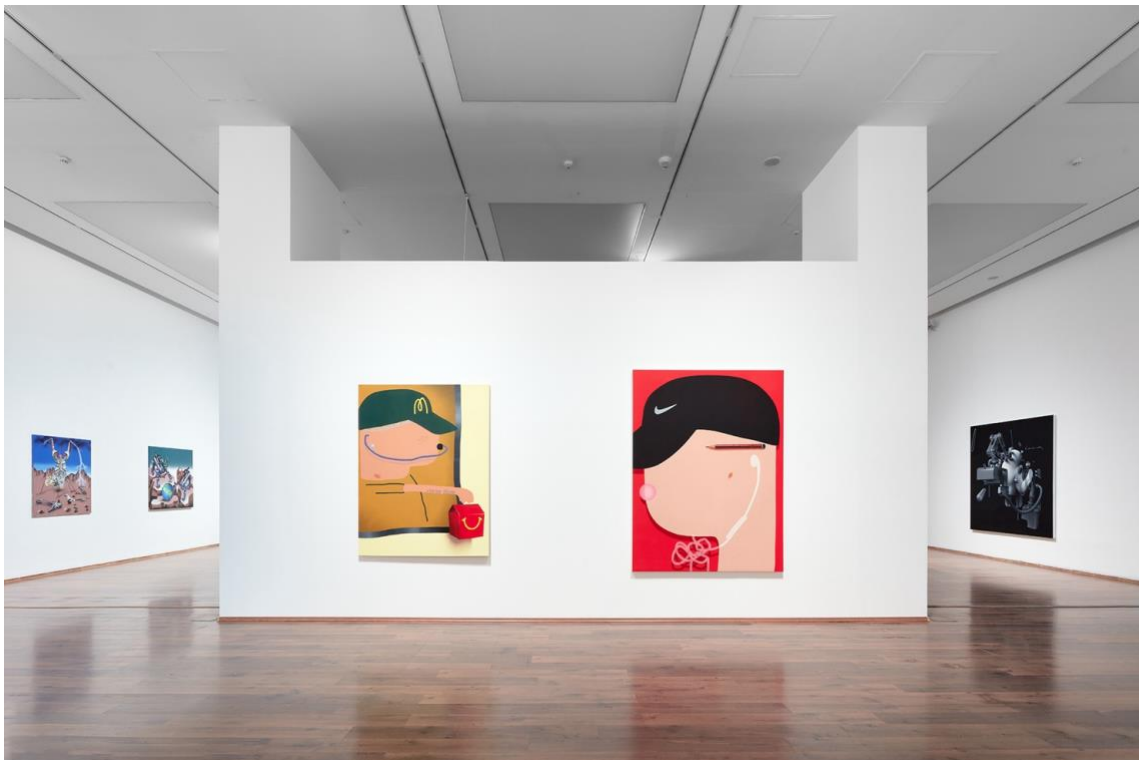
4.Laura Owens, kiállítási enteriőr, 2018, Geffen Contemporary at MOCA



5.Wade Guyton műterme, 2007, New York



6.Új Közvetítések, kiállítási enteriőr, 2022, MODEM, Debrecen



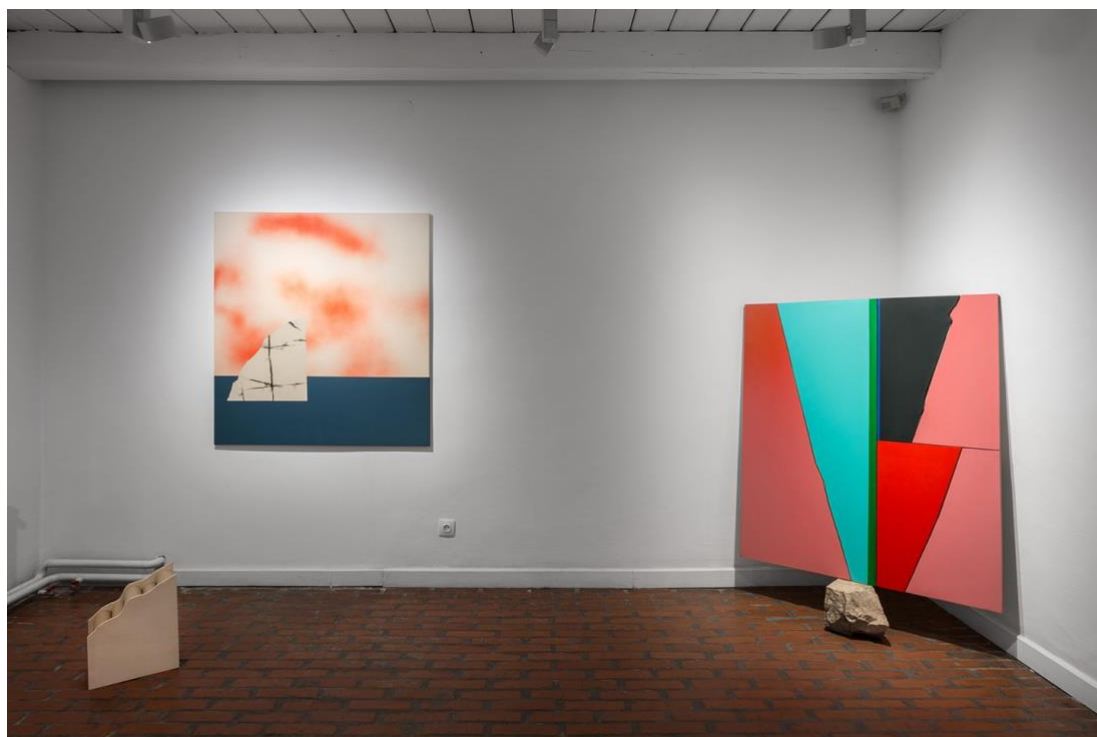
7.Új Közvetítések, kiállítási enteriőr, 2022, MODEM, Debrecen



8. Maja Djordjevic, Life, 2021, olaj és zománc vásznon, 170 x 130 cm



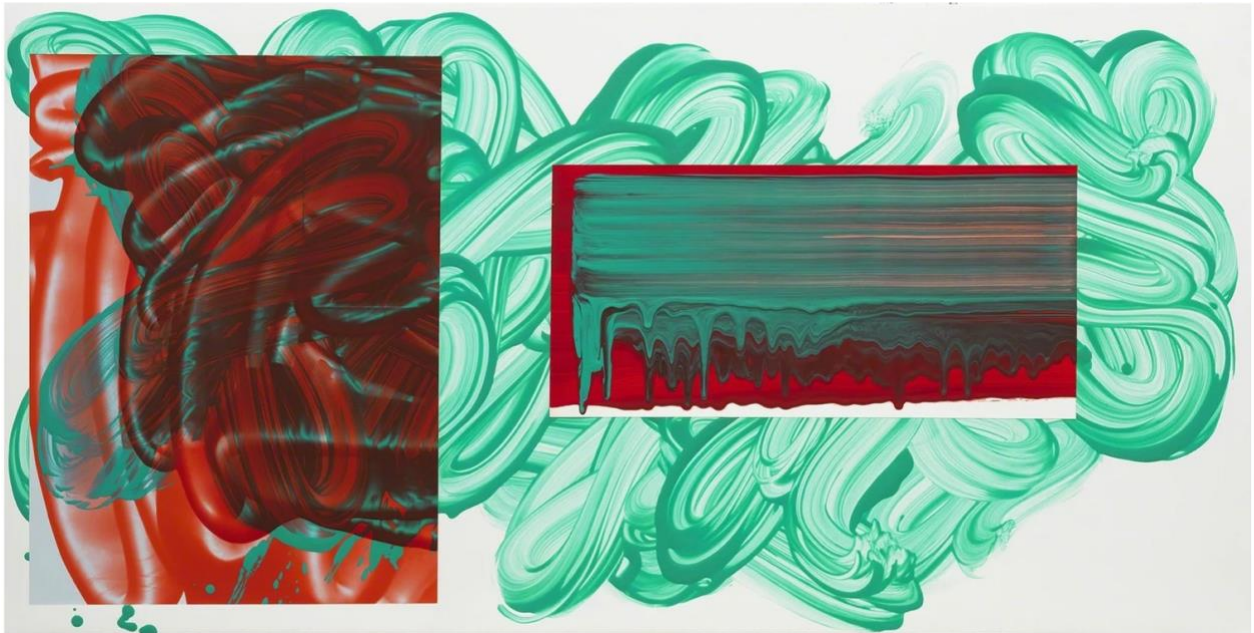
9. Mikrotómia, 2021, kiállítási enteriőr, Budapest Galéria



10. Mikrotómia, 2021, kiállítási enteriőr, Budapest Galéria

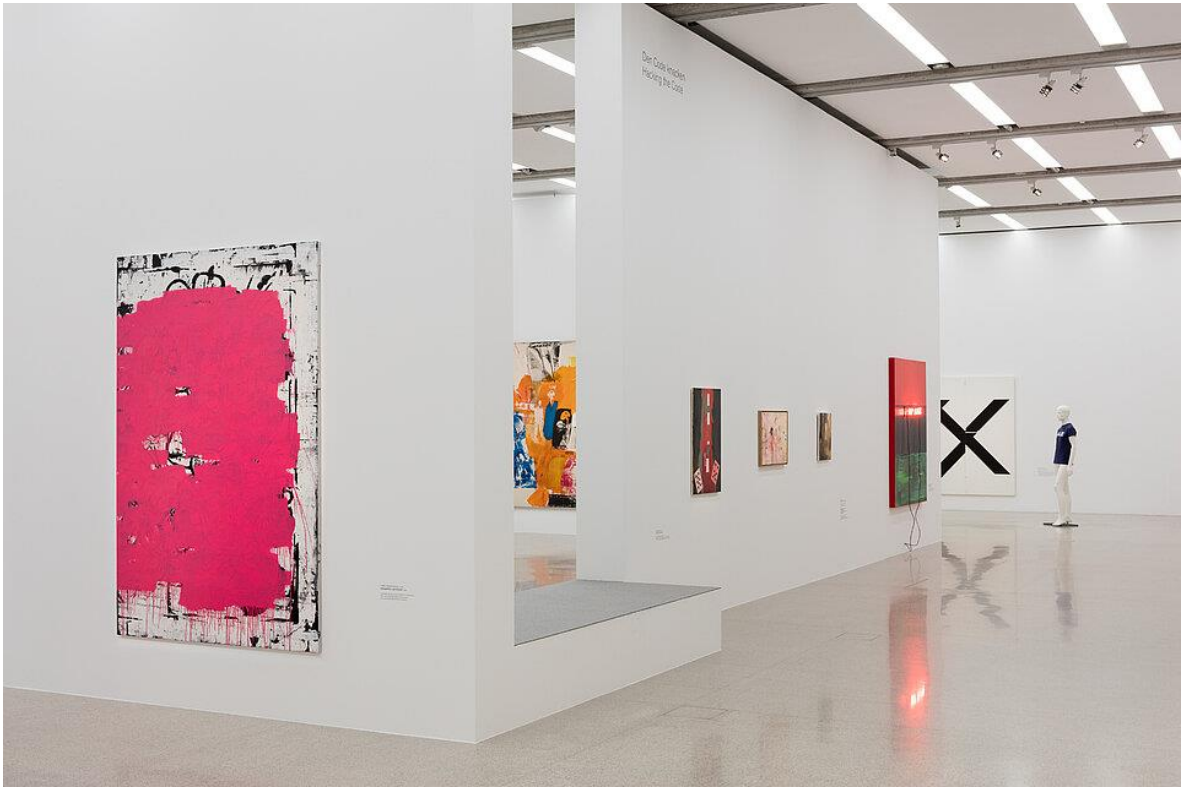


11. Painting 2.0, 2016, Mumok, Bécs, Martin Kippenberger, Heavy Burschi, 1989/1990

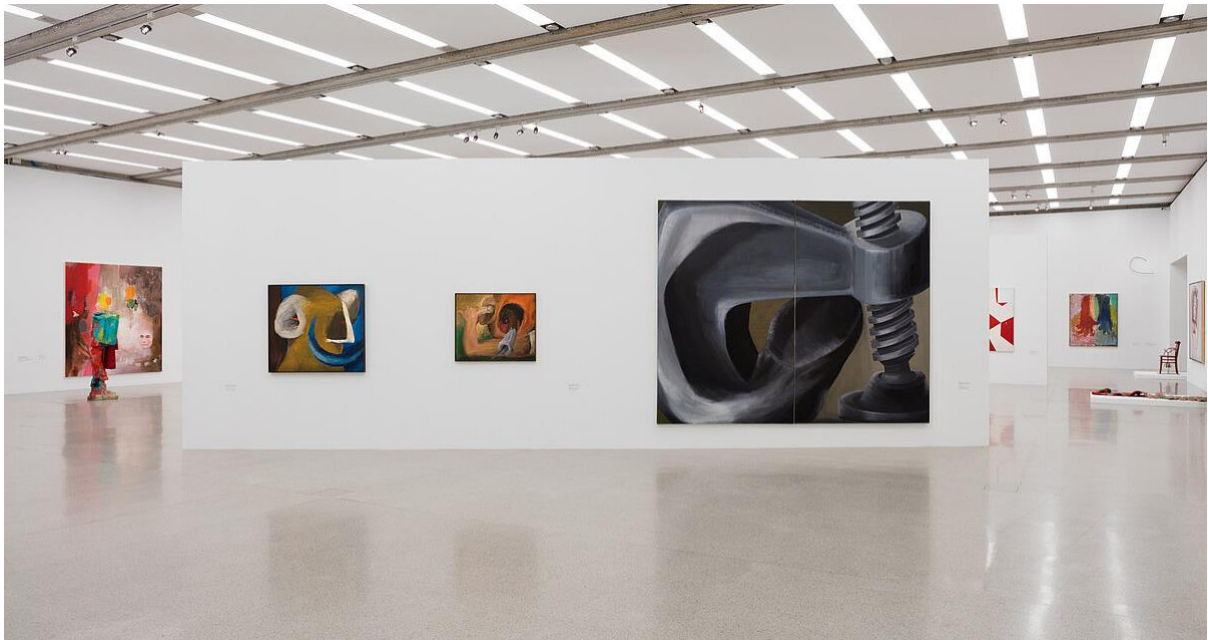


12. Painting 2.0, 2016, Mumok, Bécs, David Reed, No. 543, 2004, olaj, akril, poliészter, 67x132 cm





13. Painting 2.0, 2016, Mumok, Bécs, Christophel Wool, Kidnapped, 1994, zománc, alumínium, 228 x 152 cm



14. Painting 2.0, 2016, Mumok, Bécs, Lee Lozano, No title, 1964, olaj, vászon, 275 x 336 cm



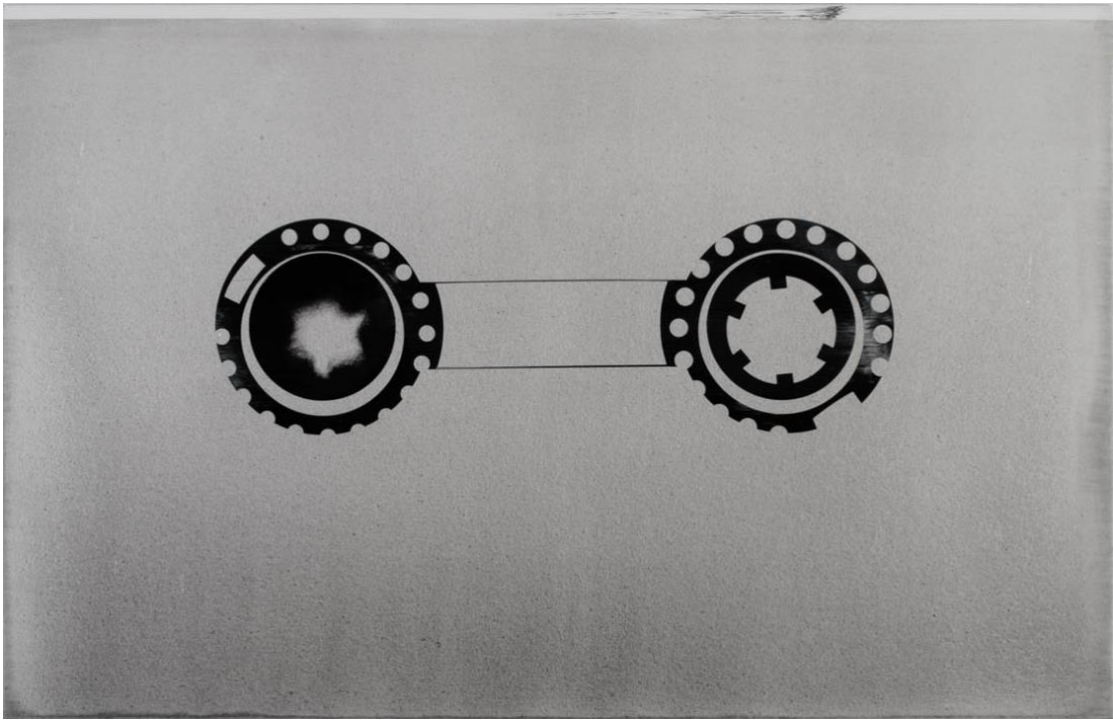
15.Lac 01., 2006, olaj, vászon, fa, 40 x 40 cm



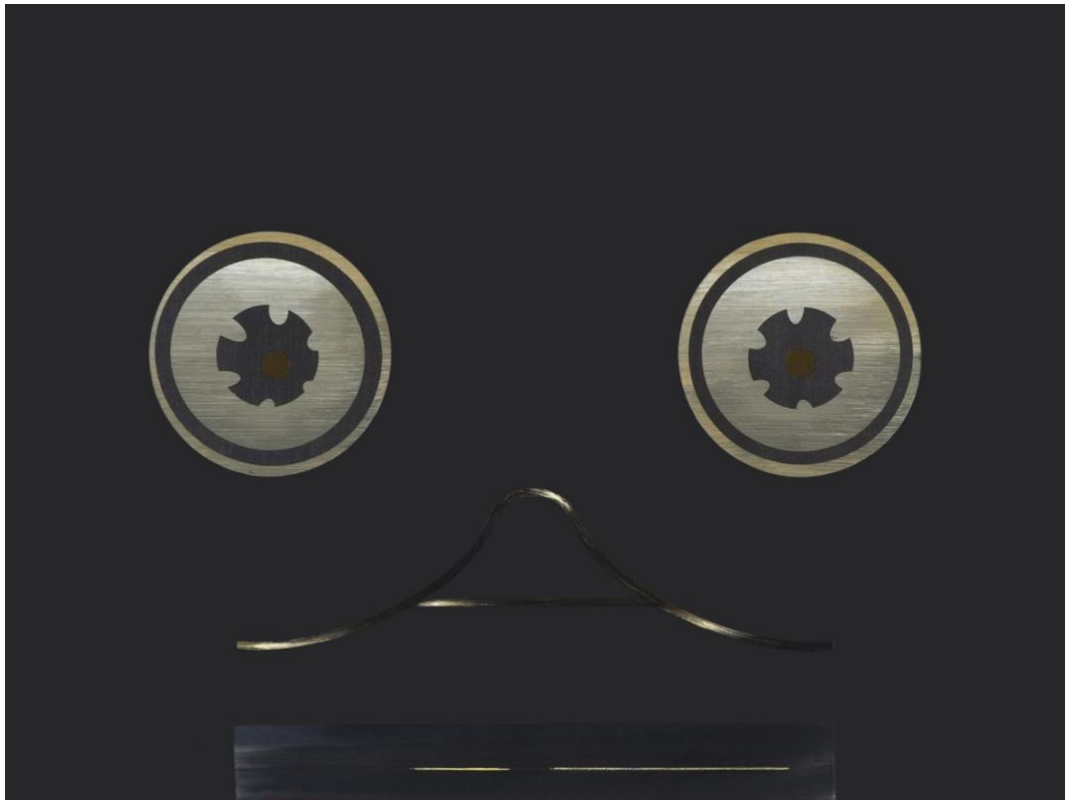
16.Peu 01., 2006, olaj, vászon, fa, 40 x 40 cm



17.Puma 07., 2006, olaj, vászon, fa, 40 x 40 cm



18. Magno Tape, 2006, olaj, akril, vászon, 90 x 140 cm



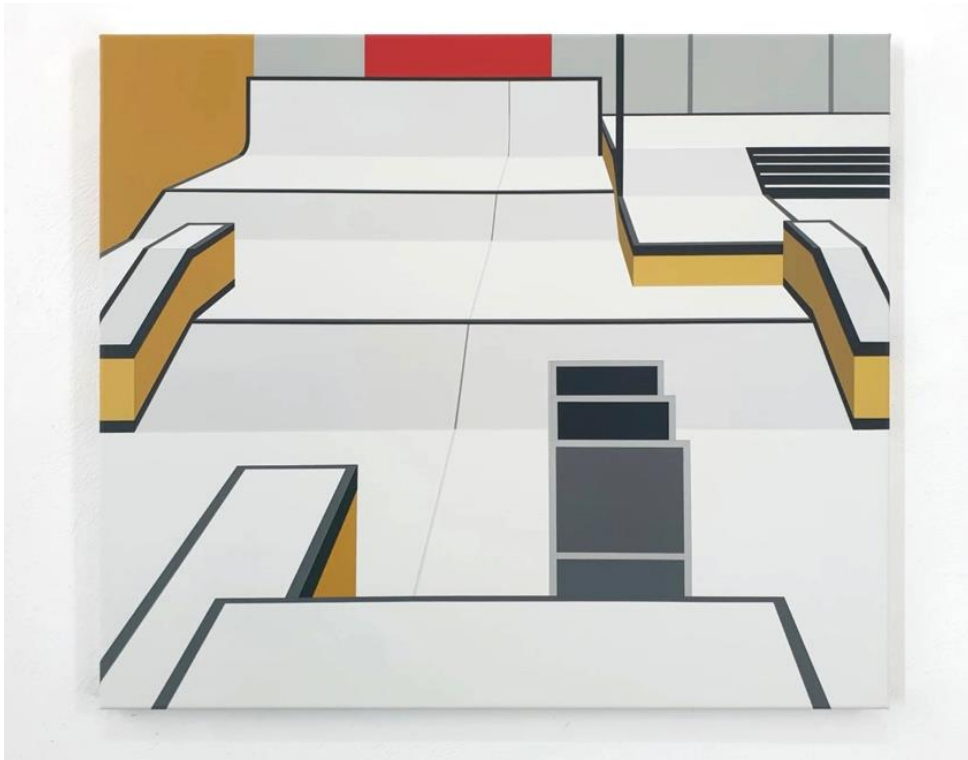
19. Mini DV, 2006, olaj, akril, vászon, 90 x 120 cm



20. Peter Halley, Paintings from the 1980s, Musée d'art moderne, Luxembourg, kiállítási interiőr, 2023



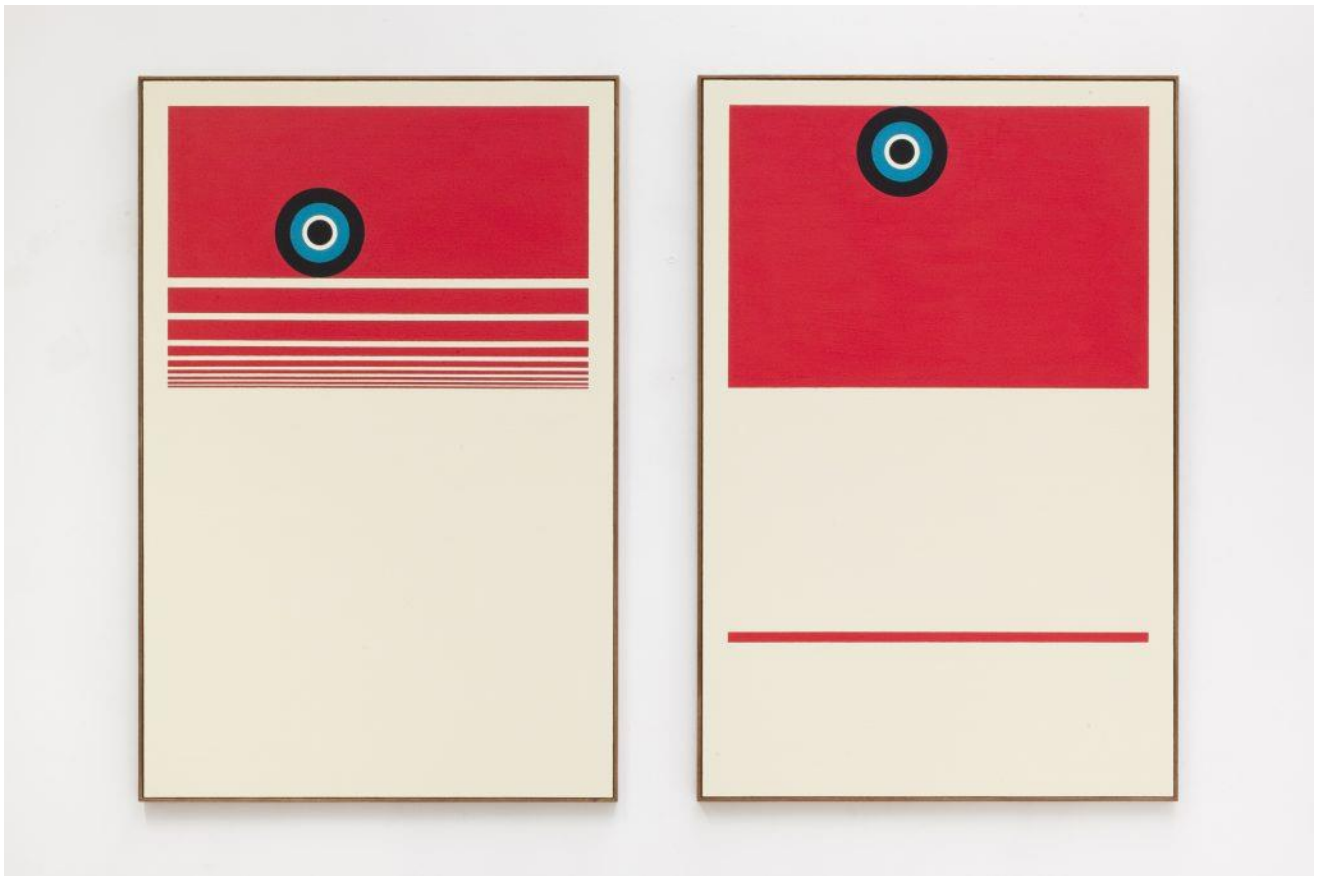
21. Bak Imre, ÖN – ARC – KÉP, acb Galéria, kiállítási interiőr, 2017



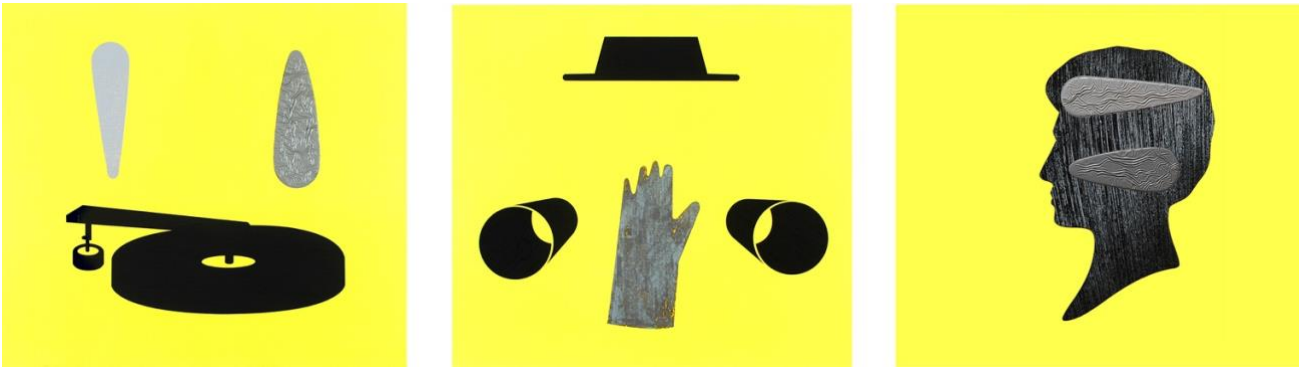
22. Jurriaan Molenaar, 2021, Skatehal, akril, vászon, 60 x 70 cm



23. Han Schuil, 2009, Blast Cyclops II. (akril, lakk, alumínium, 60 x 60 x 20 cm)



24. Thomas Raat, 2016, With Intent to Deceive, olaj, fa, 2 x 123 x 82 cm

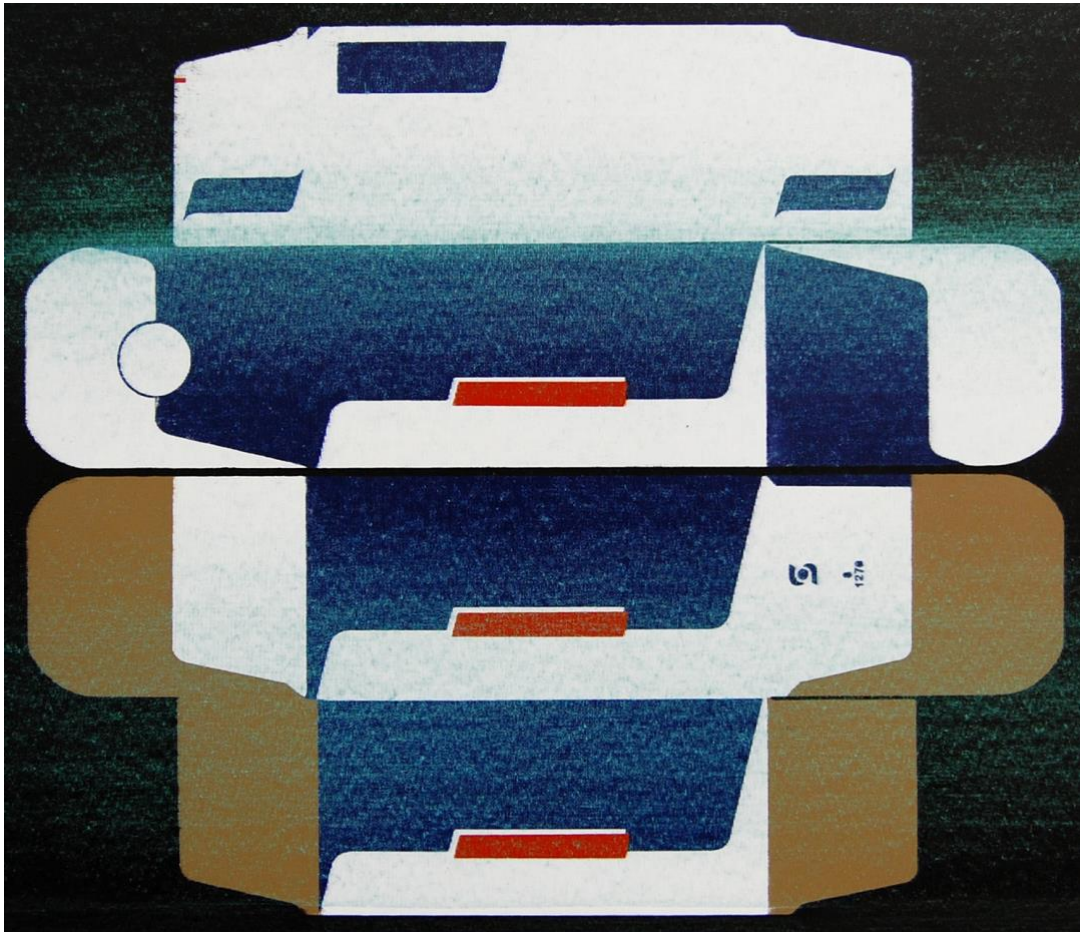


25. A birtoklás hangjai, 2006, olaj, akril, vászon, fa, 3 x 90 x 100 cm

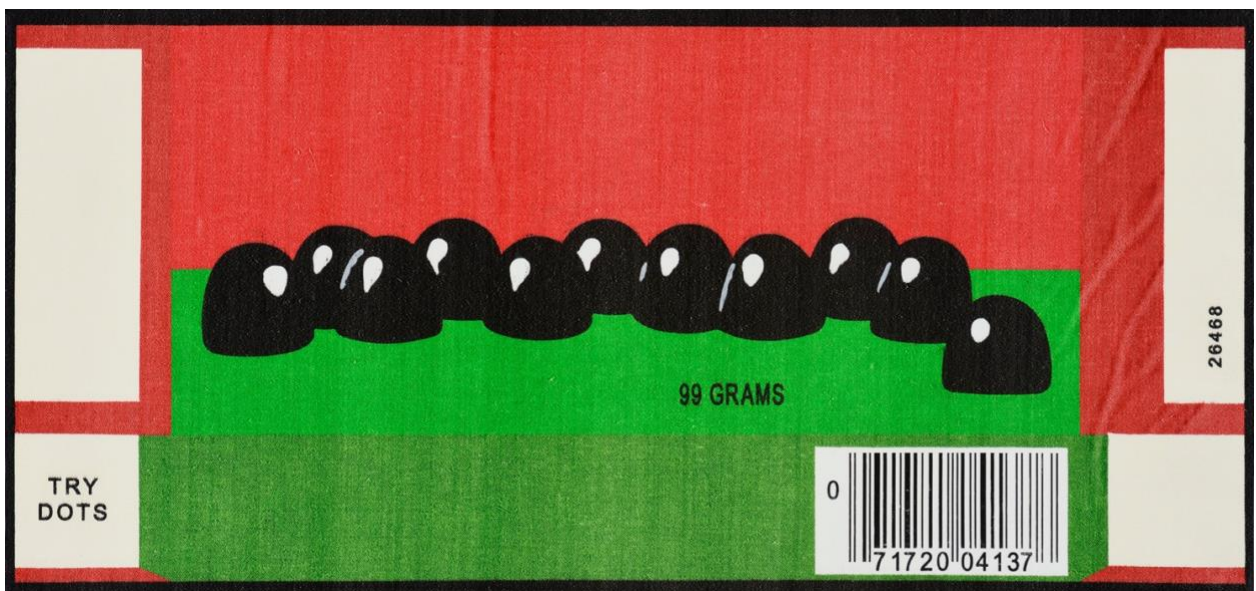


26. Részlet, A birtoklás hangjai

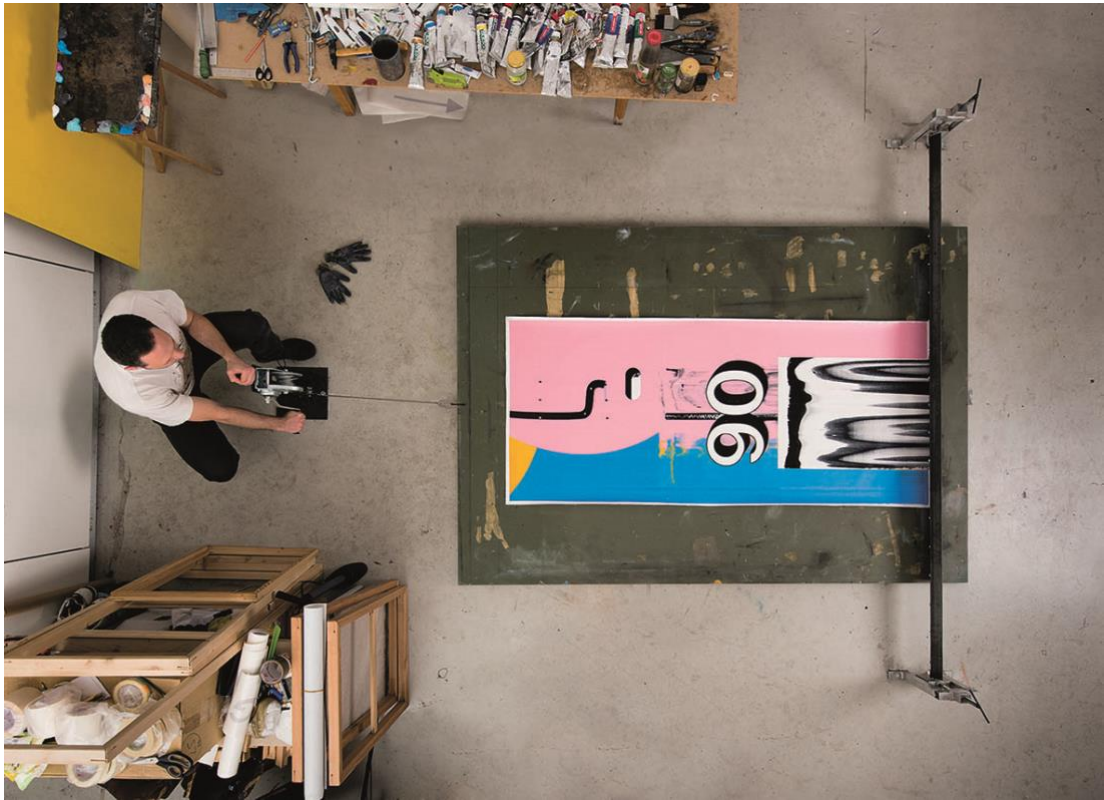




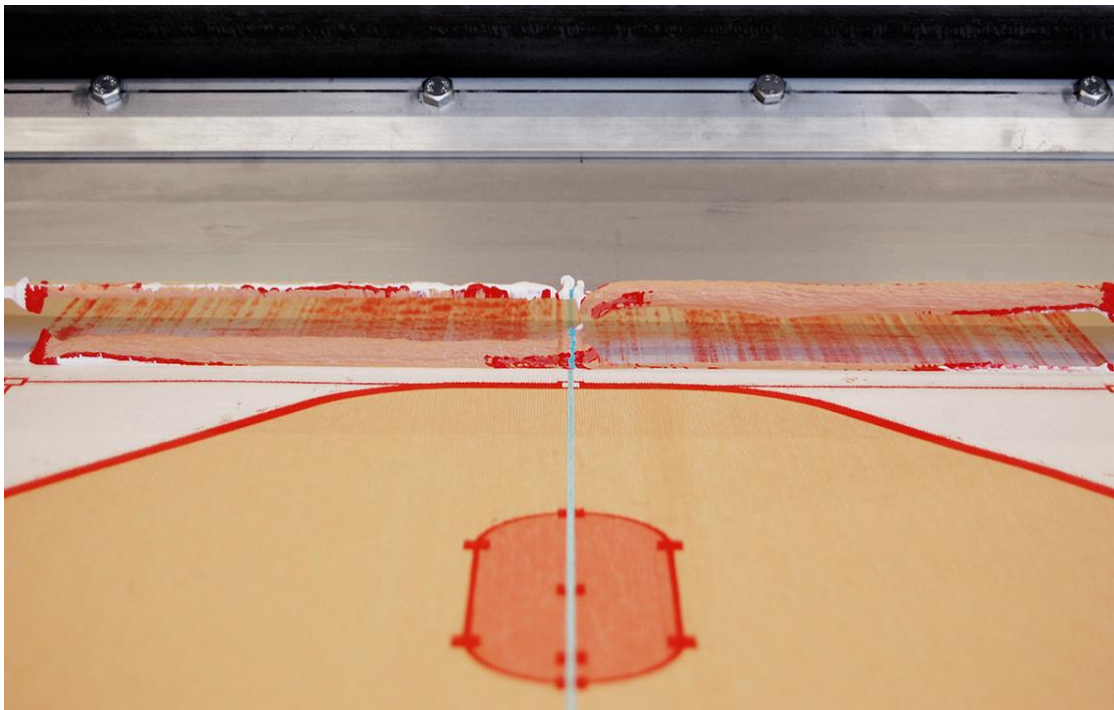
27. Orbel, 2015, olaj, vászon, 70 x 60 cm



28. Try Dots, 2016, olaj, vászon, 50 x 105 cm



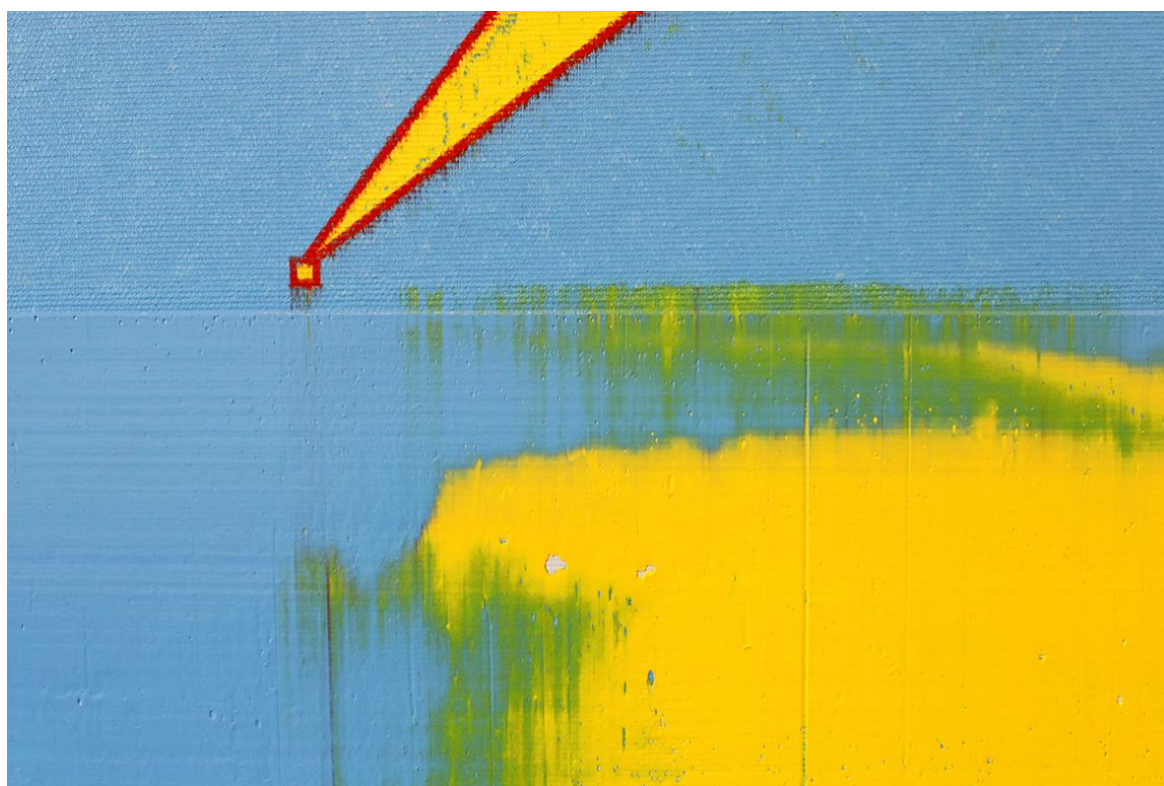
29.DLA műterem, Pécs, Zsolnay negyed, 2019



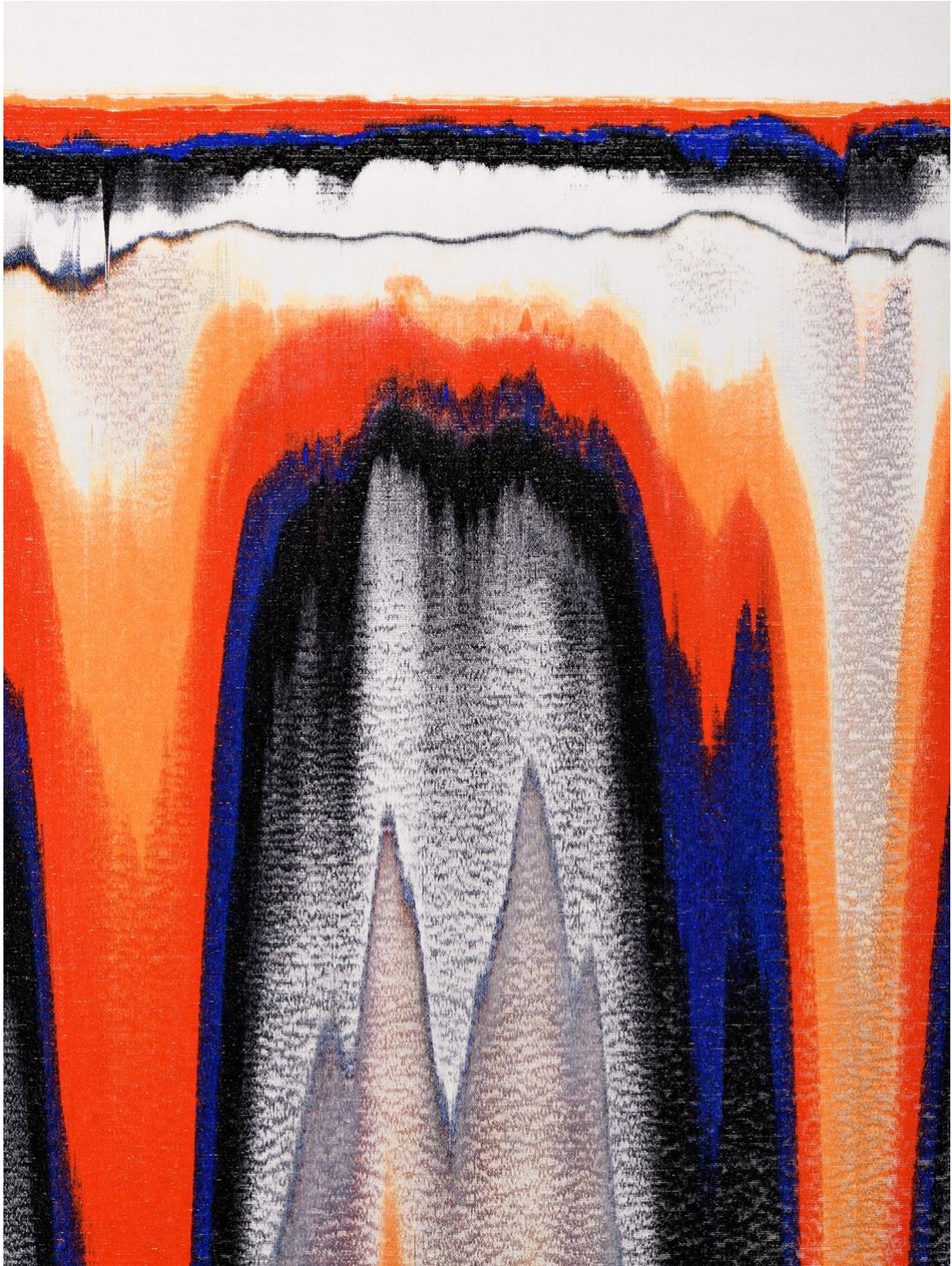
30.Részlet, Facelift, 2019



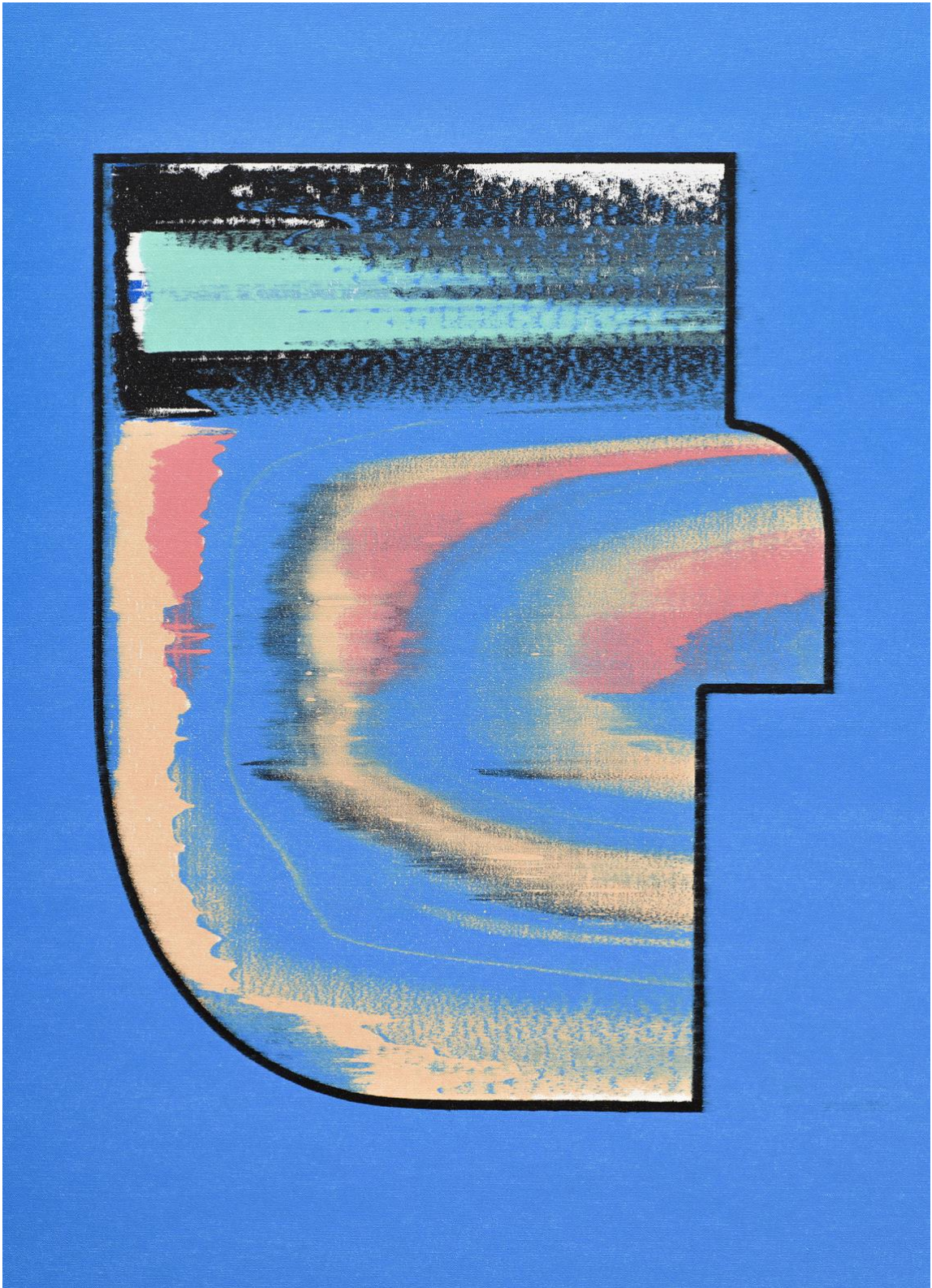
31.Festékhurka



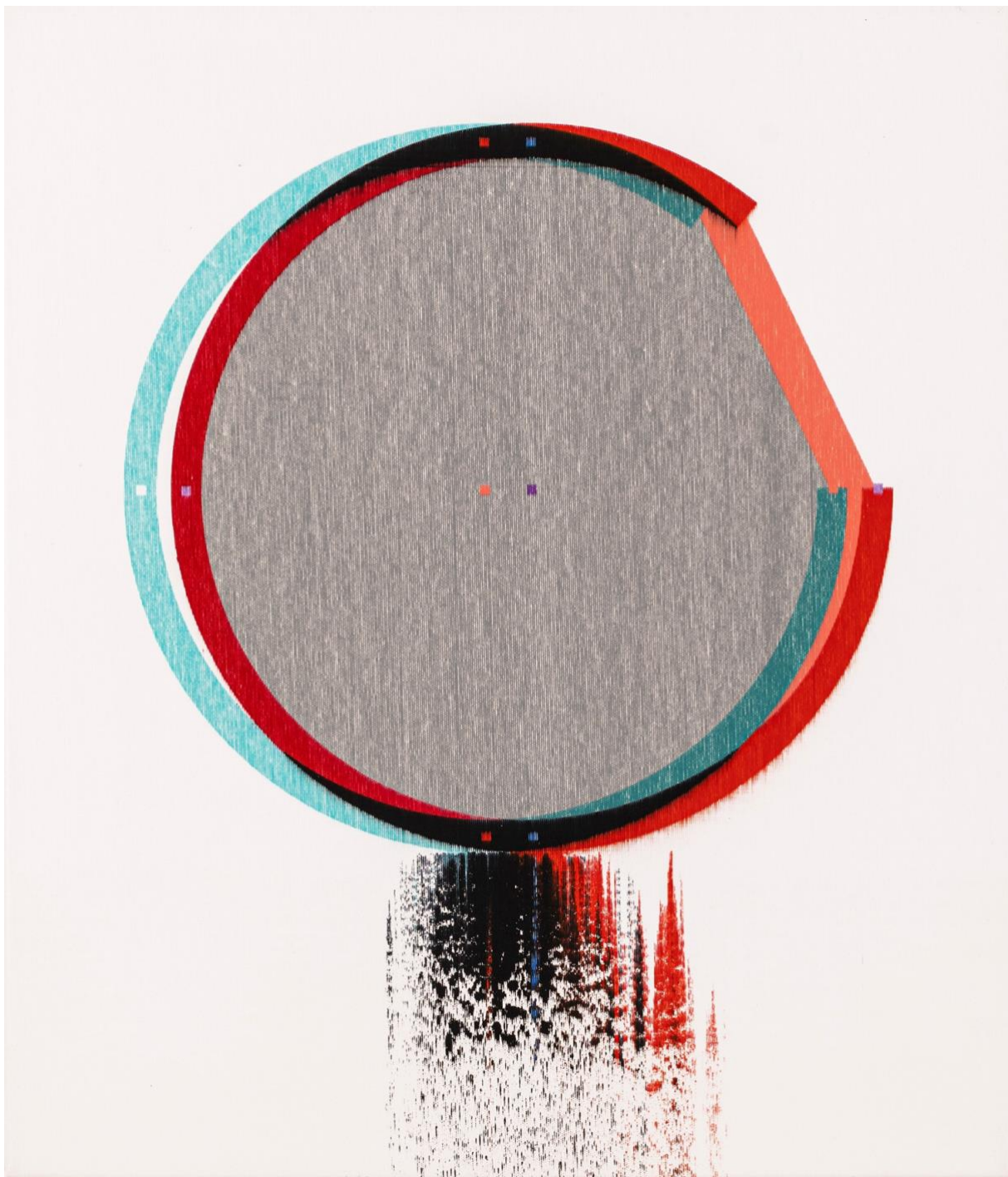
32.Részlet, Voltage, 2021



33.Szellemkép, Color Guides (részlet), 2021



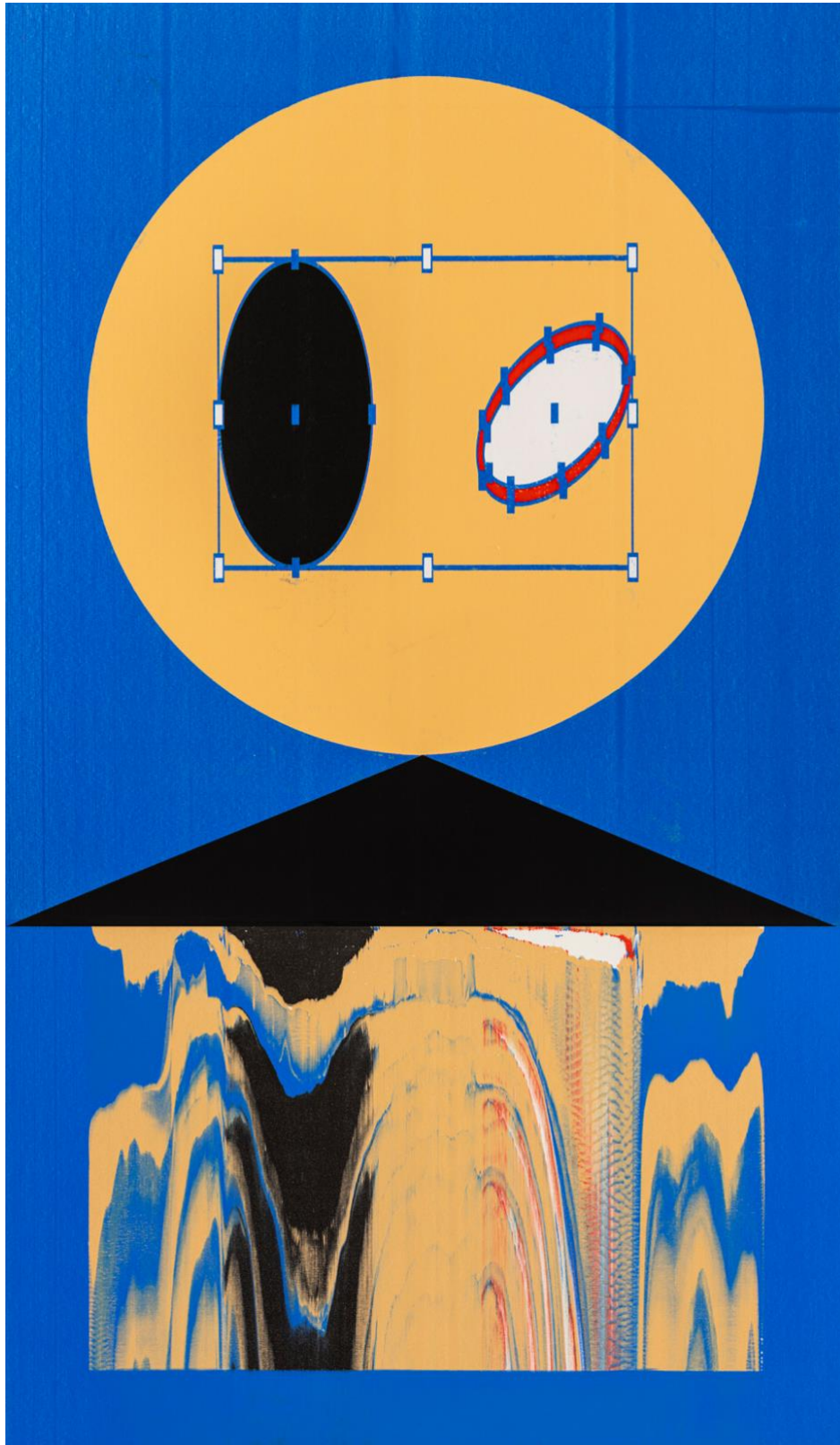
34. Formázott húzás, Partner in Crime (részlet), 2022



35.Edgesoft, 2018, olaj, vászon, 70 x 60 cm



36.Connecting, 2018, olaj, vászon, 147 x 60 cm



37.Scream, 2019, olaj, vászon, 290 x 165 cm

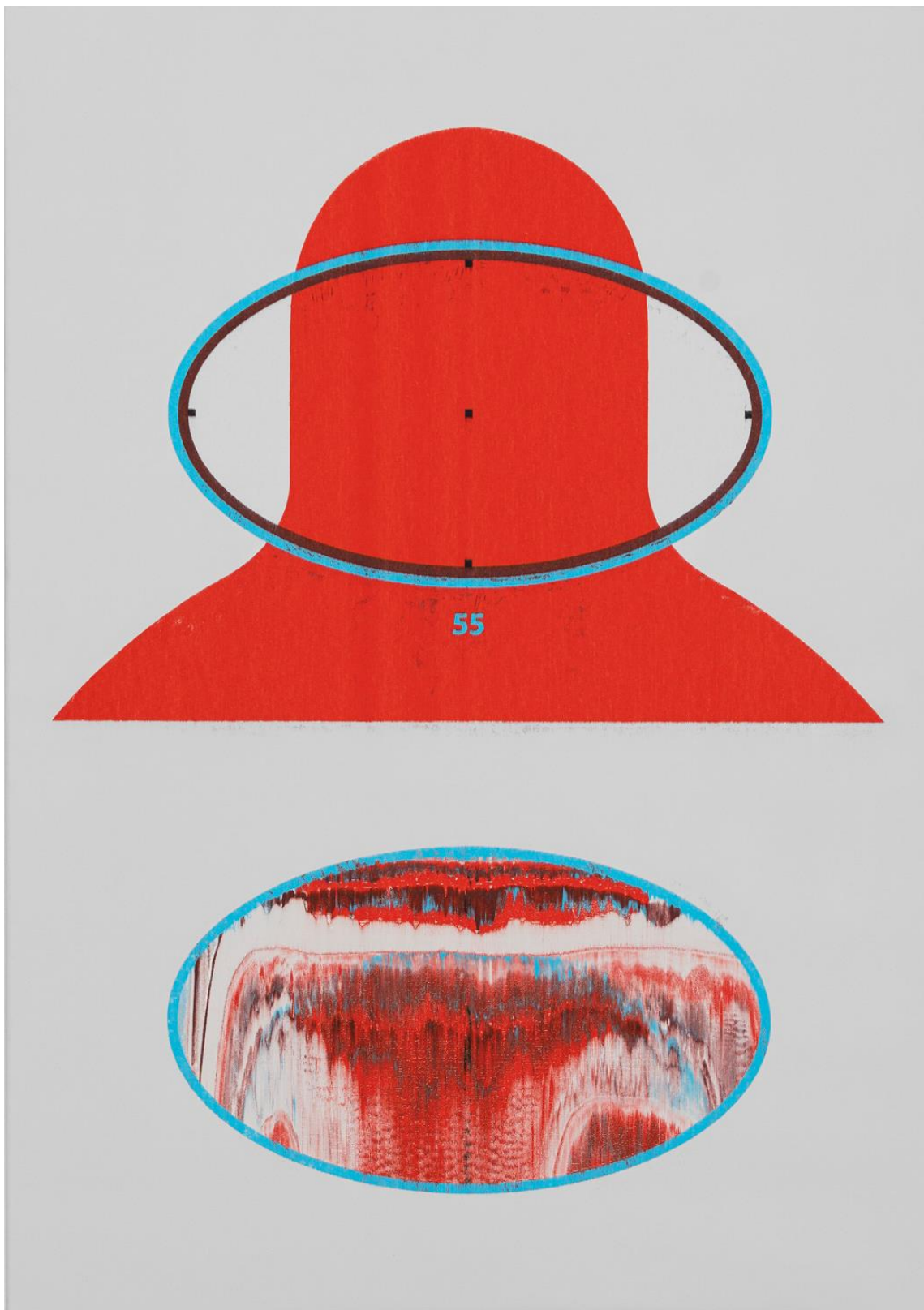




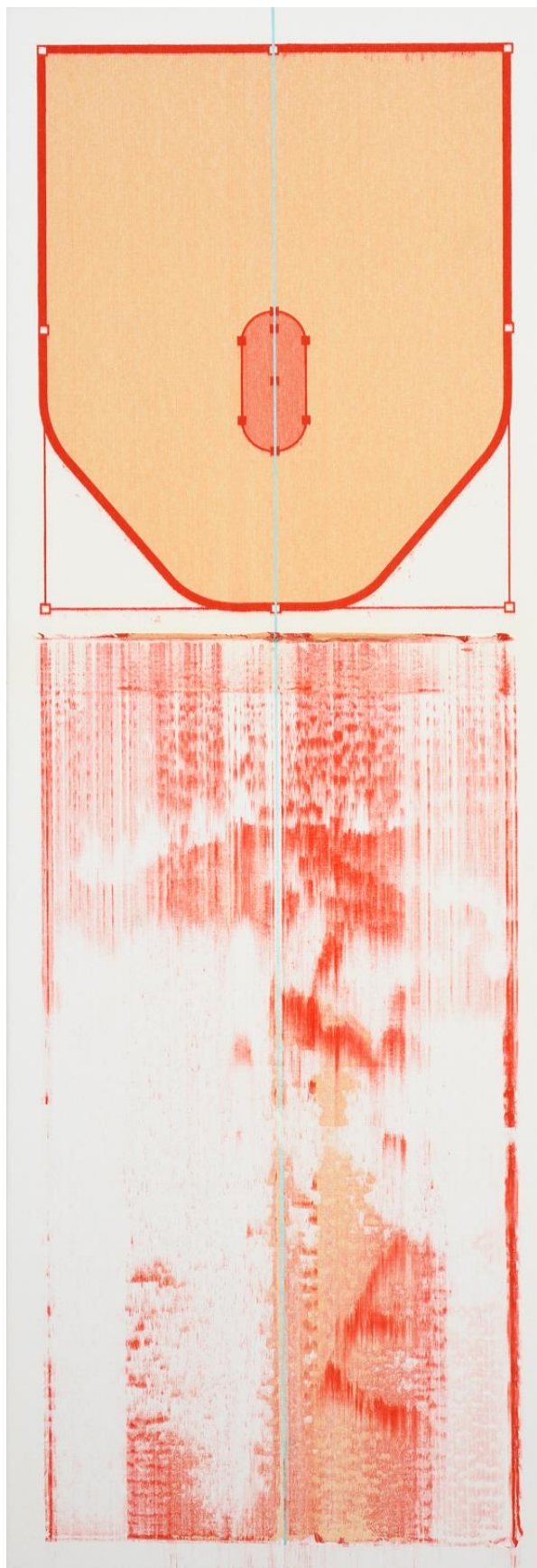
38.Zoompark, Paksi Képtár, 2021



39.Zoompark, Paksi Képtár, 2022



40.Alter Ego, 2019, olaj, vászon, 118 x 83 cm



41.Facelift, 2018, olaj, vászon, 149 x 50 cm



42.Red Eye, kiállítás interiőr, acb Galéria, 2019



43.Red Eye, kiállítás interiőr, acb Galéria, 2019

### XIII. Irodalomjegyzék

1. Áfra, János. "A digitális bennszülöttek párhuzamos valóságai." Új Művészet, XXXIII. évfolyam, 11-12. szám.
2. Adorno, Theodor W. "Fétisjelleg a zenében és a zenei hallás regressziója." Zoltai Dénes szerk.: A művészet és a művészetek. Bp., Helikon Kiadó (1998).
3. Bak, Imre. "Posztmodern négyzetek, avagy a metafizika aktualitása." Bak Imre 2001-2003 katalógus (2003).
4. Baudrillard, Jean. A tárgyak rendszere. Budapest: Gondolat Kiadó, 1987.
5. Benjamin, Walter. "A műalkotás a technikai reprodukálhatóság korában." Aura: A Technikai Reprodukálhatóság Korszaka Után (2003).
6. Berthéline, Le. The Work of Art in the Digital Age: The Painting and Pixel: an Essay. BoD–Books on Demand, 2012.
7. Bódi, Kinga. "Képbe zárt gépek." Balkon, 2009/1.
8. Cramer, Florian. "What is 'Post-digital'?" In Postdigital aesthetics: Art, computation and design, pp. 12-26. London: Palgrave Macmillan UK, 2015.
9. Debord, Guy. A spektakulum társadalma. Ford. Erhardt Miklós. Open Books, 2022.
10. Demircan, Saim. "Painting 2.0: Expression in the Information Age." Art Monthly 393 (2016).
11. Fehér, Dávid. "A jelen(lét) archeológiája." Batykó Róbert katalógus, acb Galéria, 2012.
12. Fehér, Dávid. "Kép-képletek." Balkon Online, 2018.04.24.  
<https://balkon.art/home/kep-kepletek-szinyova-gergo-kenyelmes-kenyelmetlen/>  
(Hozzáférés: 2024-07-10).
13. Fenyvesi, Áron. "A reprezentáció holtjátékai." In.  
<https://www.jelenkor.net/visszhang/1284/a-reprezentacio-holtjatekai>  
(Hozzáférés: 2024-07-10).
14. Frew, James. "Digital facture: Painting after new media art." PhotographyDigitalPainting: Expanding Medium Interconnectivity in Contemporary Visual Arts Practice. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing (2020).
15. Frew, James Eley Haldane. "Painting as a post-digital formalism." Journal of Contemporary Painting 9, no. 2 (2023): 167-191.

16. Groys, Boris. "Curating in the Post-Internet Age." *E-flux journal* 94 (2018).
17. Habermas, Jürgen, Jean-Francois Lyotard, and Richard Rorty. "A posztmodern állapot." *Századvég*, Budapest (1993).
18. Heidegger, Martin. "A világkép korszaka." *Ford. Koch Valéria. Vigilia* 45, no. 3 (1980).
19. Horkheimer, Max, és Theodor W. Adorno. "A kultúripar." Horkheimer, M.– Adorno, TW (1990): *A felvilágosodás dialektikája*. Budapest: Gondolat–Atlantisz–Medvetánc (1990).
20. Joselit, David. "What to do with pictures." *October* 138 (2011): 81-94.
21. Korte, Paula. "Appropriation in the Visual Arts." *Journal of History, Culture and Art Studies* (2018).
22. Kovalovszky, Márta. *Bak Imre: Kétszer tizenöt (1965-1999)*. Szent István Király Múzeum, Székesfehérvár, 1999.
23. Kürti, Emese. "Betonvéső, cintányér." *Mozgó világ*, 2009/2.
24. Manovich, Lev. "Post-media aesthetics." *Transmedia frictions, the digital, the arts, and the humanities* 416 (2001).
25. Manovich, Lev. *AI aesthetics*. Moscow: Strelka press, 2018.
26. Mitchell, W. J. Thomas. *A képek politikája*. JATEPress Kiadó, 2008.
27. Mitchell, W. J. Thomas. "Realism and the digital image." *Critical realism in contemporary art: Around Allan Sekula's photography* (2006).
28. Mirzoeff, Nicholas. "Mi a vizuális kultúra." *Ex Symposion* (2000).
29. Mitnyán, Lajos. "Az alkotás privilégiuma: Kultúrafilozófiai kérdésfelvetések a Mesterséges Intelligencia és a művészet viszonya kapcsán." *Közösségi Kapcsolódások-tanulmányok kultúráról és oktatásról* (2023).
30. Olay, Csaba, and János Weiss. *A művészettől a tömegkultúráig*. L'Harmattan-Könyvpont Kiadó, 2014.
31. Royston, M. Roberts. *Serendipity*. (hely nélkül): Akadémiai Kiadó, 2005.
32. Ryan, David. "Painting 2.0-Expression in the Information Age." *Journal of Contemporary Painting* 3, no. 1-2 (2017).
33. Sturcz, János. "Kiűzetés a Paradicsomból – Festészet a festészet utáni absztrakció és az újfestészet után Magyarországon." *Új Művészet*, 1999, március, X. évfolyam, 3. szám.
34. Taylor, Melissa Kempf. "Xennials: a microgeneration in the workplace." *Industrial and commercial training* 50, no. 3 (2018): 136-147.

35. Yve-Alain Bois, Thomas Crow, Hal Foster, David Joselit, Elisabeth Sussman, and Bob Riley. *Endgame. Reference and Simulation in Recent Painting and Sculpture*. MIT Press, 1986.
36. Zemplényi-Kovács, Barnabás. "Prekár univerzalizmus." *Adalékok a kortárs neoabsztrakt festészet kritikai analíziséhez*. In Kollár Dalma (szerk.) - *Mikrotómia*, Budapest Galéria, 2021.

## XIV. Szakmai önéletrajz

### *Tanulmányok*

- 2017-2021 PTE Művészeti Kar Doktori Iskola, Pécs
- 2004 University of Industrial Art and Design, Helsinki,  
Erasmus csereprogram
- 2000-2005 Magyar Képzőművészeti Egyetem, Festő szak, Budapest

### *Egyéni kiállítások*

- 2024 Daily Values, Embassy of Hungary, London  
Képcsapda, acb Galéria, Budapest  
Image Trap, 37 PK, Haarlem  
Art Rotterdam, acb Galéria, Rotterdam
- 2023 Every Bite is a Story, acb Attachment, Budapest
- 2022 Spark Art Fair, acb Galéria, Marx Halle, Bécs
- 2021 Zoopark, Paksi Képtár, Paks  
Down to Earth, Új Irokéz Galéria, Szombathely
- 2020 Rhombus Head, Négyszoba Galéria, Budapest
- 2019 Red Eye, acb Galéria, Budapest  
Smart Object, Nick Galéria, Pécs
- 2016 62 days of errors, HilbertRaum, Berlin
- 2015 King Size, acb Attachment, Budapest



- 2014 No Man's Land (Jurriaan Molenaar), Marian Cramer Projects, Amsterdam
- 2013 Közeli, acb Attachment, Budapest  
Pópa, Plantage Dokzaal, Amsterdam  
Serendipity, Retort Art Space, Amsterdam
- 2011 Trsh, acb Galéria, Budapest
- 2010 Transit (Jurriaan Molenaar), acb Galéria, Budapest  
Vörös béka, Miskolci Galéria/M.ICA  
Analízis, PBMT Tűztorony Galéria, Pécs
- 2009 M.I.K., acb Galéria, Budapest
- 2007 Objektív, acb Galéria, Budapest

*Csoportos kiállítások*

- 2024 Rundgänge, acb Galéria, Spinnerei, Lipcse  
Képgyakorlatok, Q Contemporary, Budapest  
Open Studios, Plop Residency, London  
Code + Canvas, Collegium Hungaricum, Berlin  
Night Eyes, Liszt Institute, Brüsszel
- 2023 Package Deal, Horizonverticaal, Haarlem
- 2022 Új Közvetítések, Modem, Debrecen  
YouHu, Kieselbach Galéria, Budapest
- 2021 When Art Meets Society / When Society Meets Art, aqb, Budapest
- 2020 Csúcsok között, Kieselbach Galéria, Budapest  
Kortársak karanténban, Kieselbach Galéria, Budapest

- 2019 Esterházy Art Award, Ludwig Múzeum, Budapest
- 2018 Red Dot Miami, Hungary Emerging, Miami  
ArtExpo, Hungary Emerging, New York  
Spring Gallery Tour, acb Galéria, Spinnerei, Lipcse  
Meanwhile in Painting, Budapest Galéria, Budapest  
10, acb Galéria, Budapest  
Válogatás az Irokéz Gyűjtemény műveiből, Dubniczay palota, Veszprém
- 2017 Summer show, acb Galéria, Budapest  
Senior tagok kiállítása, Fiatal Képzőművészek Stúdiója, Budapest
- 2016 ArtMarket, Millenáris, Budapest  
Tárgyeset, Esernyős Galéria, Budapest
- 2015 Light and Heavy, HilbertRaum, Berlin  
Internationales Sommeratelier, Besthornpark Aschersleben  
Leopold Bloom Art Award 2015, Új Budapest Galéria, Budapest  
JCE Biennale, Museu Municipal Amadeo, Amarante  
JCE Biennale, Villa Olmo, Como  
Art Rotterdam, acb Galéria, Rotterdam
- 2014 XXII. Téli tárlat, Miskolci Galéria  
GyerekKortárs, Virág Judit Galéria, Budapest  
JCE Biennale, KCCC Center, Klaipeda  
ArtMarket, Millenáris, Budapest  
Mazaroff-díjasok kiállítása, Hermann Ottó Múzeum, Miskolc  
Magyar Festészet Napja, Bálna Budapest  
KunstRai, Marian Cramer Projects, Amsterdam

- 2013 JCE Biennale, Bonnefanten Museum, Maastricht  
 JCE Biennale, Le Beffroi, Montrouge  
 Re:Rotterdam Art Fair, Rotterdam
- 2012 Waste, Art Consultancy Tanya Rumpff, Haarlem  
 Mazsaroff-díjasok, Löffler Béla Múzeum, Kassa
- 2011 Hibriditás a kárpátok között, MODEM, Debrecen  
 Leopold Bloom Art Award, Kiscelli Múzeum, Budapest  
 Esterházy Művészeti Díj, Szépművészeti múzeum, Budapest  
 Magáért beszél, Magyar Nemzeti Galéria, Budapest
- 2010 Aviva Képzőművészeti Díj 2010, Múcsarnok, Budapest  
 Viennafair, acb Galéria, Messe, Bécs
- 2009 Nothing is more abstract than a square, RC de Ruimte, Ijmuiden  
 Golden schüsse, Collegium Hungaricum, Bécs  
 Aranyköpés, Csók István Képtár, Székesfehérvár  
 4 Humours, acb Galéria, Budapest  
 Pixel, Ernst Múzeum, Budapest
- 2008 Irokéz Gyűjtemény, Magyar Nemzeti Galéria, Budapest  
 St-Art, acb Galéria, Strasbourg  
 Arte Fiera, acb Galéria, Bologna
- 2007 Születési helye Miskolc, Miskolci Galéria  
 Strabag Festészeti Díj, Ludwig Múzeum, Budapest
- 2006 Pop tárgyak satöbbi, acb Galéria, Budapest  
 Frisch, Collegium Hungaricum, Bécs
- 2005 Fresh Europe, Magyar Köztársaság Nagykövetsége, Berlin

*Díjak, Ösztöndíjak, Rezidencia Programok*

- 2024 Plop, rezidencia program, London
- 2023 Doc 4, rezidencia program, Haarlem
- 2018 Hungary Emerging képzőművészeti díj
- 2015 Summer studio, rezidencia program, Aschersleben  
Plantagedok, rezidencia program, Amsterdam
- 2012 Retort Projects, rezidencia program, Amsterdam
- 2011 Leopold Bloom képzőművészeti díj  
Budapest Galéria, rezidencia program, Salzburg
- 2009 Mazsaroff Miklós festészeti díj
- 2008-2011 Derkovits Gyula ösztöndíj
- 2007 Strabag Festészeti díj, alkotói ösztöndíj  
Mission Art Galéria különdíja, Téli Tárlat Miskolc

*Művek közgyűjteményben*

Magyar Nemzeti Galéria

Ludwig Múzeum Budapest

Magyar Nemzeti Bank

Sammlung der Stadt Aschersleben

Szombathelyi Képtár

Miskolci Galéria

