



**Alex Seton**  
Refuge (Menedék), 2015 © Fotó: Szípcics Krisztina

**Raul Zurita**  
The Sea of Pain (A fájdalom tengere), 2017 © Fotó: Szípcics Krisztina



A harmadik *Kochi-Muziris Biennálén* kiállított művek töredékes és szubjektív bemutatását két olyan művel zárom, amelyek témája a menekültválság. Az ausztrál ALEX SETON 2015-ös munkája – mely kiemelt helyet kapott egy tengerparti, a halászhajók kikötőjére néző teremben – egy carrarai fehér márványból faragott ember nagyságú szobor, valójában egy üres lepel, amely egy ponyvába burkolózó figurát rajzol körbe. A szobrászat évezredek tradíciói, az időtlenség, a nemes és, drága anyag áll itt ellentétben az értéktelen, az ideiglenes, illetve az üres, a hiányzó, a halandó fogalmaival: a tengereken úszó ócska gumicsónakokkal, a menekültek által használt, majd a parton eldobott mentőmélényekkel, a mentőhajók fedélzetén kapott takarókkal, a vékony sátrakkal – a háborúk és az éhség elől menekülő milliók törékeny földi létének efemer kellékeivel. A szobrász, aki a könnyű ponyvát aprólékos munkával márványból faragja ki, anakronisztikus anyaghasználatával és szobrászati tudásával, a munkába fektetett idővel és energiával ad súlyt és jelentőséget napjaink egyik legfájdalmasabb témájának.

RAUL ZURITA munkájának címe *The Sea of Pain*. A chilei költő – akit Sudarshan Shetty elsőként kért fel a biennálén való részvételre – művét a szíriai háború és menekültválság jelképévé vált Alan Kurdi<sup>4</sup> ötéves fivérének, Galip Kurdinak ajánlotta, aki testvérével és édesanyjával együtt maga is a tengerbe fulladt. Zurita kérdéseit a tengervízzel elárasztott csarnok falain csak úgy tudjuk elolvasni, ha magunk is belelépünk a *Fájdalom tengerébe*, s térdig a vízben gázolva olvassuk őket: „Nem hallod?” „Nem látod?” „Nem hallasz engem?” „Nem látsz engem?” Zurita egy nyilatkozatában így fogalmaz: „Van olyan napjainkban, aki nem érintett a menekültválságban? Mondhatja-e bárki, hogy nem érdekel? Mondhatja egy művész, hogy ez nem az én témám? Nem hiszem. Még a legelvontabb festőt is megérintik a világ tragédiái.”<sup>5</sup> Zurita a reménynek és a párbeszédnek szenteli művét, saját érzelmi, költői, a részvételre és részvételre ösztönző eszközeivel szólítva meg a látogatót. A csarnok az emlékezés és a meditáció, a feltámadó lelkiismeret helyévé válik. „Nem vagyok Galip Kurdi apja, de ő az én fiam” – írja versének végén.

<sup>4</sup> [https://en.wikipedia.org/wiki/Death\\_of\\_Alan\\_Kurdi](https://en.wikipedia.org/wiki/Death_of_Alan_Kurdi) (Utolsó letöltés: 2017. június 25.)

<sup>5</sup> <https://www.poetryfoundation.org/harriet/2016/12/raul-zurita-first-artist-selected-for-the-kochi-muziris-biennale/>

FEHÉR DÁVID

# FENNMARADÓ FESTÉSZET

## HENCZE TAMÁS / NEMES MÁRTON *Shaping Realities*

Deák Erika Galéria, Budapest  
2016. június 14 – augusztus 30.

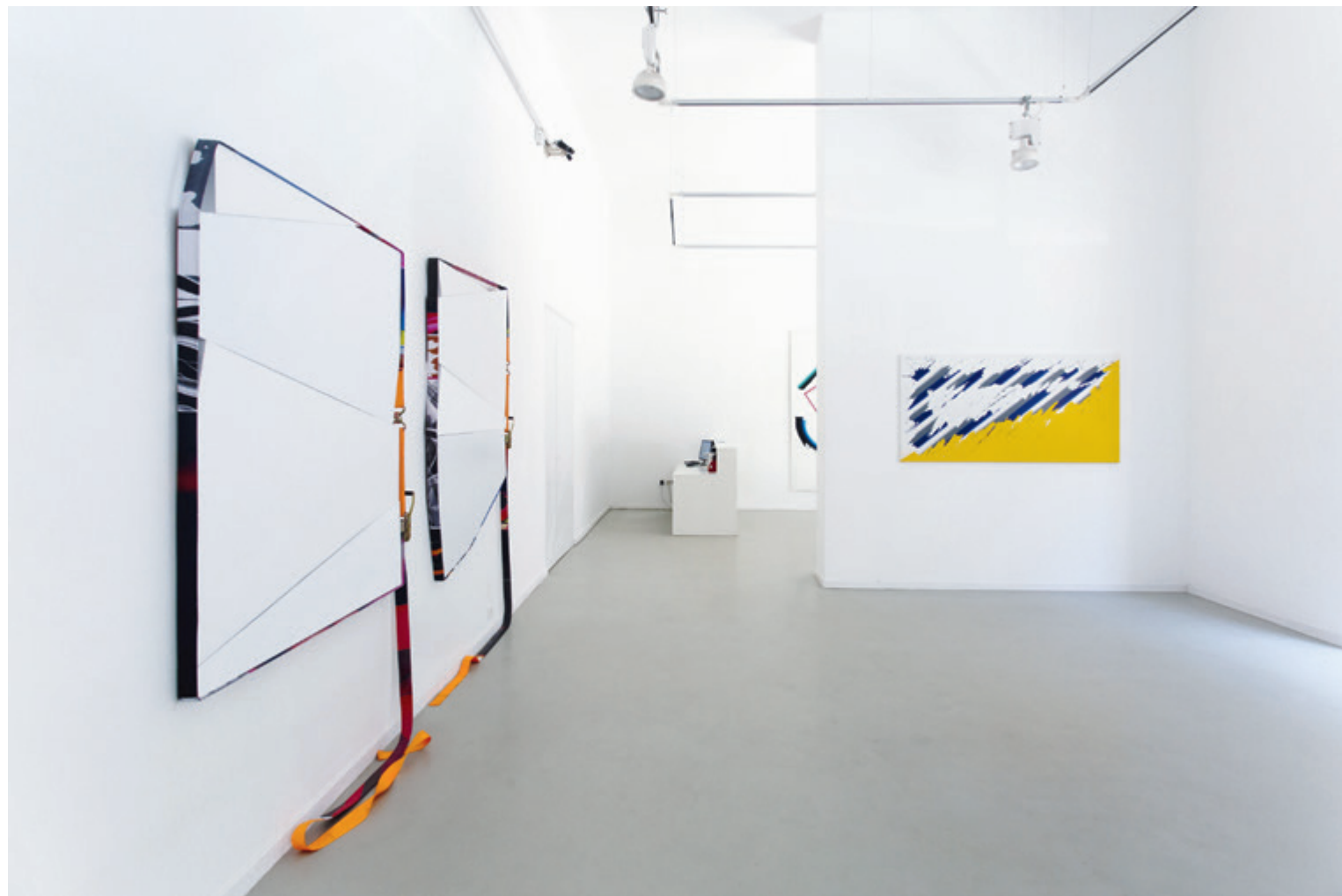
Sokan és sokféleképp írnak és beszélnek a festészet huszadik századi és kortárs válsághelyzeteiről, a médium jelenéről és sorsáról, látszólagos időszertlenségéről és folyamatos megújulásáról. A festészet legújabb kori teóriái két pólus között sodródnak: az egyik oldalon a médium autonómiájába vetett hit, a másikon az elanyagtalanosítás folyamatának konstataciója. A festészet feltámadásának ígéretével a médium végére és halálára vonatkozó elbeszélések szembesülnek, és rendre bebizonyosodik, hogy egyik álláspont se bizonyul maradéktalanul helytállóknak. Gyakran felmerül a kérdés: létezhet-e önmagáért művelt, tiszta festészet? Festészet a festészetért és a festészetéről. Máshonnan nézve pedig az a dilemma fogalmazódik meg, hogy nem válhat-e a festészet önmaga elméletévé, mintegy kiteljesítve, ám egyúttal ki is üresítve önmagát. Az érzelmi tobzódás és az éteri anyagtalanság utópiái és végletei között az utóbbi évtizedekben megannyi tranzitív festészetfogalom körvonalazódott, amely egyszerre hordozott magában igenlést és szkepsziát. A festészet persze elsősorban nem elméleti tevékenység, hanem küzdelem az anyaggal: a sűrű matéria ellenállásával, a színek kölcsönhatásaival, a formák kényes egyensúlyhelyzeteivel, a mozgás és a mozdulatlanság, a láthatóság és a láthatatlanság dialektikus viszonyaival, amelyek a készülő és az elkészült műalkotások előtt állva elsősorban nem elméleti dilemmákként, hanem közvetlen érzelmi tapasztalatokként jelennek meg.

Veszélyes vállalkozás ennyiben HENCZE TAMÁS és NEMES MÁRTON műveit a festészet történetének és kortárs elméleteinek komplex összefüggésrendszerébe helyezni, hiszen ezáltal szinte láthatatlanná válik, eliminálódik a képfelületek érzelmi jelenvalósága, a mozgásra, a mozgásra, az eleven festői gesztusra irányuló művészi kísérletek dinamikája. Mégsem kerülhető meg teljesen a festmények elméleti és történeti kontextusa, hiszen csak ebben a tágabb összefüggésrendszerben értelmezhető az egymás mellé ren-

delt festmények párbeszéde. A bemutatott alkotások ugyanis kölcsönösen átértelmezik egymást, reflektálnak egymásra, és ezáltal generációkon átívelő, parttalan dialógust kezdeményeznek a festészet sorsáról és mibenlétéről. A művészek kiindulópontja eltérő, ám az őket foglalkoztató kérdések szinte azonosak. Hencze Tamás a magyar neoavantgárd élő klasszikusa, Nemes Márton a posztdigitális karakterű új absztrakt festői tendenciák meghatározó fiatal képviselője, aki ezúttal a hatvanas években fellépő neoavantgárd hagyományaival is számot vet, Hencze Tamás rendkívül konzekvens, reduktív festészete előtt is tisztelve.

HENCZE TAMÁS pályájának kezdetét meghatározták a festészet autonómiájára és válságára vonatkozó kételyekkel teli diskurzusok. Egy az absztrakciót élesen elutasító politikai rendszerben a francia informel és az amerikai absztrakt expresszionizmus felé fordult, művészetének központi motívuma és mozzanata a spontán festői gesztus lett. A gesztus mint olvashatatlan írásjel, mint formává szilárduló formátlanság. Hencze Tamás kiindulópontja az egyik művén név szerint is megidézett Pierre Soulages gesztusfestészetének intenzitása, illetve a





**Hencze Tamás / Nemes Márton**  
Shaping Realities, 2017 (részlet a kiállításból; balra Nemes Márton, jobbra Hencze Tamás művei) © Fotó: Rákossy Péter, 2017, a Deák Erika Galéria jóvoltából

tasizmus Georges Mathieu-i értelmezése. A festői gesztus Hencze korai alkotásain azonban mégsem tekinthető teljesen autonómnak és önreferenciálisnak, hiszen valójában a nyomhagyás tünekény aktusára utal, a mozgásra, a mozgásra, az időben lezajló akcióra. A festmény nem más, mint megszáradt kézmozdulat. 1965-ben Hencze Tamás Tót Endrével közösen fényképen rögzített egy ironikus festői akciót: Hencze esernyővel a kezében állt egy befestékezett vászon mögött, melyről Tót heves ecsetvonásai nyomán szertelenül csorgott le a fekete festék. Hencze feje fölött a falon egy másik gesztusfestmény volt: a festék mintha arról is lefelé csorogna, jóllehet már a felületre száradt. Hencze élő szoborként állt a száraz festékesőben, a mozgás és a mozdulatlanág, az élettéliség és az élettélenség kettősségére reflektálva, egyúttal a festés performatív karakterét is nyomatékosítva. A hatvanas évek elején-közepén azonban a nemzetközi művészeti színtéren megkérdőjeleződni látszott az absztrakt expresszionizmus tiszta és autonóm festőiségébe vetett hit: az eleven és megismételhetetlen gesztussal

szemben egyre fontosabbá vált a megismételhető formák és a sokszorosítható tárgyak világa. Hencze hengerrel alkotott repetitív struktúrákat, amelyek imaginárius mélységek felé nyíltak: a művek illuzórikus jellege az op arttal, a formák szeriális karaktere pedig a pop arttal rokonítható, a homogén felületek fenségesen rideg megjelenése pedig a festészet utáni absztrakció szinte ipari karakterű, steril látványait idézi. Míg a korai festmények az eleven emberi gesztus közvetlenségét totalizálták, addig a későbbiek eltűntették, felszámolták a közvetlen érintés esetlegességét és érzékiségét. Jóllehet, az éteri tónusátmenetekre épülő struktúrák éppúgy az anyag mozgásának és a mozgatásának alapkérdéseit és jelenségeit tematizálták, mint Hencze korábbi alkotásai, amint ezt a művész monográfusa, Hajdu István is joggal kiemeli. Hencze a hatvanas években két végpont között mozgott: a gesztus közép-pontba állításától és totalizálásától eljutott a gesztus eltűntetéséig és felszámolásáig. A hengerelt felületek illuzórikus effektusai a látványon és az anyagin túlira utaltak, mégse vezettek el a teljes elanyagtalánodásig, még az Yves Kleint idéző éteri tűz- és füstfestmények esetén sem. A gesztus felmutatásának és eltűntetésének kettősségét Hencze a nyolcvanas évek elején oldotta fel: mintegy szintetizálta két fontos periódusát, és megteremtett egy sablonnal és hengerrel formált, mégis a motorikus kézmozgás dinamikáját idéző, megszüntetve megőrzött gesztusfestészetet. Hencze visszatért a tasizmushoz: hagyományos gesztusképeket festett, majd megsemmisítette azokat. A felszámolt gesztusképek mint láthatatlan héjak, sablonként váltak a hengerelt felületek öntőformáivá. Így válik a közvetlen nyomhagyás közvetetté, az eleven festéknyom dermedtté, ám paradox módon mégse számolódik fel ezáltal a dinamika érzete. A végleges festmény létrejöttének



**Hencze Tamás / Nemes Márton**  
Shaping Realities, 2017 (részlet a kiállításból; Hencze Tamás művei) © Fotó: Rákossy Péter, 2017, a Deák Erika Galéria jóvoltából

ára az eredeti festmény, az eredeti gesztus megszűnése és megsemmisülése. Hencze ironikusan gondolja újra saját korábbi periódusait, de egyúttal az absztrakt festészet történetének különböző toposzait is megidézi: háromszögű formázott vásznai Barnett Newman fenséges színmező festményeire utalnak. Hencze képein a newmani zip neonfényeszerű illuzórikus effektussá válik, a tasizmusra jellemző fröccsenő gesztusok pedig tépett, hengerelt struktúrákként térnek vissza. Hencze fordulata egybeesett az amerikai Neo-Geo fellépésével, amelynek alkotói, Ross Bleckner, Philip Taaffe és mások szintén az amerikai színmezőfestészet fenséges hagyományait helyezték festői idézőjelbe, ahogy Henczével párhuzamosan itthon Bak Imre, Nádler István és mások – iróniától sem mentesen – gondolták újra saját festészetüket. Henczét mintha a fennmaradó festészet és a fennmaradó festői gesztus foglalkoztatná: a megismételhetetlen és a megismételhető viszonya. Sajátosan egyensúlyoz a hard edge felületek monokrómiaja, a hiányformákat kitöltő gesztusok látszólagos elevensége és valóságos dermedtsége között, miközben a

zen szellemiségétől sem idegen pszeudo-írásjeleket, Hajdu Istvánt idézve, gesztogramokat teremt. *Tasiszta geometria*, fogalmaz Hencze 1987-es képeinek címében, amely akár Bak *Geometrikus kalligráfia* című sorozatával is összeolvasható, hiszen mindkét esetben gyökeresen ellentétes minőségek szembesülnek. Hencze konfrontálja a geometriát és a kalligráfiát: az eleve adott és az esetlegesen adódó formát. A gerendaszerű, illuzórikusan árnyékolt, háromszöget formázó, görbülni látszó tagozatok mögött, között és mellett tépett gesztusok tűnnek fel, pontosabban nem is gesztusok vagy festékpacák, hanem azok nyomai. Az üres képalapra íródó formák mintha a pont, a vonal és a sík Vaszilij Kandinszkij által felvetett klasszikus kérdéseit gondolnák újra, miközben iróniától sem mentesen idézik meg az op art és a tasizmus toposzait. A francia művészettörténész Yves-Alain Bois a Neo-Geo alkotóit „mániákus gyászolóknak” nevezte, hiszen iróniájuk a festészetbe és a modernizmushoz tapadó utópiákba vetett patetikus hitet kérdőjelezte meg. Hencze festményei hasonlóképp kérdőjelezik meg az egység és a megismételhetetlenség mítoszait. A *Lila diptichonon* egymás mellé rendeli a gesztust és a gesztus-negatívot, a jelenlévőt és a távollévőt, a formát és az ellen-formát, miközben a dialektikus képpáron éteri fényjelenségként újra visszatér Barnett Newman szinte szakrális karakterű zip-jének remniszcenciája, amely mintegy ráíródik a Korniss Dezső örökségét is vállaló kalligrafikus kompozícióra. Hencze az utóbbi időszakban műveinek gyakran adja az *Organikus gesztus* címet: a képeken látható – olykor homogén színmezőkkel konfrontált – élő-élettelen pszeudo-festékpacák mintha a megszüntetve megőrzött festői gesztus, átvitt értelemben pedig a festészetnek magának a túlélését vizsgálnák.



NEMES MÁRTON egy későbbi ponton kapcsolódott be a festészet túlélésére vonatkozó diskurzusokba. Nemcsak az absztrakt expresszionizmust és a tasizmust, illetve az op artot és a pop artot, hanem még a Neo-Geót is jelentős történeti távolságból szemléli. Nemcsak a vége narratívákra, hanem a vége narratívák végének bejelentésére is múltbéli jelenségként tekint vissza. Pályakezde idején az Új Lipcsei Iskola volt a kiindulópontja, ám a posztzocialista figurális festészeti nyelvet igen gyorsan felváltotta Nemes művészetében a digitális vizuális kultúrára is rezonáló új absztrakció világa. Nemes Márton ahhoz a festőgenerációhoz tartozik, amelynek amerikai képviselőit 2014-ben a MoMA egy *The Forever Now*, vagyis *Mindörökké most* című kiállításon mutatta be. A tárlat címében a végtelen jelen időre utaló atemporális tapasztalat az interneten szertelenül egymás mellé rendelődő verbális és vizuális információkra utal. Nemes művészetében ennek megfelelően sejtlenek fel a legkülönbözőbb művészettörténeti referenciák és időrétegek. Az absztrakt expresszionizmus olykor zaklatott, máskor szinte megfagyó gesztusai, a színmező festészet monumentális, homogén felületei, így például Mark Rothko szinte tájképeket formázó, puha foltokból építkező kompozíciói. Felbukkan Nemes festészetében a francia affisisták feltépett plakátokból megalkotott dekolázsza, nem kollázsfelületként, hanem trompe l'oeil-szerűen megformált festői struktúráként, máskor pedig ezek mellé Hantai Simon pliage-ára emlékeztető mozzanatok rendelődnek. Nemes Márton művészetének fontos előzménye a festészet utáni absztrakció, többek között Bak Imre, Nádler István és Hencze Tamás művészete, ám legfontosabb referenciái mégsem elsősorban lokálisak, sokkal inkább köthetők művei az utóbbi évek és évtizedek új absztrakt törekvéseihez. Katharina Grosséhoz, Thomas Scheibitzhez, Oscar Murillóhoz, Sterling Rubyhoz, Wade Guytonhoz, Kelley Walkerhez, Imi Knoebelhez és másokhoz, akik a technológia utáni festészet más magyar alkotói, Batyó Róbert, Szinyova Gergő, Kristóf Gábor szempontjából is meghatározó referenciáknak tekinthetők. Az utóbbi időszakban Nemes művészetének egyre fontosabb kérdésévé vált a táblakép formátumától való elmozdulás: már a Paksi Képtárban

**Hencze Tamás / Nemes Márton**  
Shaping Realities, 2017 (részlet a kiállításból; Nemes Márton: Temporary images)  
© Fotó: Rákossy Péter, 2017, a Deák Erika Galéria jóvoltából



rendezett nagy önálló kiállításán<sup>1</sup> is egy totális installáció részeként prezentálta festményeit, ám legújabb művein a szó legszorosabb értelmében is megkísérli lebontani a táblakép kereteit és keretrendszerét. A vászon hordozót újabb alkotásain gyakran váltja fel a selejtes plakátmolinó (*Printing Waste*). A festett felület interferenciába kerül a nyomtatott látványtöredékekkel: megidézve Robert Rauschenberg a szitázott felületek és a festői gesztusok dialektikájára épülő kompozícióit, illetve Albert Oehlen a nyomtatott képmezőket érzéki festészetté író festménysorozatát. Míg korábban Nemes a modernista formateremtés toposzait destrualta és dekonstrualta akrillal és air brush-sal festett felületein, addig legújabb sorozata a megismételhetőség kérdéseire reflektál, illetve a technológia utáni festészet mibenlétét kutatja.

Nemes Márton legújabb sorozatának a *Temporary images*, vagyis az Átmeneti képek címet adta. Az átmenetiség kézenfekvő módon utalhat a folyamatosan cirkuláló, módosuló, alakuló virtuális képek mozgására, ám egyúttal az alkotások felépítésére is vonatkozik. Nemes feldarabolja a táblaképet, majd újra összeállítja azt, a végeredményt spaniferrel rögzíti, de fenntartja a módosítás lehetőségét. A táblakép megszűnik táblaképként működni, és elveszíti végérvényes karakterét. A spanifer motívuma – mely olyan kortárs alkotóknál is előfordul, mint Matias Faldbakken, Jose Dávila és Morgan-Richard Murphey – a szállításra, a csomagolásra, a tranzit állapotra utal. A hangsúlyozottan hétköznapi motívum elmosni látszik a mindennapi vizuális kultúra és a képzőművészet határait. (Erre a törekvésekre utal Nemes a divat és a design területén való aktivitása is.) A spanifer által összefogott képtáblák bútorlapokhoz hasonlatosak, Imi Knoebel bricolage-esztétikát idéző environmentjeire is rezonálva. A lapokon különböző módon megmunkált felületek rendelődnek egymás mellé: egyes mezők Nemes korábbi expresszív festményeit, fagyott gesztusait idézik, másokat viszont autózománc borít. A zománc felülete a fény beesési szögének megfelelően változik, irizálóan csillog, szinte éteri hatást keltve, megidézve az ipari formatervezés világát is. A formák indusztriálisak, sterilek, akár csak Moholy-Nagy László szintén zománcozott telefonképei.

<sup>1</sup> *Megfestett festék. Nemes Márton kiállítása*, Paksi Képtár, Paks, 2014. november 28 – 2015. február 22.

A *Temporary images* sorozat ez idáig legkomplexebb darabja egy diptichon, melyet a művész *Theseus*nak nevez. Nemes két táblát azonos elemekre bont fel, majd ezekből két azonos összetételű, ám eltérő felépítésű konstellációt hoz létre. A képtöredékek felületét különféle fehér színű ipari festékekkel festi be: érdes faktúrájú falfestékekkel, fényes zománcfestékekkel, bútorlapok sima felületét idéző fehér háztartási festékekkel. A táblákat mindkét esetben színes spanifer fogja össze, melyen filmcsíkszerűen futnak körbe Nemes korábbi festményeinek és fényképeinek fragmentumai. A túltelített szegély a fehér felületek ürességével szembeesül. A költővel szólva, szorítja, nyomja, összefogja az egyik lap a másikat, sajátosan egyensúlyozva a töredezettség és az abból felépülő képi egység között. Nemes a finom fakturális és árnyalatnyi differenciák játékára épít. Kitöltetlen, üres képmezői megfestetésre váró festményeknek tűnnek. A monokrómok a festészet határait és lehetséges végpontjait jelölik ki, és ezáltal nemcsak Alekszandr Rodcsenko alapszínűre festett monokróm táblaképeit idézik meg, hanem Robert Rauschenberg 1951-es *Fehér festménye*it is, amelyek szintén több táblából álltak és ipari festékekkel készültek. Rauschenberg fehér képeit „organikus csöndként”, a „távollét szabadságaként”, a „semmi plasztikai teljességeként” írta le. A szuggesztív ürességgel telített, szinte szakrális aurájú képek nemcsak a Black Mountain College-ben oktató Josef Albers absztrakt festészetének tanulságait hordozták, hanem Kazimir Malevics fehér alapon lebegő fehér négyzetét is megidézték. „Azért csináltam őket, hogy lássam, mennyit vehetek el egy képből, hogy még mindig maradjon belőle egy kép.” – fogalmaz Rauschenberg, akinek fehéren fehér képei afféle határtapasztalatot tematizáltak, mint John Cage *4'33"* című alkotása, amely – amint erre Branden W. Joseph rámutatott – nem független a rauschenbergi festmény-sorozattól.

Nemes a spaniferre nyomtatott képzajt a fehérrel konfrontált fehér felületek szuggesztív csendjével szembeesíti. Paradox módon a mű legképszerűbb eleme nem kép, hanem csomagolóanyag, míg a spaniferrel átfogott fehér táblák hátrahagyott építőipari melléktermékeknek tűnnek, akár Guyton/Walker installációi. Nemes ezúttal megduplázza a kompozíciót, és ezáltal egy dialektikus képpárt teremt. *Theseus* csónakjának dilemmájára hivatkozik, arra kérdésre, hogy



**Hencze Tamás / Nemes Márton**  
Shaping Realities, 2017 (részlet Nemes Márton művéből)  
© Fotó: Rákossy Péter, 2017, a Deák Erika Galéria jóvoltából

egy csónak, amelynek minden elemét kicserélik – és elemeiből esetleg egy másik csónak épül fel – azonos lehet-e még önmagával. Nemes az azonos elemekből felépített kép-konstrukciók identitását vizsgálja, ám egyúttal a festészet és a nem-festészet, a kép és a nem-kép közötti különbségekre is rákérdez. Végző soron a festett kép identitását tematizálja a technológia utáni korszakban, amikor – David Joselit nevezetes esszéjét idézve – a festészet önmaga mellé került.

A képpár egyúttal Hencze Tamás diptichon-struktúráit is megidézi. Hiszen Hencze *Lila diptichonja* és megannyi szeriális karakterű kompozíciója kapcsán is felvethető a kérdés: létrehozható-e két tökéletesen megegyező forma, és ha igen, a kettő azonos lehet-e egymással. Mennyiben megismételhető a megismételhetetlen (gondoljunk Robert Rauschenberg *Factum I-II* című képpárjára). Mindez nemcsak a technikai sokszorosíthatóság korának, hanem a posztdigitális világnak is fontos kérdése, amelyben az eredeti és a másolat fogalma szinte értelmét veszíti. Hencze és Nemes egyaránt a technológia utáni festészet alapkérdéseire keresi a választ. Hőfehér képmezőiken nemcsak az anyag mozgásának jelenségeit és mozgásának lehetőségeit vizsgálják, hanem egyúttal a festészet fogalmának elmozdulásait is modellezik.