

Pécsi Tudományegyetem Művészeti Kar

Doktori Iskola

Lucza Zsigmond

Médiumidézés

Transzmediális tendenciák az ezredforduló hazai kortárs festészetében

című DLA értekezés szinopszisa

Témavezető

Somody Péter DLA, habil.

Elméleti konzulens

Bordács Andrea PhD.

2017

Bevezetés

Tanulmányom tárgya a technológiai médiumokra reflektáló kortárs hazai festészet. A festészet és más médiumok közötti kölcsönhatások rövid történeti áttekintése során nyert tapasztalatok fényében – konkrét alkotók munkáin keresztül – vizsgáltam meg az ezredforduló körüli és utáni hazai kortárs festészet és a digitális médiumok viszonyát, illetve a közöttük fellépő mediális transzformációkat. Kutatásomban nagy hangsúlyt kaptak azok az interjúk, amelyeket 2014-2015-ben készítettem a témában több kortárs képzőművésszel, a hazai szcénából. A technika általi látvány festészete – amellett, hogy fontos filozófiai kérdéseket vet föl – itthon egy festészeti jelenséget is életre hívott az ezredforduló utáni években: a technorealizmust. E tanulmány az irányzattal kapcsolatos vitát is vizsgálja, és nyomon követi az ezredforduló utáni bő másfél évtized technológiai médiumokra reflektáló festészeti törekvéseit. Elsősorban az a jelenség érdekelt, hogy a tanulmányban vizsgált festők egy – már digitálisan vagy valamilyen analóg technológiával – leképezett látványvilágból inspirálódva alkottak médium-imitációkat. A néző egyrészt a több médiumon átszűrt látvány esszenciájával találkozik ezekben az alkotásokban, és ez a jelenség alkotói szándéktól függetlenül is létező és releváns. Másrészt ezek az alkotások sokszor kifejezetten magáról a médium(ok)ról szólnak; a közvetítő közeg válik bennük főszereplővé.

A műalkotás, mint önmagáról szóló médium a modern művészetelméletben bevett jelenség: Greenberg és McLuhan eltérő módon, de foglalkoztak a kérdéssel. Előbbi a *Modernist Painting* című esszéjében vezette vissza a festészetet az önmagát jelentő médiumra (festék, vásznon) (Greenberg, 1965), míg utóbbi a médiumot önmaga üzeneteként aposztrofálta, híres mondatában. Ám míg Greenberg dogmatikusan ragaszkodott a vegytiszta, azaz csak önnön határain belül maradó festészetéhez, a pop-art művészei már nem törődtek ezekkel a határokkal, és szabadon vándoroltatták alkotásaikat egyik médiumból a másikba, a médiumokat sokszor műveik témájává téve. Azóta a legkülönbélebb médiumok közötti műveletek mindinkább föllazították a hagyományos művészeti ágak közötti határokat, ám egyúttal arra készítették a festészetet, hogy rendre újradefiniálja önmagát, és igazolja hagyományos eszközszerét. Így a festészet ma sem oldódott föl az őt körülvevő digitális média

tengerében, de beépítette és használja annak látványvilágát, és folyamatos párbeszédet folytat vele. Az új évezred festészeti tárlatai rendszeresen foglalkoznak ezzel a kérdéssel: legutóbb a Painting 2.0 Münchenben és Bécsben rendezett kiállítás vizsgálta a festészet szerepét és helyzetét az információ korában (Fehér Dávid, 2016).

Gesztus és effekt

Minden képalkotó módszer rendelkezik felismerhető karakterrel és gesztus vagy effektkészlettel. Ami a festészetnél pasztózus ecsetvonás és csorgás, az a fotónál elmosódás és szemcsézettség, a szitánál homogén színelületek és elcsúszás, a digitális fotón pedig képzaj és effektek. Ehhez még hozzájön egyfajta szemlélet, amit az adott médium képvisel. A festészet beépíti kelléktárába ezeket a hatásokat, és gyakran imitálja vagy idézi a „gyári” látványt (manuális mimézis). Míg az új képalkotó eszközök digitalizálják az analóg látványt és gesztusokat, addig – ezzel párhuzamosan – a képzőművészetben megjelenik a digitális látvány manuális imitációja. Sőt, nemcsak manuálissá válnak a „kisajátított” digitális effektusok, de időnként még kézjeggyé is, alkotóra jellemző gesztussá. Emellett a képzaj, a technikai hiba effektvé, ill. szemiotikai és esztétikai jelenséggé válik; és az egyediség szinonimájává.

Művészettörténeti példák a festészet és más médiumok közötti kölcsönhatásokra

Műalkotások átvitele egyik médiumból a másikba a művészet kezdeteitől jellemző volt. A művészettörténet folyamán végigtekintve, természet utáni tanulmányt ritkábban találunk, mint egy már meglévő műalkotás másolatát vagy parafrázisát, és az előkép gyakran más művészeti ág alkotása: szobor festménynek, festmény grafikának, fotó festménynek stb. A XIX. századtól kezdve, a különböző képalkotó technikák és festészeti irányzatok kölcsönhatása egyre inkább megfigyelhető jelenség. A realizmus, majd az impresszionizmus a fényképezés hatását mutatja, a pointillizmus mint festészeti technika, tudományos háttérén kívül (optikai színkeverés) az akkoriban kifejlesztett fotótechnikai eljárással, a raszteres autotípiával (Novák László, 1928) mutat látványbeli rokonságot. A XX. században

ez a kölcsönhatás továbbra is jellemző a kollázs, montázs és a ready made műfajok által, illetve az alkalmazott művészeti, ipari és tömegkommunikációs technológiák képzőművészeti felhasználásával (Weibel, 1995). A pop art művészei már témaként is tekintettek az új médiumokra: Roy Lichtensteinnél a képregények raszter pöttyei, Warholnál a média és a tömegtermelés ready made-jei, Sigmar Polkénál a raszteres képrészletek, Mimmo Rotellánál pedig a visszatépkedett plakátok felülete; azaz a médium vált üzenetté. Az op art művészeknél is téma volt a technológiai látvány, például Yvaral Vasarely pixeles képein. Bár a festészet a posztmodern időszakban egy időre eltávolodott a többi médiumtól (transzavantgárd, Neue Wilder), más médiumok látványának „idézése” a kilencvenes évektől ismét jellemző tendencia lett a festészetben. A digitális technológia fejlődésével korábban nem is létező effektek özöne jelent meg, és termékenyítette meg a kortárs képzőművészetet, amelyben témaként vagy utalásként – és persze technikailag is – megjelennek ezek a hatások. A „gyári” látvány manuális mimézise sok kortárs festőre jellemző. Digitális effektek váltak kézjeggyé, a képzaj pedig effektté, sőt valami olyasmivé, mint amilyen funkcióval régen a patina bírt. A hiba és a „zaj” vagy a gyenge felbontás a művészetben esztétikai és szemiotikai szerephez jutott a tökéletes felbontású látvány tömeges elterjedésével párhuzamosan (elég Thomas Ruff JPEGs műveire gondolnunk). A fentieknek megfelelően elkezdtem olyan alkotókkal foglalkozni, akiknél a festés szándékolt kapcsolatba kerül más médiumokkal. David Hockney-val például, aki polaroid képek és faxok felhasználásával stimulálta a képeit, és a 2010-es évek elejétől pedig iPhone-nal és iPaddel is „festett” (Jonquet, 2010).

Az ezredfordulón tapasztalható jelenségek a hazai kortárs festészetben

A nyolcvanas évek transzavantgárd festészeti dominanciájával szemben a kilencvenes években a festészet mellett egyre fajsúlyosabb szerephez jutottak a technológiai médiumokkal létrehozott műalkotások. Sok festő fordult a videó, a print vagy a számítógépes képalkotás irányába, legalább kísérleti szándékkal (L. Molnár Mária, 2004).

Predigitális festmények: számítógépes hatás, manuális kivitelezés

Bullás József, Mulasics László és más művészek már a nyolcvanas évek közepén meghívást kaptak festőként az MTA-SZTAKI által vezetett számítógépes grafikai kísérleteire egy pályázat keretén belül. Bullás a kilencvenes évek elején már egy 3D animációs programban alkotott virtuális tereket és absztrakt kompozíciókat manuális festészetével párhuzamosan (Bullás, 2002). Amúgy ez az ambivalencia – az optikai effektek alkotta virtuális látvány illúziója és a manuális, anyagba formált egyediség kettőssége – későbbi festészetére is jellemző. A technológiai médiumok látványvilága más hazai festőket is inspirált a kilencvenes évektől. Braun András – Bulláshoz hasonlóan – manuálisan imitálta a technológiai képalkotás látványvilágát. A szofisztikált technikával, precízen megalkotott absztrakt festmények és kollázsok a fotogramok, raszteres ofszetnyomatok, illetve a többrétegű, effektekkel tarkított számítógépes grafikák látványát idézik. A rétegzettség a figurális festők művein is megjelent a kilencvenes években. Koncz András figurális motívumokat kombinált ornamentikus mintákkal, Wächter Dénes pedig véletlenszerűen egymás alá, fölé, illetve mellé festette a popkultúrából származó képi idézeteit. Mindkettőjüknél elmondható, hogy rétegzett képi motívumaik referenciája többnyire a technikai médiumok (fotó, reprodukció, plakát stb.) látványvilága, és maga a rétegzettség is a pop artos (montázs, dekolázs) médiumidéző szellemiség része.

A kilencvenes évek (fotó)realista reneszánsza

A kilencvenes évek második felében nemzetközileg – és itthon is – felerősödött a figurális illetve a fotórealista festészet iránti érdeklődés, és megjelent egy olyan irányzat is, amely a festészet más médiumokkal való viszonyára fókuszált, és erőteljesen jellemző volt rá a mediális transzformáció.

Általában a (figurális) festészet ekkor megint nagyobb szerephez jutott, mint a korábbi években. Az újabb festőgeneráció merőben máshogy látta a világot a videó- és számítógépes játékok, monitor és a kommerciális látványdömping közegeiben, mint az idősebb kollégáik. Emellett náluk erősen jelentkezik egy olyan igény is, hogy a tudomány és a művészetfilozófia segítségével kontextusba helyezték, és legitimálják a festést a kortárs művészetben; illetve feloldják a korábbi konfrontációt

az intermédia művészettel. Az ezredforduló képzőművészetében amúgy is jellemző trend volt a művészet és a tudomány illetve a technológia kapcsolatának vizsgálata, amire jó példák a Múcsarnokban ekkoriban rendezett *A pillangó hatás* (Múcsarnok, 1996) vagy később a *Látás* (Múcsarnok, 2002) című kiállítások. A fiatal festők Peter Weibel, Vilém Flusser és Roland Barthes műveit, vagy éppen a látás biológiai folyamatát tanulmányozták festészeti programjukhoz elméleti forrásul, hogy aztán az így kialakult korszerű koncepciójukat a tradicionális festészet médiumában demonstrálják.¹

A kilencvenes évek második felének képzőművészeti trendjeit mutatta be 2000 nyarán a Múcsarnokban Petrányi Zsolt által rendezett *Áthallás* című csoportos kiállítás. A kiállítás szemléleti alapja a popkultúra volt, és olyan fiatal művészek vettek benne részt, akik a tömegkultúra ikonjait, eszköztárát és képformáit felhasználva közelítettek a művészeti kérdésekhez. A festészet erősödő jelenlétére Petrányi is fölfigyelt. A festészet szerepét a kép médiumainak sokoldalú vizsgálatában, és a technológiai médiumok valóságának a tradicionális festészeti eszközökkel való újraértelmezésében látta. (Petrányi, 2000).

Az új festői látásmód párosulva a tradicionális készségekkel, és az immár könnyen hozzáférhető technológiai segédeszközökkel (projektor, grafikai szoftverek stb.) az ezredfordulós technicista kultfilmek illetve cyberfilozófia hatása alá kerülve létrehozta a technorealista jelenséget a festészetben. Az egységes irányzatnak nem tekinthető figurális festészeti hullámot Hornyik Sándor nevezte el technorealizmusnak² a kétezres évek elején (Hornyik, 2003). 2003-ban és 2004-ben a Múértőben hosszan tartó vita is zajlott a jelenségről, és még ugyanabban az évben Petrányi Zsolt *Technoreál – Egy vita margójára* címmel rendezett kiállítást a dunaujvárosi ICA kiállítóterében.

Technorealizmus

A kifejezést Hornyik Sándor alapvetően azokra a festőkre alkalmazta, akik festészetükben a technológiai médiumokra reflektáltak. A technorealisták többnyire a

¹ Vö. Lucza Zsigmond: Skype-interjú Kupcsik Adriánnal. 2015. november 27. ld. Mellékletek

² A technorealizmus kifejezés angol formája (technorealism) a kilencvenes évek végén született, és eredetileg a technooptimista illetve technofób szélsőségek közti racionális attitűdöt definiálja.

Bővebben: <http://www.technorealism.org/faq.html>

popkultúrából: a mainstream filmek, képregények, reklámok világából merítették képeiket, illetve ezt a látványvilágot remixelték. Leginkább Kupcsik Adrián, Király András, Győrffy László, Cseke Szilárd, Ghyczy Dénes és Adorján Attila akkori festészetét hozta összefüggésbe a fenti kifejezéssel. Ikonikus médiaképek garantáltan popos, kommersz kompozícióit olajfestménnyé transzformálva, sokszor maga az effekt, az elmosódott vagy éppen szemcsés látvány vált festményeik valódi témájává.

A technorealizmus-vita

A körvonalazódó festészeti trend a kétezres évek elején már akkora hangsúllyal volt jelen a hazai képzőművészeti életben, hogy elméleti reflexiójára egyre nagyobb igény támadt, ám – lévén, hogy egy kiforratlan és korántsem egységes jelenségről volt szó – a teoretikusok nehezen találtak rajta fogást. Először Aknai Katalin írt a „markáns trend”-ként titulált jelenségről: a technológiai boom által inspirált, figurális festészetéről (Aknai, 2003). A cikke nyomán kialakult vita fő kérdése a figurális festészet digitális kultúrával szembeni esélye a piacgazdaság korában. Leginkább Hornyik Sándor és Lajta Gábor álláspontjai voltak annak a skálának a végpontjai, amely mentén (és akikhez képest) a többi vélemény elhelyezkedett (Hornyik, 2003) (Lajta, 2004). Előbbi a teória, míg az utóbbi a festészeti praxis és az anyagból alkotott festmény irányából közelítette meg az újrealizmust. Ezt a kettősséget nevezte Aknai Katalin a „képtermészet kétféle logikájának” (Aknai, 2004).

A festészet és a technológiai médiumok kapcsolata a kétezres években, a kortárs hazai szcénában

A kétezres évek közepére nemzetközileg – és ezzel együtt némileg itthon is – lecsengett a Mátrix-hatás. A technológiai médiumokra reflektáló festészet, mint irányzat háttérbe szorult a képzőművészet trendjei sorában. Az akkoriban technorealistának nevezett festők többsége utólag leginkább epizódnak, kísérletnek tekintette a technikai médiumokra reflektáló korszakát, ám a jelenség egyáltalán nem tűnt el teljesen. A technorealistákkal párhuzamosan, de tőlük függetlenül több festőnél is megfigyelhető a technológiai médiumok reflexiója. Náluk ez önmagában

nem cél, hanem egyszerűen inkább eszköz volt mondanivalójuk korszerű vizualizációjához. Mivel ez a hatás a kétezres években általánossá vált a hazai képzőművészetben, a Magyar Elektrográfiai Társaság előállt egy kiállítás-sorozat ötletével, amelynek címe *Digitális hatások a magyar kortárs művészetben* volt. A 2008-ban, a Duna Galériában rendezett első kiállítás kurátora, Szeifert Judit *Áthatások* címmel írt tanulmányt a kiállítás kapcsán, a hazai kortárs festészet és az elektrográfia a kölcsönhatásáról (Szeifert Judit, 2014). 2009-ben Bordács Andrea volt a kurátora a kiállítás-sorozat második tárlatának, amely *Agóra Digitáliában* címmel nyílt meg az Olof Palme Házban. Itt már többféle képzőművészeti műfaj szerepelt a festészetén kívül, és összesen 37 művész állított ki. Digitáliának a digitális képalkotással átszőtt világot nevezte Bordács Andrea a kiállításról megjelent írásában, amelyben pont arra mutatott rá, hogy mennyire általánosan beépültek az itthoni képzőművészetbe a digitális képalkotó technikák (Bordács, 2009). A „hagyományos” táblakép-festmények bemutatását azzal indokolta, a többnyire technológiai médiumokkal létrehozott többi mű között, hogy azok „a digitális technika látványvilágára reflektálnak, mint például Kapitány András, Stark István, Bullás József, A. Nagy Gábor alkotásai.” (Bordács, 2009).

Fiatal festők újabb hulláma

A kétezres évtized végén néhány festőművész hallgatónál újra napirendre került a digitális látvány. Egymástól függetlenül, de alapvetően mind a technológiai médiumok látványvilágából inspirálódva alkottak táblaképeket. Benyovszky-Szűcs Domonkos és Brückner János – bár egymástól függetlenül és teljesen különböző indíttatásból, de – mindketten a digitálisan roncsolt képi látvány festészeti transzformációjával foglalkoztak (Brückner, 2012). A 2010-es évek hazai új-absztrakt tendenciáinál már egyértelműen látható, amit David Joselit *Painting Beside Itself* című esszéjében írt: a festészet meghaladta saját határait, és egy komplex hálózat részévé vált (Joselit, 2009). Batykó Róbert videójátékok monitorképeit idéző újabsztrakt festményei, Kristóf Gábor ready made nyomdaipari művei vagy Keresztes Zsófia installációi poszttechnológiai festészeti technikákkal megalkotott analóg reflexiói a digitális képkorszaknak (Fenyvesi Áron, 2017).

Összegzés

A festészet fejlődését mindig is nagyban befolyásolták a különböző technológiai médiumok. A fényképezés, a raszteres nyomdai eljárások, a film, a videó, illetve a digitális eszközök és látvány mind-mind inspiratívan hatottak rá, ám mint korszerű(bb) képkeltő technológiák, folyamatos kihívások elé is állították a festőket, akik közül sokan beemelték a fenti eszközök látványvilágát festményeikbe. Alkotásaikban az ábrázolt téma csupán apropó volt egy másik médium festészeti megidézéséhez. A tömegtermelés és az annak nyomán kialakuló fogyasztói társadalom által generált képi dömping kezdetben analóg (pop art), majd a kilencvenes évektől digitális látványvilága folyamatos reflexióra készítette a festészetet. Az ezredforduló évtizedeiben a festészet fejlődésének és önmeghatározásának egyik legfontosabb eleme a közte és a képkeltés alternatív technológiai médiumai között fennálló viszony, amely a festészetet saját határainak folyamatos újraértelmezésére készíti. E jelenségnek a magyarországi vonatkozásait vizsgáltam meg tanulmányomban.

Bibliográfia:

Aknai Katalin, (2003): Akadémikus hiperrealizmus. Festészeti trend Magyarországon és egy német példa. *Műértő*, VI/6. 7.

Aknai Katalin, (2004): A képtermészet kétféle logikája. Zárszó a technorealizmus-eszmecseréhez. *Műértő*, VII/4. 6.

Bordács Andrea, (2009): Agora Digitáliában. Digitális hatások a kortárs képzőművészetben.

<http://www.spanyolnatha.hu/archivum/2009-osz/29/agora-digitaliaban/bordacs-andrea-bevezeto/2139/> 2017. április 10.

Brückner János, (2012) Pornomorphosis Projekt.

http://www.brucknerjanos.hu/wp-content/uploads/sites/9/2010/10/brueckner_janos_pornomorphosis_projekt_201205.pdf 2014. július 5.

Bullás József (2002): *Munkák/Works 1989-2002*; Bullo Art Bt. Budapest.
(Szövegek: Petrányi Zsolt, Készman József, Bak Imre, Szoboszlai János, Hudra Klára, Bullás József)

Fehér Dávid (2016): *Festészet után festészet*. MUMOK, Bécs. *Műértő*, XIX/10. 1., és 22. old.

Fenyvesi Áron (2017): *Új absztrakt tendenciák a fiatal magyar művészetben*
<https://www.youtube.com/watch?v=8jGyf2p8Cto&t=919s> 2017. április 2.

Greenberg, Clement (1965): *Modernist Painting*; in *Art & Literature*, no. 4, Spring 1965, pp. 193-201.

Hornyik Sándor (2003): *Az elmélet allegóriái. Technorealizmus és „posztmodern kereslet”*. *Műértő*, VI/10. 7.

Hornyik Sándor (2011): *Idegenek egy bűnös városban. Művészettörténetek és vizuális kultúrák*. L'Harmattan – MTA Művészettörténeti Kutatóintézet, Budapest

Jonquet, François (2010): *A Bigger Fresh: News from David Hockney* in *Artpress* 372, 2010/11 35-41. old.

Joselit, David (2009): *Painting Beside Itself*. *OCTOBER* 130, Fall, pp. 125–134.

Lajta Gábor, (2004): *A Kép visszaszerzése. Lehet-e úgy tenni, mintha Monet és Cézanne nem létezett volna?* *Műértő*, VII/1. 7.

L. Molnár Mária (2004): *Print, projekt, plakát, tapéta. Új műfaji tendenciák a 90-es évek második felének kortárs magyar művészetében*. Praesens, Budapest.

Novák László, (1928): *A nyomdászat története*. VI. könyv
<http://mek.oszk.hu/01600/01645/html/06.htm> 2017. április 2.

Petrányi Zsolt (2000): *Ki és miért beszél? Crosstalk/Áthallás* című kiállítás katalógusa; Műcsarnok, Budapest

Szeifert Judit, (2014): *Áthatások – Digitális hatások a kortárs magyar festészetben I*.
<https://szeifertjudit.com/2014/06/05/athatasok-digitalis-hatasok-a-magyar-kortars-muveszetben-i/> 2016. április 5.

Weibel, Peter (1995): *Pittura Immedia. Balkon*, 95/5. 16-21. old. és 95/6, 7, 8. 8-12. old.