

BA Szakdolgozat

Hagyomány és teremtés

— Csíkvári Péter fotóalapú digitális műveinek értelmezése —

Bradák Soma

Művészettörténet

2010

Témavezető: Bizzer István

Tartalomjegyzék

I. 1. Bevezetés – Fotográfia, fotóművészet, fotóalapú művészet.....	3
I. 2. Csíkvári Péter műveinek kérdésfeltevésai.....	8
II. 1. Csíkvári Péter.....	9
II. 2. Csíkvári Péter fotóalapú digitális művei.....	10
III. 1. Hagyomány és teremtés.....	13
III. 2. A művészettörténeti rokonságok.....	13
III. 3. Fotográfia, montázs és test.....	18
III. 4. A befogadó és a kép.....	22
IV. Összegzés.....	25
Képjegyzék.....	27
Bibliográfia.....	31
Függelék	

I. 1. Bevezetés – Fotográfia, fotóművészet, fotóalapú művészet

Fotóművészetről még szó sem volt, amikor 1826-ban vagy 1827-ben sikerült a valóság egy darabjának fényérzékeny anyagra vetülő képét rögzíteni. Joseph Nicéphore Niépce (1765-1833) héliográfiája a fényre reagáló anyagokkal való, XVIII. századba visszanyúló kísérletezést zárta le. Az általa használt anyag (az ún. júdeai aszfalt) fényérzékenysége azonban annyira kevésnek bizonyult, hogy az eljárás nem válhatott elterjedtté.¹ Niépce munkatársa, Louis-Jacques-Mandé Daguerre (1787-1851) szintén az optikai úton előállított képek maradandó rögzítésével kísérletezett, és elődjétől eltérő módszerrel érte el célját: ezüstréteggel bevont rézlemezt alkalmazott, amit jódgőzzel tett fényérzékennyé; az expozíció után higanygőz segítségével hívta elő a képet, amit nátriumtioszulfáttal rögzített. Így született meg az első dagerrotípiá 1837-ben (*Egy ritkasággyűjtemény darabjai*).²

Mintegy három évvel később a brit William Henry Fox Talbot (1800-1877) feltalálja a kálo- vagy talbotípiát, amely egyrészt a negatív-pozitív eljárást, másrészt a papír használatát vezette be technológiai újításként. Talbot-t követően rengeteg kísérletezés indult meg a fotográfia technikájának tökéletesítésére. A papír alapú eljárást gondolta tovább Louis-Désiré Blanquard-Evrard (1802-1872) albumin-papír negatívja. Gustave Le Gray (1820-1882) „viaszpapír negatív módszere a papírkép készítést szinte tökéletes eljárássá avatja”.³ Azonban a papír rossz tulajdonságai miatt üveglemezekkel kezdenek kísérletezni a vállalkozó kedvűek. Így jutnak el az üveglemezes albumin-eljárástól a kollodiumos üvegnegatívig, amely 1851-től a brómezüstszelatin szárazlemez megjelenéséig – 1870-es évek – a fotografikus úton rögzített kép legnépszerűbb és legjobb hordozója volt. Annak ellenére volt így, hogy már 1855-ben Jean-Marie Taupenot (1824-1856), majd 1864-ben W. B. Bolton (1848-1889) és B. J. Sayce (1839-1895) szárazlemez használatával kísérleteztek. Utóbbiak fedezték fel, hogy a „kollódiummal és [...] ezüstbromiddal érzékenyített lemez hosszú időn át megőrzi fényérzékenységét”.⁴ A szárazlemez diadala a brómezüstszelatin szárazlemez alkalmazásával érkezett el. Előnye a kollodiumos üvegnegatívhoz képest abban rejlett, hogy jó tulajdonságait tartósan megőrizte, nagyobb érzékenységű (tíz-húszszor rövidebb – a másodperc töredékére csökkentett – expozíciós idő a kollodiumos eljáráshoz

¹ Szilágyi Gábor: *A fotóművészet története. A fényrajztól a holográfiáig*. Budapest: Képzőművészeti Alap Kiadóvállalata, 1982. p. 14.

² Szilágyi, 1982, pp. 16-17.

³ Szilágyi, 1982, p. 24.

⁴ Szilágyi, 1982, p. 28.

viszonyítva) és könnyebben előállítható, valamint szállítható volt.⁵ A fotográfiában használatos nyersanyagok fejlődésének csúcsa a XIX. században az Eastman-féle nitro-celluloid film volt. George Eastman (1853-1932) 1885-ben alkalmazta először az emulzióval bevont papírtekercs-negatívot, amit 1888-ban lehántolható tekercsfilmre, 1889-ben pedig nitro-celluloid filmszalagra cserélt, amivel mintegy száz évre meghatározta a fényképezést.⁶

Ehhez hasonló technikai ugrást a színes film, illetve a digitális képrögzítő eljárás megjelenése hozott. Ez utóbbi olyan mértékű szabadságot adott a fotográfusok, valamint a fényképpel dolgozó művészek kezébe, amivel mintegy korlátlanul valósíthatták meg művészi vagy épp etikailag igencsak megkérdőjelezhető elgondolásaikat, elég a sajtófotók manipulálásának problémájára gondolni. Számunkra jelen dolgozatban a fotó és a számítógépes képfeldolgozás és –alkotás az elsődleges fontosságú, lévén Csíkvári Péter (1953) a XX. és XXI. század fordulóján alkotott műveinek kiindulása fotografikus úton előállított képek csoportja, melyeket (vagy melyek részeit) az alkotómunka során digitalizál, majd szoftveres úton illeszt össze egy új képpé. Ez az eljárás a képzőművészeti megközelítésmódot idézi, továbbá a *leképzés* és a puszta *képzés* vitáját juttatja eszünkbe, ami a fotográfia megjelenése után vált egyre hangosabbá, később elcsitult, majd a posztmodern korban „oldódott fel” teljes mértékben.

A fényképezés, annak ellenére, hogy megjelenésekor inkább – sőt, kizárólag – egy technikai, mint egy művészi kérdésre adott választ jelentett, rögtön heves vitákat váltott ki a művészeti életben. Ennek oka az volt, hogy a festészethez hasonlóan a fotográfia terméke is egy *kép*. Alig halkultak el a feltalálás utáni örömkialtások, máris támadások keresztüztüzebe került az új képalkotó eljárás, aminek több oka is volt. Az egyik, hogy a fényképezés megjelenésével és elterjedésével párhuzamosan romlott a portréfestők foglalkoztatottsága. A XVIII. század második felében elindult és a XIX. század közepére befejeződött társadalmi változás eredménye a polgárság megerősödését hozta magával, és ezzel együtt e réteg reprezentációs igényeit is. A középréteg korábban nem engedhette meg magának a festett portré készíttetését, ám ez később egyre elérhetőbbé vált, míg a festők egy idő után nem tudták teljesíteni a nagyszámú megrendeléseket.⁷ Így, mondhatni, időben érkezett a fotográfia. Azonban olyan mértékű lett a

⁵ Szilágyi, 1982, pp. 30-31.

⁶ Szilágyi, 1982, pp. 36, 60.

⁷ Szilágyi, 1982, p. 12.

népszerűsége, hogy szinte mindenki a fényérzékeny hordozón megőrzött képmását szerette volna viszontlátni. Ennek eredményeképpen számos festő vesztette el munkáját vagy volt kénytelen áttérni a fényképkészítésre a megélhetés érdekében.⁸ Többen is voltak, akiket valamely képzőművészeti ágból a kísérletező kedv hajtott a fotográfia felé: Nadar (1820- 1910) és Etienne Carjat (1828-1906) karikaturistaként, Antoine Samuel Adam-Salomon (1811-1881) pedig szobrászként működött, mielőtt az új művészeti ággal kezdett foglalkozni. A fényképezés és a festészet *paragoné*jának másik okát a „Művészet-e a fotózás?” kérdésének eldöntetlensége jelentette. Az alapvető konfliktus a képzőművészeti alkotótevékenység és a fotográfia leképezés-elvű mechanizmusa közti ellentétben nyilvánult meg. A festők számos érvet felhoztak a fényképezés mint művészet ellen. A legfontosabb a mesterségbeli tudás és azt alkotás folyamatának hiánya volt, lévén a fotográfia „pusztán” leképezi, megismétli, reprodukálja a látványt – ekképpen semmilyen szubjektív tényező nem játszik szerepet egy kép létrehozásakor, ellentétben a festészettel. Azt is hangoztatták, hogy – éppen az előbbiek miatt – a fotózás „szellemet és lelket nélkülöző alkotásmód.”⁹ Nyilvánvalóan ezek sarkított érvek; az előbbire cáfolatot jelent egyrészt a fényérzékeny hordozóval való bonyolult eljárások sora, amit a művészi szépségű nagyítás érdekében el kell sajátítania a fotográfusnak; másrészt az, hogy a szubjektív tényezők azért jelen vannak a fotós képalkotás során: elég a képkivágás, a látószög és a háttér megválasztására, a modell és a fényhatások beállítására gondolni. Az is igaz, hogy a fényképek nem egyszerűen másolatai, „kópiái” a tárgyaknak, hanem „sajátos stílusban reprodukálják azokat.”¹⁰ Ugyanakkor némi bizonytalanság is övezte a kérdéskört. Például Talbot *A természet irónja* (1844-1846) című művében hol a művészi látásmódot dicsérte a fényképeszkekkel kapcsolatban, hol arról beszélt, hogy a képeket nem készítik, hanem azok önmagukat állítják elő.¹¹ Mindenesetre a képeknek sajátos világa és története van: „Nincs kép, [...] amely pusztán passzív leképezés volna, hanem mindig hordoz magában egy konstruktív elemet, amely magának a képnek a szférájából származik.”¹² A fényképeszkek és a festők érvei sok éven át küzdöttek egymás ellen, még a fotográfián belül is több tábor alakult ki. Az egyik a természethű fénykép elvétől fejlődött a

⁸ Szilágyi, 1982, p. 77.

⁹ Szilágyi, 1982, p. 79.

¹⁰ Bredekamp, Horst – Brons, Franziska: A fotográfia mint tudományos médium. A művészettörténet, a biológia és az illusztráció nyomorúsága. in: *A kép a médiaművészet korában*. Szerk.: Nagy Edina. Budapest: L'Harmattan Kiadó, 2006, p. 150.

¹¹ Bredekamp – Brons, 2006, p. 153.

¹² Bredekamp – Brons, 2006, p. 162.

piktorializmusig (törekvés, amely a fotográfia festészettel egyenrangúvá tételéért harcolt; ismertebb képviselői Heinrich Kühn (1866-1944) és Edward Steichen (1879-1973) voltak), a másik a tárgyias fényképezést hirdette, és Paul Strand (1890-1975), Edward Weston (1886-1958) és Ansel Adams (1902-1984) nevéhez kötődik. Ez utóbbi mintegy jelezte a fotóművészet elszakadását a festészettől, aminek igen sokat köszönhetett. Ahogy a képzőművészetek segítették és hatottak a fényképezésre, úgy történt fordított irányban is. Főleg a modern festészet kifejlődésében mutatkozik meg a fotográfia szerepe. Amellett, hogy nyilvánvalóvá tette, hogy a pusztá dokumentációra nincs jobb a fényképnél, a fotóművészet megteremtette, kijelölte a saját területeit, ösztönözve ezzel a festészetet arra, hogy induljon felfedezőútra.¹³

A fotográfia és a képzőművészetek a modernizmus idején szinte minden téren kiaknázta az alkotásban rejlő lehetőségeket, és úgy tűnt, hogy már nincsen határ a két tábor között. Ezt az állapotot azonban csak a posztmodern korban sikerült elérni, mégpedig a filozófia hathatós segítségével. A XX. század közepének-második harmadának két legjelentősebb gondolkodója Roland Barthes (1915-1980) és Michael Foucault (1926-1984) volt. Az előbbi 1961-es tanulmányában, a "The Photographic Message"-ben a fotográfiai paradoxont vizsgálja: annak ellenére, hogy a sajtófotót kód nélküli üzenetként értelmezi, hiszen tökéletes analogonja a valóságnak – és így csak denotatív jelentéssel ruházza fel –, lehetségesnek tartja vele kapcsolatban a konnotációt. A fotográfiai paradox pedig abban áll, hogy ez a két üzenet együtt van jelen a fényképben, de nem oly módon, hogy összejátszanának, hanem úgy, hogy a kódolt (konnotált) üzenet a kód nélküli üzeneten alapszik.¹⁴ Barthes többi művében ("The Rhetoric of the Image", *Világoskamra*) is szerepet kap a fotográfia, de foglalkozik még az eredetiség kérdésével is. Szerinte a világ – és a szöveg – észlelése nem lehet teljesen új, hanem csak a már létező jelentések kombinációjából születik, amit a befogadó ad a műhöz. Ide kapcsolódnak a szerző halálához köthető fejtegetései. Hasonló gondolatokat fogalmazott meg Michael Foucault. Kettejük írásai arra sarkallták a fotográfusokat és kritikusokat, hogy filozófiai és történelmi szempontból értékeljék újra a fényképezés

¹³ Gombrich, E. H.: *A művészet története*. Ford.: G. Beke Margit – Falvay Mihály. Budapest: Gondolat, 1975, pp. 427-429.

¹⁴ Barthes, Roland: *Image Music Text*. Ford. és szerk.: Stephen Heath. London: Fontana Press, 1977, pp. 17-19.

gyakorlatát, valamint kérdőjelezzék meg az egyéni kifejezés érdeme alapján eredetinek vélt képeket.¹⁵

Ezeket a gondolatokat tükrözik a posztmodernizmus alkotásai az 1970-es években. A tömegmédiára reagáló Sherrie Levine (1947) és Richard Prince (1949) nevéhez köthető az *appropriation art* megjelenése, míg Cindy Sherman (1954) *Untitled Film Stills* című sorozatának fekete-fehér fotói a mozi által kialakított nemi sztereotípiákra reflektálnak. Az 1970-es évek amerikai kritikusai közül Douglas Crimp (1944) volt az első, aki felfigyelt a fotográfia fentebb említett új megközelítéseinek képviselőire. Az általa szervezett 1977-es *Pictures* című kiállítás katalógusában azt írja, hogy míg régen a képek a valóságot interpretálták, most inkább úgy tűnik, hogy elbitorolták azt.¹⁶ „A fényképezőgép határozza meg számunkra, mi lehet „valóságos” – és szakadatlanul tágítja a valóság határait” – írja egy helyütt Susan Sontag (1933-2004), amerikai esszéista és filozófus.¹⁷ *A fényképezésről (On Photography, 1979)* című kötetében a fotográfiát mint tapasztalási módot és mint kulturális jelenséget vizsgálja. A fotózást egy modern látásmódnak tekinti – ennek jellemzői a töredékesség, a látszatként értelmezett valóság és a tudomásul vételként felfogott tudás. Elsősorban tehát a megismerés vagy tapasztalás egy formáját látja benne, azonban egy rossz formáját, mert „tagadja a valóság végtelen változatosságát és összetettségét”, ugyanis „a látás és a részletek látás révén való összegyűjtése sohasem lehet teljes.”¹⁸ Crimp és Sontag is annak a képuralomnak a hatását tárgyalja, ami oly jellemző lett a XX. század második felétől kezdődően, és amivel a kortárs kutatók, gondolkodók sem tudnak sokat kezdeni. Ugyan W. J. T. Mitchell (1942) megalkotta a *pictorial turn*, Gottfried Boehm (1942) pedig az *iconic turn* fogalmát, melyek azt próbálják sugallni, hogy a művészettörténet immáron nem elegendő és egyfajta képtudománnyá kell alakítani ahhoz, hogy a képek ránk zúduló tömegére kellő módon tudjunk reflektálni.¹⁹ Boehm szerint az is gondot jelent, hogy a képekről a nyelv segítségével kommunikálunk. A „néma, sigorúan

¹⁵ Marien, Mary Warner: *Photography. A Cultural History*. London: Laurence King Publishing Ltd, 2002, p. 423.

¹⁶ Marien, 2002, p. 424.

¹⁷ Sontag, Susan: *A fényképezés. Rövid összegzés*. Ford.: M. Nagy Lajos. in: *Egyidőben. Esszék és beszédek*. Budapest: Európa, 2008, p. 147.

¹⁸ Sontag, 2008, p. 146-149.

¹⁹ Bredekamp – Brons, 2006, pp. 148-149.

vizuális reflexiója ugyan nem zárható ki” – írja, ám ez sem tudja megoldani a jelenkor kép-problémáját.²⁰

I. 2. Csíkvári Péter műveinek kérdésfeltevései

E fotó-, és kultúrtörténeti kitérő arra volt hivatott, hogy felvázolja azokat az előzményeket, melyek után és melyekhez kapcsolódva jelent meg Csíkvári Péter művészete. Továbbá nemcsak, hogy vázolja ezeket, hanem meg is alapozza azon problémakörök tárgyalását, melyeket a fotóalapú digitális képei felvetnek.

Az első problémakör a bizonyos stíluskorszakokkal és korstílusokkal való közelebbi vagy távolabbi rokonság. Mivel 1953-ban született és 1976-ban végzett a Magyar Képzőművészeti Főiskola szobrász szakán, elkerülhetetlenül találkozott a képzőművészet minden ágának fontos és kevésbé fontos alkotásaival. Ezek a vizuális kapcsolódások több téren mutatkoznak meg. Stílus tekintetében fontos az ideálisra koncentráló antik figurastílus és a legerősebben a barokkban megjelenő erős *chiaroscuro*. Másik lényeges szempont a képi világ, mely téren a manierizmus kínálkozik analógiaként.

A második problémakör némiképp kapcsolódik az előzőhöz, ugyanis az is a képzőművészethez kapcsolódik. A kettő közötti különbség annyiban áll, hogy míg az előbbi egy történeti jellegű megközelítés volt, addig az utóbbi módszertani párhuzamok révén igyekszik megragadni Csíkvári és a képzőművészet rokonságát. A kiindulási pont az, hogy a képzőművészetet mint *képző*-művészetet értelmezzük, a klasszikus fotográfiát – minden művészi érdeme ellenére, ám azokat tiszteletben tartva – *leképzésnek* tekintjük, a fotómontázs megjelenését pedig az ebből való kitörés vágyának vesszük. Így válnak Csíkvári művei – melyek a montázstechnika digitális úton való alkalmazásával és a képzőművészet hagyományainak, illetve módszereinek hatása alatt készültek – *képző*-művészeti alkotásokká.

A képzőművészet történetén és módszerein keresztül eljutunk a harmadik, utolsó problémakörhöz, mely a képelmélethez, illetve a befogadáshoz és értelmezéshez kötődik. Ez több szempontból tárgyalható. Egyrészt, e művek esetén a képolvasás hagyományos módjai csődöt mondanak: az alkotások „a perspektíva szabályai szerint értelmezhetetlenek”,²¹ a zsúfolt, elvont kompozíciók megértésének, illetve a töredékek

²⁰ Boehm, Gottfried: A képkérdés. Ford.: Kerekes Amália. in: *Paul Cézanne: Montagne Sainte-Victoire. Válogatott művészeti írások.* (Spatium 6.) Szerk.: Bacsó Béla. Budapest: Kijarat Kiadó, 2005, p. 127.

²¹ Pfisztner Gábor: A léten túli lét képzele. in: *Fotóművészet* 3-4. (2000) p. 23.

azonosításának és összekapcsolásának feladata tovább nehezíti a befogadó munkáját. Másodjára a művész és a néző viszonyát kell megvizsgálnunk az úgynevezett „postmodernist shift”²² tükrében, valamint ehhez kapcsolódóan a posztmodern művészet és az allegória kapcsolatát kell elemeznünk, ugyanis erősen kötődik jelen dolgozat témájához. Végül, mivel Csíkvári műveinél szerepet játszik képzőművészeti megközelítés (a már említett *képző*-művészet értelmében), valamint a fotográfia leképző eljárása egyaránt, nem tudjuk pusztán képzőművészeti alkotásként, se pusztán fotografikus képként értelmezni – ezért szükséges az abszolút kép fogalmának bevezetése.²³

II. 1. Csíkvári Péter

Csíkvári Péter 1953. április 24-én született Budapesten. 1971 és 1976 között járt a Magyar Képzőművészeti Főiskola szobrász szakára, ahol mesterei Mikus Sándor és Vigh Tamás voltak. 1976-ban, tanulmányai befejezésének évében Körösi Tamás szobrászművésszel állított ki közösen Szentendrén, a Vajda Lajos Stúdió Pincegalériájában. Nem sokkal később, 1981-ben elnyeri a Derkovits Gyula képzőművészeti ösztöndíjat, amiben 1983-ig részesült. Ennek ideje alatt egyéni kiállítása volt 1981-ben a budapesti Stúdió Galériában. Ugyancsak egyéni kiállításon mutatta be szobrait 1985-ben a Vigadó Galériában, Budapesten. 1997-ben szintén a Vigadó Galériában a Magyar Szobrásztársaság tárlatot szervezett *A nő* címmel, amin Csíkvári is szerepelt. 1999-ben részt vett az Országos Kisplasztikai Biennálén, Pécsen. 2000-ben a Magyar Szobrásztársaság *Szobrok 2000* című kiállítása volt látható a budapesti Jazz Galériában, amin Csíkvári ismét képviseltette magát. A Szombathelyi Képtár 2001-es *Kert* elnevezésű tárlatán is szerepelt. Szobrai megtalálhatók Magyarország jeles közgyűjteményeiben, a Xantus János (Győr), a Janus Pannonius (Pécs) és a Liszt Ferenc Múzeumban (Sopron), illetve a lódzi képtárban, Lengyelországban.²⁴

Fotóalapú digitális művészettel 1995 táján kezdett foglalkozni. Alkotásaival rögtön szerepelt az 1996-os *Radikale Bilder* című kiállításon a Neue Galerie-ben, Graz városában. 2000-ben, a fotóalapú digitális munkáihoz kapcsolódóan részesül a

²² Owens, Craig: *Beyond Recognition. Representation, Power and Culture*. Szerk.: Scott Bryson [et al.]. Los Angeles: University of California Press, 1992. p. 75.

²³ Pfsztner, 2000, p. 21.

²⁴ *Csíkvári Péter*. Kiállítási katalógus: Budapest, Műcsarnok. Budapest: Műcsarnok, 2001. p. 54.

HUNGART Alapítvány ösztöndíjában. Még ugyanebben az évben több ilyen technikával készült képet állít ki szobrászművészeti alkotásai mellett az Operaházban. Az itt szerepelt képeket, amiket hagyományos fotópapírra nagyítottak, számos újabb művel egyetemben, amiket viszont már vászonra nyomtattak, a Múcsarnokban állította ki 2001. december 12-étől 2002. január 13-áig. A három teremben elhelyezett képeken kívül viasz-installáció is készült a tárlatra.

II. 2. Csíkvári Péter fotóalapú digitális művei

Csíkvári Péter az 1990-es évek eleje-közepe táján – amikor megélhetési célokból kénytelen volt megismerkedni az eszközzel²⁵ – kezdett a számítógépes képalkotással foglalkozni. Elmondása szerint egy játéknak indult, majd később vált az alkotás központi elemévé.²⁶ A szobrászat gyakorlatától gyökeresen eltérő jellegű megközelítésre lelt a szoftveres képmódosító eljárásban. A szobrászat segédeszközeit és magával az anyaggal való érintkezést felváltották az egér segítségével végrehajtott alakító mozdulatok. Pfisztner Gábor a következőképpen jellemzi a két technika különbségét:

„Csíkvári szoboralkotási koraszakával szemben, amikor a newtoni világ fizikai törvényszerűségei korlátot szabtak a képzeletnek, ezeknek a műveknek a létrehozásakor az anyag korábban heroizált mindenhatósága csupán nevetséges törpe létté zsugorodik és átveszi a szerepét a korlátlan, határtalan képzelet teremtette valóságnak tűnő, de sosem érinthető nemlét (léten túli lét), ahol immár minden lehetséges, minden „megvalósítható”, annak dacára, hogy valójában nem létezik.”²⁷

Ezt a felszabadulást erősítik meg a művész szavai is.²⁸ Fontosnak tartja azt is, hogy fegyelmezze magát, és ne hagyja, hogy a technika átvegye az irányítást a művész fölött, mert így egy olyan dolog születik, ami – ugyan „benne van” a számítógépes képalkotás lehetőségeiben (effektusok, szűrők) – távol esik az alkotói intenciótól. Olyan eszköznek tekinti tehát, ami tökéletesen megfelel elképzeléseinek, ami révén teljes mértékben kifejezheti gondolatait.²⁹ Ezek pedig olyan képekben manifesztálódnak, melyek

²⁵ Fabényi Júlia: Hasonulások. in: *Csíkvári Péter*. Kiállítási katalógus: Budapest, Operaház, 2000. [oldalszám nélkül]

²⁶ Lásd Függelék, p. 1.

²⁷ Pfisztner, 2000, p. 21.

²⁸ Lásd: Függelék, p. 2.

²⁹ Lásd: Függelék, pp. 3-4.

igencsak összetettek, és egy olyan művészt tükröznek, aki egyetemességre törekszik mind a technika, mind a tartalom tekintetében.

A művek kivitelezése alapján vizsgálódva egyértelművé válik, hogy ezek posztmodern képzőművészeti alkotások. Posztmoderneket abban az értelemben, hogy a technikák közötti kapcsolatot és átjárási lehetőséget tükrözik – úgymond a technikai egyetemességet –, azaz nem ragadnak bele csak a fotóba, csak a festménybe vagy csak a szobrászatba. Így tökéletesen illeszkednek abba a folyamatba, ami az 1970-es évek közepén indult el a „művészek által készített fotó” [„photo-by-artists”] irányzatával, és ami a század végére fotóalapú művészetté [„photo-based work”] alakult át.³⁰ Azt, hogy a képek nem ragadnak bele egyik művészeti ágba sem, kiválóan tükrözi egyrészt az, hogy vakkeretre vannak feszítve a vászonra printelt nyomatok (1. ábra), ami „festményként engedi értelmezni a fotó alapú műegyüttest”,³¹ másrészt az a plaszticitás, ami a figurákat és a többi képalkotó elemet jellemzi. Ez az igencsak jellemző stílusjegy a művész szobrászi előéletének fényében érthető meg teljesen. Az, hogy Csíkvári „plasztikaként bánik a testtel”³² átvezet a képzőművészet munkamódszeréhez, ami azonban nemcsak az egyes képrészletek térbeliségének hangsúlyozásában nyilvánul meg, hanem az alkotás folyamatában is. A fotográfiával asszociált leképzés számára csak addig fontos, amíg le nem fényképezi az adott testrészt vagy tárgyat.³³ Ettől a ponttól a szerkesztésé, a képelemek egymáshoz rendeléséé és azok tökéletes egybegyűréséé a fő szerep. A kész mű már csak azért is esik közelebb a képzőművészetéhez, mint a fotográfiához, mert amit látunk, az egy soha-nem-létezett látvány lenyomata.

A virtuális vagy „mediatizált valóság”³⁴ jelenségén keresztül pedig a tartalmi egyetemességig jutunk el. Ugyanis azzal, hogy a képeken látható figura- és tárgyegyüttes soha nem szerepelt egy térben és időben, ezen művek kiiktatják a valóságos vonatkozásokat³⁵ – nem az válik fontossá, hogy mi történt vagy történhetett meg, hanem az, hogy mi jeleníti meg legpontosabban a dolgok lényegét. Minden alak – beleértve a címek által megnevezetteket is – egy ideáltípussá válik,³⁶ allegorikus vagy

³⁰ Marien, 2002, pp. 426-427.

³¹ Készman József: *Wonderful World*. in: *Csíkvári Péter*. Kiállítási katalógus: Budapest, Műcsarnok. Budapest: Műcsarnok, 2001. p. 4.

³² Készman, 2001, p. 5.

³³ Lásd: Függelék, p. 1.

³⁴ Készman, 2001, p. 4.

³⁵ Pfištner, 2000, p. 23.

³⁶ Készman, 2001, p. 5.

metaforikus értelművé. Az átvitt értelem a kulcsa annak is, hogy az alkotásokon megjelenő testek csaknem mindegyike férfitest. Csíkvári elmondása szerint a művészet története során a líraiságot általában a nőekkel, a dármaiságot férfiakkal azonosították.³⁷ A mezítelen testek tovább erősítik az egyetemesség érzetét. A ruhátlansággal kapcsolatban három – egymástól korántsem elkülöníthető – értelmezési irányt kell kijelölnünk. Az első esetében a meztelenség és a kortalanság párhuzama vezet bennünket. A művész azért fosztotta meg őket a ruháktól, hogy függetlenítse őket minden kortól, amit kétségtelenül a ruhában lehetne tetten érni leginkább.³⁸ Továbbá a szociális meghatározottság is eltűnik így az alkotásokról: nem számít se a kor, se az egyén meghatározottsága. Így jutunk el a meztelenség értelmezésének második köréig. Csíkvári figurái „identitás-kellékeik nélkül, hamis egofixációikat levetve kerülnek megjelenítésre; mindaz, amivel azonosíthatnánk őket feleslegesnek bizonyul.”³⁹ Önnön maguk szerepelnek a képeken, a lényegükig csupaszítva, ahogy már nem képesek elrejtőzni, álarcot húzni – egyfajta *végérvényes jelenlét*, a valós tér és idő korlátain kívül. Ez a totális kívülállóság visz el bennünket a metafizikai – harmadik – értelmezéshez. Annak ellenére, hogy a kompozíciók a „szépség és tökéletesség apotheozisát” tükrözik,⁴⁰ a művekből a tökéletesség utáni vágy és a „léten túli lét” megfoghatatlansága sugárzik. Jelen van még a kezdetre, az eszményi állapotra való utalás (*Teremtés* – 2. ábra, *Kert 1-3.* – 3. ábra), ám sokkal hangsúlyosabb a kudarc: már a *Kert* esetében is egyértelmű az eredendő bűnre való asszociáció; a *Káin és Ábel*, a *Valaki elárul engem...* és az *Utolsó vacsora* (4. ábra) ábrázolásai kétségtelenül a bukást, a tökéletlenséget jelenítik meg. A töredékesség, a kitekeredés és a kompozíciók nehezen olvashatósága mind azt a disszonanciát vetíti ki, ami ezeket a kudarcot szenvedett és az „angyali-tökéletes transzcendens lét”⁴¹ eléréséért igyekező figurákat megtölti és szétfeszíti. Éppen ezért ilyenek ezek az alkotások, mert „normális” testtartásokkal és képszerkezetekkel nem tudná megjeleníteni az emberi lét kettősségét és küzdelmét. Készman József így fogalmaz:

„A lét megjelenített teljessége egyben a harmónia vágyképe, egyfajta ideális világ állapotrajza. Ez a földi paradicsom statikus látomás az emberiségről, ahol az emberi életszakaszok, a természet rendje által diktált ritmus, az élet

³⁷ A művész elmondása alapján. Dokumentáció nélkül. Lásd: Függelék, p. 1.

³⁸ A művész elmondása alapján. Dokumentáció nélkül. Lásd: Függelék, p. 1.

³⁹ Készman, 2001, p. 6.

⁴⁰ Fabényi, 2000.

⁴¹ Pfisztner, 2000, p. 22.

folyamatos történése tiszta állapotszerűségbe megy át. Semmi sem történik, az ember egyszerűen jelen van, örökkévaló jelenidejűség veszi körül, amely nem válik el a múlttól és a jövőtől. Miközben az egyes életszakaszok – keletkezéstől a pusztulásig – szimultán vannak jelen, az ember nem ismeri sem a pillanatnyiságot, sem a mulandóságot. Saját élete egy képregény frízszerű tekercsén kanyarog elé. Az élet színpadán önmagát, mint szereplőt láthatja alakformálás közben. Az emberi ittlét tablója rajzolódik fel, melyben az egyéni élettörténet alá van vetve a nagy, általános törvénynek, a születés-élet-hanyatlás eseményhorizontjának.”⁴²

III. 1. Hagyomány és teremtés

Amint az eddig leírtakból kitűnik, Csíkvári Péter művészetében alapvető fontosságú a különböző művészeti korszakokhoz, stílusirányzatokhoz és műfajokhoz való viszonya, és elengedhetetlen ezen viszonyok elemzése. Nem vitatható, hogy a művészet történetében régi hagyománya van a régebbi korokból való merítés gyakorlatának – ennek következtében akár lényegtelennek is tűnhetne a probléma. Azonban Csíkvári fotóalapú digitális művei esetében majdhogynem az értelmezés egészére kihatással vannak az előképek, a hagyományok. Tévedés volna azt gondolni, hogy a más művészeti korok stílusához való visszatérés az ihlet vagy alkotói gondolat hiányára vezethető vissza, sokkal inkább a művészi szándék és a kifejezésre juttatandó tartalom vezet ilyen irányba a művek létrehozását.

Az egyes művészeti hagyományok főbb elméleti-gyakorlati jellemzőit szeretném először bemutatni, majd különböző példák segítségével összekötni Csíkvári Péter megfelelő alkotásaival. A hatások ilyen szétválasztása nehéz, és néhol nyilvánvalóan nehézségekbe fog ütközni. Mégis kísérletet teszek rá, mert ekképpen lehetséges a lehető legmélyebben megérteni magukat a műveket, továbbá beilleszteni Csíkvári kompozícióit a művészet-, illetve képtörténetbe.

III. 2. A művészettörténeti rokonságok

Csíkvári Péter képeinek szemlélése közben újra és újra bizonyos stílusokra és művészettelfogásokra asszociálunk a művészetek történetén belül. Mint már említettem, ezen a téren nem elhanyagolható szempont a művész szobrászi előélete sem. Először a

⁴² Készman, 2001, p. 6.

legszembeűnőbb rokonságokat értelmezzük: a barokk fénykezelést és a klasszicista-akadémikus idealizálást. Nagyobb teret kap a manierizmus bemutatása és az onnan vett példák sorolása, ugyanis nemcsak a stílus, hanem a képi világ tekintetében is nagymértékű Csíkvári fotóalapú digitális műveivel való rokonsága.

Az itáliai barokk kezdeteinek számunkra legfontosabb művésze a Carracciakkal egy időben dolgozó Michelangelo Merisi da Caravaggio (1573-1610). Egyszerű kompozícióin az alakok plasztikusan vannak megjelenítve, minden idealizálástól mentesen. A századforduló környékén készített művein rajzolódik ki legjobban a fény és árnyék viszonyának és hatásának jelentősége. A végletesen sötét háttérből az intenzív fényfoltok mintha a létezését magát határoznák meg – a sötét és világos részek kontrasztja egyben a drámaiságot is jelöli.⁴³ Csíkvári képein nyilvánvaló ez a caravaggeszk jellegzetesség.⁴⁴ Nála is elmondható, hogy a fény adja a létet a figuráknak és a tárgyaknak – akit vagy amit nem ér el, azt magába szippantja a feketeség. A *Földet érés*, valamint a *Kép Nurejevnek* (5. ábra) – illetve még néhány kevésalakos kompozíció – esetében Csíkvárirra is illik a caravaggiói egyszerűség. Az alakok plasztikus megjelenítése is jelen van a fotóalapú képeken; ha Caravaggio 1603-as *Sírbatételét* nézzük, akkor a drapéria ábrázolása kapcsán vonhatunk párhuzamot kettejük között. Csíkvári Péter elmondása szerint, amikor már többektől halotta Caravaggio nevét emlegetni saját művei kapcsán, elkészítette a *Kép Caravaggionak* (6. ábra) című alkotását, aminek láttán a *Máté elhívásának* (1599-1600.) felülről-oldalról beözönlő fénynyalábjára gondolhatunk.

A XVIII. század folyamán Angliában és Franciaországban is elcsendesült a barokk grandiozitása, és a finomabb, puhább rokokó vette át a helyét. Béke és nyugalom uralkodott majdnem a század végéig, ám a francia forradalom minden addigi hagyományt elsöpört és új erőt adott a művészetnek. Ebben a korban alkotott a klasszicista stílus legfontosabb művésze, Jacques Louis David (1748-1825). A görög és római szobrászatot tanulmányozta és elsajátította a test ideális ábrázolását, hogy az a nemes szépséget jelenítse meg, valamint az egyszerűsége és szigorú pontosságra való törekvést.⁴⁵ Tanítványa, Auguste Dominique Ingres (1780-1867) is az antik művészet ideáljait követte: kompozíciói tisztaságról, tökéletességről és egyfajta hűvösségről

⁴³ Kelényi György: *A barokk művészete*. Budapest: Corvina Kiadó, 1985, pp. 129-130.

⁴⁴ Pfsztner, 2000, p. 23.

⁴⁵ Gombrich, 1975, p. 392.

árulkodnak.⁴⁶ A tiszta, akadémikus jellegű ábrázolásmód Csíkvári műveire is jellemző, de nem a képek egészére, hanem csak a figurák megjelenítésére. Ezeknél azonban egyértelműen látszik, hogy programszerű ez az akadémikus minőség. A testek már-már túlzóan szépek és plasztikusak, szinte nem evilágiak – így jut kifejezésre az ember eszményire való vágyakozása.⁴⁷ Azonban az, ami a klasszicista és korábban a reneszánsz művészetben is alapelv volt, a tisztán és a centrális perspektíva szabályai szerint szervezett kompozíció, az Csíkvári alkotásain szemmel láthatóan megtörik – az egyedüli kivételt a *Kert* képezi széles terével és klasszikus szoboralakjával –, és a művész belső elképzelése válik a képek szervezőelvévé.

A XVI. században egyértelművé vált a reneszánsz művészet felbomlása, hiszen kérdésfeltevéseire megszülettek a válaszok. „A formai szépség tekintetében Raffaello, a test megformálása tekintetében Michelangelo, a színek szépségét illetően Tiziano a lehető legvégsőkig tágította a határokat.”⁴⁸ Akik tehát az érett reneszánsz mesterei után szerettek volna még további válaszokat adni a már megoldott problémákra, kénytelenek voltak új területeket keresni, ahol új kérdésekkel találkozhattak. Ezek vezettek tehát a manierizmus (kb. 1520-1600) megjelenéséhez, aminek előzményei a reneszánsz nagy művészegyéniségeihez vagy azok tanítványaihoz kötődtek.

Először e stíluskorszak főbb vonásait szükséges sorra venni. C. H. Smyth nyomán Kelényi György kilenc stílusjegyet sorol fel. A figurák lapossága (1) adja a kép síkszerűségének érzetét; a testtartások ugyanakkor kicsavartak. A fénykezelés nem növeli a térillúziót (2), lapossá változtatja a formákat. A figurákat egymás mellé helyezi a manierizmus, nem teremt közöttük szerves egységet (3). A testeket átformálja, torzítja (4). A sokalakos kompozíciók esetén eltűnik a kompozíciós dinamika (5) – nincs kitüntetett pontja a képnek. A manierizmus ábrázolásmódja erősen rajzos és szoborszerű (6). A kisebb részletek kidolgozása is gondos, de ezek az elemek váltakoznak a mesterkélt, stilizáltabb elemekkel: ez az együttes jelenlét növeli a feszültséget (7). A reneszánsz szépen kidolgozott perspektívája helyett mindig túlzó módon alakítja a teret; megszünteti a színpadszerűséget, az elől-hátul viszonyát a lent-fent váltja fel (8). A manierista művészet esetén minden téren túlzást (9) érzünk.⁴⁹

⁴⁶ Gombrich, 1975, p. 411.

⁴⁷ Készman, 2001, p. 4.

⁴⁸ Dvořák, Max: Az olasz manierizmus. in: *A művészet szemlélete. Válogatott tanulmányok.* Szerk.: Radnóti Sándor. Ford.: Vajda Mihály. Budapest: Corvina Kiadó, 1980, p. 261.

⁴⁹ Kelényi György: *A manierizmus.* Budapest: Corvina Kiadó, 1995, pp. 15-16.

A következőkben ki szeretnék emelni Max Dvořák olasz manierizmusról írott tanulmányából néhány művészt. Az első fontos pontot Raffaello iskolája jelenti, kiemelve Pierino del Vagát (1501-1547). Az 1540-es években az általa kifestett Sala Paolina (7. ábra) remekül mutatja a monumentális festészeti dekoráció újraértelmezését. Raffaello Stanzáihoz képest ugyanis – ahol a históriák megjelenítése volt a lényeges – Pierino dekorációja tobzódik a festett architektúra és plasztika ábrázolásában. Ez több dolgot sugall egyszerre. Egyrészt gondolhatunk a *horror vacui* elvére, ami egyfajta mértéktelenséget vagy öncélúságot mutathat, amiben a reneszánsz hanyatlását láthatjuk. Másrészt eljuthatunk a manierizmus egy kevésbé negatív felfogásához: értelmezhetjük úgy, mint a reneszánsz kötöttségeinek meghaladását, ami a természetűség és a racionalizmus eldobásában manifesztálódott. A manierizmusban „a formák egy olyan új dekoratív nyelv szabad szókincsévé lesznek, amely hamarosan magába szívja majd a művészet valamennyi termékét. Magától értetődő, hogy a motívumoknak eredeti jelentésüktől való elválasztása eklektikus összekapcsolásukhoz vezet.”⁵⁰ Továbbá megnyilvánul ezen a festészeti dekoráción az is, hogy a manierizmus sokkal inkább fontosnak tartotta a tartalmi vonatkozásokat, mint elődje. Ami korábban formai probléma volt és elérendő cél, az most már eszközzé válik – így a művész több gondot fordíthat a kifejezendő lényegre.

Michelangelo Buonarroti (1475-1564) kései stílusa teljesen más jellegű, mint élete korábbi részében, és az ekkor készült művei hatással voltak a manierizmusra. A változás tetten érhető a Sixtus-kápolna oltárfalán, a Capella Paolina festményein, az utolsó szobrokban – legerőteljesebben a *Rondanini Pietà*ban – és rajzokon. Mi azonban csak a festményekkel foglalkozunk. Két dolog fontos számunkra *Az utolsó ítélet*ből. Az egyik a tér kérdése: „a tér nincs korlátok közé szorítva, nem testi tér többé.” Ezt úgy érte el, hogy az idő- és térbeli meghatározottságon túllépett és egy olyan víziót teremtett, amit nem szab meg semmilyen tapasztalat. A másik a teljes alávetettség érzése – ebben a jelenetben mindenki egy magasabb rendű hatalom alatt áll, és ez ellen nem tud semmit tenni. A *Pál megtérése* (8. ábra) esetében is elsősorban a térrel kapcsolatos megfigyelések lényegesek. A táj nem térbeli szervezőerő, csak kiegészítő magyarázat. A kép földi és látomásos részeinek viszonya síkszerűen jelenik meg, szinte tér nélkül. Az egész kompozíciót a látomás, a természetfeletti szervezi – így nyilvánul meg a tartalom előnyben részesítése. Szintén a tér-idő viszonyt értelmezi újszerűen a

⁵⁰ Dvořák, 1980, p. 257.

Péter keresztrefeszítése (9. ábra). A táj itt arra szolgál, hogy összefogja a különálló alakokat és mozzanatok, mint a középkorban. Michelangelo itt sem törődik a lokális meghatározottsággal, a történelmi hűséggel, a plasztikus figurakezeléssel vagy a centrális perspektíva szervezőerejével. Az válik nyilvánvalóvá, hogy ezek a látomásos képek nem függenek semmilyen objektív rendtől – a külső helyett a belső igazság formálja a műveket.⁵¹

Szintén a szellemi tartalom primátusa vezette az egyik firenzei manieristát, Andrea del Sarto (1486-1530) tanítványát, Jacopo Pontormót (1494-1557). Igyekezett megfosztani alakjait minden érzékiségtől és a témát egy elvont-idealisztikus kompozícióba foglalni, valamint a figurák csoportját a mozzulatok sokaságával együtt egy zárt rendbe tömöríteni (*Krisztus sírjátétele*). A S. Lorenzóhoz készített későbbi vázlatából eltűnik a mozzulatok áthatolhatatlan szövete, még annyi térbeli utalás sincs, mint a Santa Felicita levétel-ábrázolásán. Itt a vonal lép elő központi fontosságúvá: ez megmarad utolsó munkáin is. Ez nem véletlen, ugyanis Pontormo sokat rajzolt természet után, mégpedig azzal a céllal, hogy megtalálja a legkifejezőbb vonalakat.⁵²

Csíkvari Péter fotóalapú digitális művei a manierizmus számos formai elemével, képi világával, valamint a tartalmi megközelítésével mutatnak rokonságot. Megtalálható műveiben a bonyolult és kicsavart testtartás, a figurák egymás mellé helyezése, a tér-idő viszonyok megjelenítésének mellőzése és az alkotói idea primátusa. Azt már tudjuk, hogy Csíkvari művein az időbeliség csak nagyon elvétve érhető tetten, a térbeliség is inkább csak a figurák plaszticitásában mutatkozik meg, a kép egészében ritkán. Ha az *Utolsó vacsorát* vesszük, nyomban szembetűnik az, hogy a formák egy dekoratív nyelv szókincsévé válnak, amit Pierino del Vaga példája kapcsán említettünk, illetve az is, hogy a tér egyáltalán nem érzékelhető, ahogy Michelangelo kései festményein is csekély jelentősége van. Pierinónál szóba került a *horror vacui*, ami e Csíkvari-mű esetében szintén felhozható. Továbbá a forma szempontjából is jelentős a tény, hogy Pontormo sokat rajzolt, de azt is tudjuk, hogy ezt azért tette, hogy a legmegfelelőbb vonalakat találja meg alkotói intenciójához – ezzel teljesen rokon Csíkvari azon munkamódszere, hogy a testtöredékeket és tárgyakat nem feltétlenül a perspektívához igazodva rendeli egymás mellé, hanem a belső képből – ha úgy tetszik, *disegno internóból* – kiindulva. Továbbá ugyanez a művészi elgondolás alapján vezetett komponálás, ami összeköti Csíkvarit Michelangelo kései festményeivel. A párhuzam

⁵¹ Dvořák, 1980, pp. 262-267.

⁵² Dvořák, 1980, pp. 294-295.

nem vonatkozik az alakok megformálására – ami az előbbinél plasztikus, az utóbbiak esetében nagyrészt nem az –, csak a tartalomra vagy felsőbb gondolat által irányított képalkotásra, valamint a tér és idő minden vonatkozását elhagyó megközelítésre, ami Michelangelo utolsó ítélet-ábrázolása kapcsán említettünk. Ugyanígy a Sixtus-kápolna oltárfalának díszítéséről mondtuk, hogy a mű az alkotó víziója alapján született meg, és a látható elemek túllépnek az emberi lét tapasztalatain, hiszen a végítéletet ábrázolja, ahol minden egyes földi halandó alá van vetve az isteni hatalomnak. Erről akaratlanul is a Készman Józseftől idézett leírásra asszociálunk: Csíkvári műalkotáscsoportja az emberi lét teljességét ábrázolja, ahol a folyamatos történések tiszta állapotszerűségbe mennek át, ezáltal az örök jelenidejűség érzését kelti. „Az emberi ittlét tablója rajzolódik fel, melyben az egyéni élettörténet alá van vetve a nagy, általános törvénynek, a születés-élet-hanyatlás eseményhorizontjának.”⁵³

III. 3. Fotográfia, montázs és test

Ebben a részben a Csíkvári-művekkel rokon fotóművészeti megközelítések kerülnek tárgyalásra. A kiindulópontot a manierizmusból már ismert mesterséges ábrázolásmód, ami a megrendezett fotográfiával hozható összefüggésbe. Azután pedig a test és a kép töredékességének különböző megjelenítéseit vesszük sorra és vetjük össze Csíkvári Péter alkotásaival.

A mesterségesség kapcsán szeretnék hivatkozni a posztmodern művészet másik fontos elemére az *appropriation art* mellett: ez a megrendezett fénykép (*staged photo*). Ez a megközelítésmód a konceptuális művészet, a posztmodern vizuális és nyelvi jeleire reflektáló művészetének és az installációművészet keverékéből alakult ki, de nem kisebb mértékben hatott rá a mozi és a televízió gyakorlata. A. D. Coleman nevezte először rendezői módnak [„directorial mode”] ezt a hozzáállást, és ez igencsak pontos meghatározásnak tűnik. Az így dolgozó fotósok nem elégedtek meg a valóság adta látványokkal, ezért újakat, maguknak megfelelőeket alkottak. Vannak, akik tárgykból és makettekből szerkesztenek új világot, vannak, akik magát a fényt és az általa „írt” történetet jelenítik meg, illetve olyanok is, akik emberek és valós tárgyak segítségével rendezik meg az alkotói intenciót legjobban megvalósító jelenetet. Ezt a vonalat követi az nigériai Yinka Shonibare (1962), aki képein a XVIII-XIX. századi festészet világát idézi meg. Hasonló művészettörténeti utalások találhatók Joel-Peter Witkin (1939)

⁵³ Készman, 2001, p. 6.

alkotásain. Mindkét művész konstrukciót, még hozzá egy művészeti előképen alapuló konstrukciót alkot annak érdekében, hogy társadalom és művészet különböző korokban eltérő viszonyát értelmezze (10. ábra).⁵⁴ Ez a konstrukcióalkotó módszer és a képzőművészeti hivatkozás gyakorlata jellemző Csíkvári műveire is. Nem elégszik meg a valóság adta látványokkal és összefüggésekkel, ezért a képelgondoláshoz igazítja a fotografikusan leképzett elemeket és ezek elrendezését.

„A vágyak és a klasszika adta koherencia újkori rendszerbe, a szürrealizmusba lép” – írja Fabényi Júlia Csíkvári Operaházbeli kiállításának katalógusában zárásként.⁵⁵ Valóban, ezek a művek rendelkeznek egyfajta szürrealista karakterrel, ami az 1930-as években alkotó Hans Bellmerhez (1902-1975) vezet bennünket. Nála találkozunk főleg a tájba helyezett műanyag babákkal, amiket kifacsart testhelyzetben – néhol torzóként – látunk, hol mesterséges, hol természetes fényvel megvilágítva. Ezeken a fényképeken nem fontos a térbeliség érzete, ami ebből jelen van, az a fotográfia perspektívaelvű leképzéséből fakad. Csíkvárihoz a legközelebb eső az 1934-es *LaPoupée* című alkotás (11. ábra), melyen sík felületre fektetett (vagy azon lógó?) töredékeket látunk, a már ismert babákból: lábak, kéz, fej, mellkas egymástól elszeparáltak. A kép térbeliségének elhanyagolása és a test fragmentálásának kísérlete rokonítja tehát Bellmert Csíkvárral. Az előbbinél a test egy műanyag tárgy képében, az utóbbinál a leképzés és az adott testrész képének számítógépes manipulálása, valamint ide-oda rakosgatása révén tárgyiasítva jelenik meg. Továbbá Bellmernél a töredékekben való megjelenítés a test eredeti kontextusának felszámolását tűzi ki, Csíkvárinál viszont a fragmentum mint képalakító tényező kap szerepet, ami révén a képolvasás hagyományos módjait kérdőjelezi meg. Legfontosabbként a *Manierista képet* (12. ábra) és az *Utolsó vacsorát* hoznám példának. Az előbbi esetében egy könnyebben megközelíthető műről van szó, melyben a szürrealista gondolatiság nem félreismerhető; az utóbbinál nemcsak a testek, de a képmező is töredékes, továbbá a testrészek és tárgyak kuszasága, valamint a fényes és sötét fényfoltok villódzása is nehezíti a képolvasást. Ide tartoznak még, noha csak érintőlegesen, Cindy Sherman 1990-es években született művei. Ezeken a fekete-fehér fotókon „megrendezett jelenetek” láthatók, Barbie babák és játékgúnyok részvételével. Ugyan a hatásuk burleszkyszerű, a metaforikus világa sajátos és a társadalomkritika is

⁵⁴ Marien, 2002, pp. 443-444.

⁵⁵ Fabényi, 2000.

jelen van,⁵⁶ Sherman ezen alkotásai a megrendezettséggel és a testtöredékek alkalmazásával kapcsolódnak Csíkvári műveihez.

A rendezés és a fragmentálás aktusának kiemelt szerepe továbbra is megmarad elemzésünkben, azonban áttevődik a képalkotó elemek, illetve a kép síkjára is. Ez a jellegzetesség a montázs technikájában figyelhető meg leginkább. A mű maga is képekből áll, és ezek rendezése, szerkesztése – illetve nyilvánvalóan ezek tartalma – alakítja a kompozíciót. A részletfotókból való összetétel, még ha a testet vagy a tárgyakat nem is feltétlenül (a kis képek készülhetnek egész alakokról is), de a művet mindenképp fragmentálttá teszi. Kiindulásként fontos megemlíteni David Hockney (1937) nevét, akinek a polaroidfényképekből összeállított képei valóság, látvány és műalkotás viszonyát értelmezik újra. A valóság egy adott szeletét egy bizonyos távoli pontból egészben látjuk; azonban ahogy közeledünk, észre vesszük, hogy ez a valóság rész további kisebb alkotóelemekből tevődik össze; még közelebb kerülve tovább folytathatjuk szemünkkel a részletekre bontást. Hockney montázsain a valóság látványának szinte végtelen fragmentálhatóságának megjelenítéseivel találkozunk. Meg kell még jegyezzük vele kapcsolatban, hogy nála a polaroidok rendezőelve többnyire és nagyjából az a látvány, amilyenek az adott valóság szelet részletekre bontás nélkül tünne. Erre példa a *Place Furstenberg* (1985), ami a fotográfia perspektivikus térillúzióját értelmezi újra. Az 1982-es *Still Life Blue Guitar* (13. ábra) esetében a téralakítás és a téma kapcsán is érezzük a kubizmusra való utalásokat. Még elvontabb módon rendezi egymás mellé képeit Robert Heineken (1931-2006). Elhagyja a perspektívához való bármiféle kötődést és a testtöredékek részletfotóit absztrakt elv mentén illeszti össze egy művé, aminek olvashatóságát az erőteljes fény-árnyék kontrasztok tovább nehezítik (14. ábra). Az utolsó párhuzamot Csíkvári alkotásaihoz Annette Messager *Mes Voeux (My Vows)* című munkája jelenti. Az 1980-as évek végén létrehozott installációi hagyományos fekete-fehér, bekeretezett nagyítások zsinórokon lógó együtteséből állnak (15. ábra – részlet), amiket különböző formákba rendez (16. ábra – teljes). A több száz fotó mindegyike női testrészeket ábrázol, és így, egymás mellé lógatva azt jelképezik, hogy a női nemi identitás töredékes; mégis a képen látható installáció a kör teljesség-szimbolikájának asszociációját kelti.⁵⁷ A test- és képfragmentálás előbb felhozott három példája közül az

⁵⁶ Sturcz János: Ezredvégi álarcosbál. Cindy Sherman útja szerepek és maskarák között. in: *Fotóművészet* 5-6. (2000), p. 86.

⁵⁷ Marien, 2002, p. 434.

utóbbi kettő áll a legközelebb Csíkvári műveihez, mégpedig az elvont-absztrakt megközelítés miatt. Különbség abban mutatkozik, hogy Messenger a posztmodern feminista elméletekre reflektál a *Mes Voeux*-ben, Csíkvári az ember androgün természetére utal képein.⁵⁸

A több képből való összeillesztés, a testábrázolás, valamint a beállított jelleg mind jellemző Eifert János (1943) aktfotóira. Ő azonban már digitális technikával dolgozik, legyen szó akár a leképzésről, akár a képek szerkesztéséről. Eifert a klasszikus fotográfia felől érkezett a számítógépes világba, ahol a korábbiaktól teljesen eltérő műveket alkot. Nem mellékes az a tény sem, hogy egy ideig jó kapcsolatban állt Csíkvári Péterrel.⁵⁹ A töredékes vagy részekből összerakott képek nála is nagy számban vannak jelen, amelyek közül a 2002-es *Akt lehetetlen helyzetben* és az *Aktmodell I-III*. (17. ábra) fontos számunkra. Az előbbi pusztán formai szempontból: a női alak kitekert testtartása és a mély feketeség kapcsolja össze Csíkvárral. Az utóbbinál azonban, a már említett barokkosan sötét háttéren kívül, a képi tartalom elvontságában és a középkep (II.) absztrakt testfragmentumaiban is megnyilvánul a rokonság. Továbbá az is hasonló kettejükben, hogy a digitális képmódosító eljárásokhoz folyamodnak alkotói szándékuk kibontakoztatása érdekében. Amiben különböznek, az a fotográfiához való viszonyuk: míg Eifert számára fontos az akt és maga a fotós megközelítés, addig Csíkvári elsősorban képzőművész, és a testábrázolást és a fényképek által történő leképzést csupán eszköznek tekinti.

A fotográfiai párhuzamok sorolásának végén még meg kell említeni néhányat az emberi testtel foglalkozó kortárs fotóművészek közül. Mindannyian a fekete-fehér fényképezést választották ehhez a témához. Göbolyös Luca (1969) *Cím nélkül 3 (#16)* című alkotásán a test és az idő viszonyával foglalkozik. egyértelműen felmutatva, hogy a fiatal, vonzó női testből (igazából) nem sokkal később idős és korántsem kívánatos lesz, ugyanakkor azt is, hogy ez a változás velejárója az emberi létnek. Tóth György (1950) képein szinte test nélküli női alakok jelennek meg a többszörös expozíció technikájának következtében. Az a közös Csíkvári Péterben és az említett két fotóművészen, hogy mindannyian a test ideálshoz és eszményihez való viszonyát jelenítik meg. Göbolyösnél az idő múlása és a végesség, Tóthnál a test materiális jellegének felszámolása, Csíkvárinál pedig az eszményítés által elérhetlenné alakítottóság jelképezi az anyag és lélek ambivalens viszonyát: az ideálok utáni

⁵⁸ Készman, 2001, p. 6.

⁵⁹ A művész elmondása alapján. Dokumentáció nélkül. Lásd: Függelék, p. 1.

vágyódást és a test végessége folytán a tökéletes állapottal az anyagiségben való azonosság lehetetlenségét.

III. 4. A befogadó és a kép

Az eddigi vizsgálódások alapján nyilvánvalóvá vált Csíkvári Péter fotóalapú digitális műveinek és a hozzájuk kapcsolódó képalkotási módszernek az eklektikussága. Tudtuk kötni a barokkhoz, a klasszicizmushoz, a szobrászathoz, megrendezett fotográfiához, a montázstechnikához és a számítógép szoftveres eljárásaihoz; ám minden párhuzamunk kapcsán azt kellett megállapítanunk, hogy egy bizonyos stílusjegy vagy technika csak eszközként szolgál a művész számára. A manierizmus – leginkább talán Michelangelo kései műveinek elemzése – világított rá arra, hogy a formaalkotási és stílusbeli készség csupán instrumentumjelleggel bír, és a fő cél az alkotói gondolat kibontakoztatása. Csíkvári esetében pedig ez ahhoz vezet, hogy a művész elszakad a minden ember számára létező valóságtól, és képei egyfajta mediatizált valóságot tükröznek, amit nem egy objektív rend szabályoz. Következésképpen ezeken a műveken nem találkozunk olyannal, ami „objektív”egésznek minősül – helyette a töredékekből a szubjektív elgondolás alapján felépített konstrukció uralkodik, ami pont azt a kérdésfeltevést sugallja, hogy mennyiben egész vagy *teljes* az, ami így keletkezett és egy látvánnyá összeáll a befogadó elméjében.

Ebben a részben a képet mint olyat vizsgáljuk, és azt, hogy miképpen viszonyul ez a valósághoz, a nézőhöz, sőt, önnön magához. Elsőként a perspektíva által meghatározott képolvasási hagyományba való illeszkedést, valamint annak megkérdőjelezését vizsgáljuk, kitérve arra, hogy egyik vagy másik stratégia hogyan befolyásolja a befogadó jelentésképzését a művel való találkozás során. Ezt követően a néző és az alkotás kapcsolatának posztmodern újraértelmezésére térünk ki, valamint az allegória szerepére a posztmodern művészetben. Végül, mindezek összegzéseként arra teszünk kísérletet, hogy megállapítsuk azt, hogy milyen viszonyban állnak Csíkvári Péter fotóalapú digitális kompozíciói a képpel mint olyannal.

Az a szakadék és ellentét, ami a spirituális valóság kifejezése és a látható világ lemásolása között húzódik, nem volt ismert a középkori művészet számára. Az ebből fakadó probléma a XV. században, a perspektivikus ábrázolás megjelenésekor született, ugyanis innentől kezdett a valóság minél tökéletesebb illúziójának megvalósítása a „világ konkrét és lényegi jelentésének szintetikus kifejezése” fölé kerekedni. André

Bazin ezt a két megközelítést esztétikai (spirituális valóság kifejezése) és pszichológiai (látható világ lemásolása) realizmusnak nevezi.⁶⁰ Erre a kettőségre utalva idézi Bacsó Béla Erwin Panofsky előadását: „[...] a perspektíva történetét [...] éppúgy tekinthetjük a külvilág megszilárdításának és rendszerezésének, mint az énhatárok kiterjesztésének.”⁶¹ Mindenesetre az tény, hogy a perspektivikus ábrázolás révén a művész úgy tudja a háromdimenziós valóságot a kétdimenziós képbe átültetni, hogy a „tárgyak a kép terében is a mi közvetlen szemléletünknek megfelelően helyezkednek el.”⁶² Bazin a perspektívát a nyugati művészet eredendő bűnének tartja,⁶³ a fogalom körüli ambivalencia jegyében fel kell vázolnunk, hogy Bacsó Panofsky és Ernst Cassirer gondolatai mentén haladva mit ír róla. Panofsky szerint a perspektíva egy eszköz, ami olyan teret hoz létre, ami jelentést hordoz és közvetít, valamint érzéki és szemléletes elemek által kialakított.⁶⁴ Ehhez hozzájárul Cassirer esztétikai térrel kapcsolatos gondolata. Úgy véli, hogy egy tárgy az alkotás folyamányaként az esztétikai térbe kerül, ahol tárgyasul és egy új messzeségbe kerül az éntől, így nyeri el önálló létét.⁶⁵ Mindezeket a következőkben összegzi Bacsó:

„A perspektíva nem a világ megisméltése egy kifinomult, a tudomány szintjére emelt eszköz révén, hanem a *szemléletes és szimbolikus formában képzett tér távolisága*, amelynek messzeségét és minket pozícionáló jellegét fel kell mérnünk, meg kell értenünk az így és ekként elhelyezés jelentőségét. A képződő esztétikai térben a perspektíva által teremtett distancia azt a saját létet célozza, amely minden műalkotásnak más és más módon a sajátja.”⁶⁶

Tehát a perspektíva kijelöli a befogadó és az esztétikai tér viszonyát, valamint azt a rendszert, amiben a saját léttel bíró műalkotást meg lehet érteni. A megértéshez kötődik még a cassireri szimbolikus pregnancia fogalma. Azt érti alatta, hogy az alkotás által ábrázoltak észlelése *során* telítődnek értelemmel számunkra a látottak, tehát az észlelésben immanensen van jelen az értelemadás. „Az észlelés mostja a jövő értelmével terhes.”⁶⁷

⁶⁰ Bazin, André: A fénykép ontológiája. Ford.: Baróti Dezső. in: *Mi a film?* Szerk.:Zalán Vince. Budapest: Osiris Kiadó, 2002, pp. 18-19.

⁶¹ Bacsó Béla: Perspektíva és észlelés. in: *Írni és felejteni. Filozófiai és művészetelméleti írások.* Budapest: Kijárat, 2001, pp. 55.

⁶² Bazin, 2002, p. 17.

⁶³ Bazin, 2002, p. 19.

⁶⁴ Bacsó, 2001, p. 55.

⁶⁵ Bacsó, 2001, p. 56.

⁶⁶ Bacsó, 2001, p. 57.

⁶⁷ Bacsó, 2001, p. 62.

Mégis tény, hogy egy perspektivikus ábrázolási rendszert alkalmazó képet könnyebb megérteni, mint azt, ami rosszul vagy egyáltalán nem használja azt. Így egyértelművé válik, hogy Csíkvári fotóalapú digitális művei esetében az értelemadás még terhesebb, mint egy a valóságot tökéletesen imitáló képet befogadva. Tovább fokozzák a szimbolikus pregnanciát a zsúfolt és töredékekből felépülő kompozíciók, melyeket legtöbbször nem a perspektíva szabályszerűségei határoznak meg. Beszéltünk már Csíkvári művei kapcsán a kép és test fragmentálásáról. Az iméntiek fényében ehhez azt is hozzávehetjük, hogy mivel az alkotás folyamatát a töredékek uralják, és uralmuk a kész képen is megmarad, így maga a megértés is fragmentumokból fog állni. Ez megfelel annak az elképzelésnek, hogy a teljesség a maga egészében nem elérhető és nem befogadható – Csíkvári világában is tobzódnak a tökéletes plaszticitású testek és drapériák töredékei, hagyomány- és allegóriafragmentumok, de minden csak részleges: ezek a foszlányok látszanak a bizonytalan, mélysötét felület előtt és hiányzik az összetartó erő.

Craig Owens a posztmodernista elmozdulást [„postmodernist shift”] a művek beszédmódjának megváltozásában látja. A történelemtől a párbeszédig jutnak el a művek, a személytelen, harmadik személyű narratívától a közvetlen megszólításig. Ehhez kapcsolódik az, hogy a posztmodern művészet számára a befogadó áll a középpontban – elég a szerző halálának barthes-i fogalmára gondolni –, hozzá intézi kérdéseit, őt akarja kizökkenteni viselkedéséből.⁶⁸ Bár Csíkvári Péter fotóalapú művei esetében nagyon is erős az alkotói jelenlét, mégis elsődleges a néző értelemadó szerepe, lévén neki kell összeilleszteni a töredékek jelentését koherens formába. Ez a koherencia nyilvánvalóan függ a művésztől, aki egy bizonyos rendszer alapján alkotta a művet, ám a fragmentumok játéka az eredeti és az új kontextussal mást jelent az alkotónak, aki ezt az új kontextust megteremtette, mint a befogadónak, aki ennek értelmet kell hogy adjon. A diskurzus abban is tetten érhető, ahogy Csíkvári képei a művészeti hagyományokhoz viszonyulnak. Nem közvetlenül szólítja meg ezeket, hanem azzal hogy használja a barokk és klasszicista stíluselemeket, hogy több ponton azonosul a manierista képalkotással, valamint hogy utal a montázstechnikára és a testábrázolás történetére, arra szólítja fel a nézőt, hogy vegye figyelembe az előképeket, és értelmezze azt a párbeszédet, amit a különböző korokkal folytatnak a Csíkvári-művek.

⁶⁸ Owens, 1992, p. 75.

Owens továbbá fontos szerepet tulajdonít az allegóriának, és három módon kapcsolja azt a posztmodern művészethez. Először is, az allegória „kisajátított képesség”: a művész nem kitalál képeket, hanem elkobozza azokat. Nem értelmez, hanem új jelentéssel ruház fel, így módon az allegorikus értelem kiegészítő jellegű. Ezt a módszert Owens az *appropriation art*-ban látja megnyilvánulni. Szót ejt még azokról a művekről, amik a jelentés töredékessége, hiányossága folytán a romot idézik, amit Owens Walter Benjamin nyomán az allegória *par excellence* szimbólumának tart. Másodszer, azon a műveknél, melyek esetében fontos az elhelyezés (*land art*), a mű és a hely dialektikus kapcsolatban állnak; továbbá ki vannak téve a természetnek, ezért a mulandóság jelképei is. Az, hogy ezek az alkotások főleg fotókon maradnak fenn, Owens elérkezik fotográfia és az allegória összekapcsolásához, ugyanis mindkettő a mulandó rögzítését és megmentését viszi véghez. A fotómontázs allegorikus indíttatásának feltételezése vezet az utolsó kapcsolóelemhez. A felhalmozás, az egymás mellé helyezés, a mellérendelés módszere összeköthető azzal, hogy az allegória a szerkezet szekvenciaként való elképzelése, melynek következtében a létrejött művet statikus, repetitív karakter jellemzi.⁶⁹ Csíkvári Péter nem sajátít ki, nem vesz kölcsön konkrét műalkotásokat, csak utal rájuk. Azonban, ha úgy tetszik, kisajátítja a stílusokat és képalkotási technikákat, új jelentéssel ruházza fel ezeket: kompozíciói a barokk, a klasszicizmus, a manierizmus és a montázs allegóriái, de csak töredékekben, romokban. Csíkvári műveinek allegorikus jellege a fényképek használatából is fakad, de még inkább a montázstechnika digitális alkalmazásából. Innen eredeztethető az a mellérendelés, ami oly sok művét jellemzi. Így válnak a test- és képtöredékekből ezek allegóriái.

Csíkvári Péter fotóalapú digitális alkotásai problémásak, ugyanis se fotográfikaként, se festményként, se szoborként nem lehet közelíteni feléjük, bár mindre van utalás a műveken. Elmondható egyrészt, hogy ezek autonóm képek, függetlenek a különböző művészeti ágaktól. Aminek leginkább tűnnek, fotográfianak, azok sem valójában, „mivel nincs fényérzékeny anyag, nincs az abba beleíródó kódrendszer.”⁷⁰ Végző soron Csíkvári művei „abszolút” képek, melyek függetlenek minden anyagi technikától.⁷¹ Azért jelent sokat ez a megállapítás, mert azt a küzdelmet tükrözi, amit a képzőművészetek a XX. század utolsó évtizedeiben és a XXI. század elején folytattak

⁶⁹ Owens, 1992, pp. 54-57.

⁷⁰ Pfisztner, 2000, p. 22.

⁷¹ Pfisztner, 2000, p. 21.

annak érdekében, hogy kijussanak a kép általános válságából. Nem utolsó sorban pedig Csíkvári művei azt a dolgot elején említett gondolatot erősítik meg, hogy a jelenkor képekhez való viszonyának értelmezéséhez szükséges a művészettörténet képtudománnyá alakítása, vagy legalábbis egy megfelelő képelmélet kidolgozása.

IV. Összegzés

A fotográfia már több mint 150 éves története során a bonyolult eljárásoktól eljutott a leképezés mondhatni legkönnyebb és egyben legtömegesebb módjához, a digitális technikához. Rengeteg felülmúlhatatlan tulajdonsággal bír, de van számos árnyoldala is. Mindenesetre a digitális világ adta a képalkotás és módosítás bizonyos értelemben legnagyobb szabadságát, amit az alkotást előtérbe helyező művészek ki tudnak használni. Ilyen alkotó Csíkvári Péter is, aki a XX-XXI. század fordulóján egy egyedülálló műalkotáscsoportot hozott létre. Képzőművészeti tanulmányai és szobrászként való működése meghatározta ennek megalkotását.

Ezen művei a fotó- és a képzőművészet peremvidékén egzisztálnak – a kép problémáját boncolgatják. A művészet történetére való reflektálás jellemzi őket, legyen az stílusbeli vagy ikonográfiai jellegű. Mindezek fölött pedig az alkotói gondolat primátusa húzódik: ennek rendeli alá a számítógépes képszerkesztő technikát.

Legvégső soron pedig az tűnik szembe, hogy ezek a művek metafizikai kérdéseket tesznek föl. Legkiemelkedőbb az eszményire való vágyakozás megjelenítése a tökéletesen plasztikusan előbukkanó emberi testek képében. Amiből nyilvánvalóvá válik, hogy ez csak vágy marad, az a töredékesség. Legyen szó akár kép-, akár test-, akár hagyományfragmentumokról – a végeredmény a teljesség hiánya. Csíkvári Péter alkotásai a töredékek párbeszédének allegóriái, melyek a véges és a végtelen viszonyának megértését és megértetését célozzák.

Képegyzék



1. Kiállítástér, installáció, második terem. Budapest, Múcsarnok. 2001. december 12. – 2002. január 13.



2. Csíkvári Péter: *Teremtés*, print, vászon



3. Csíkvári Péter: *Kert I-III.*, print, vászon



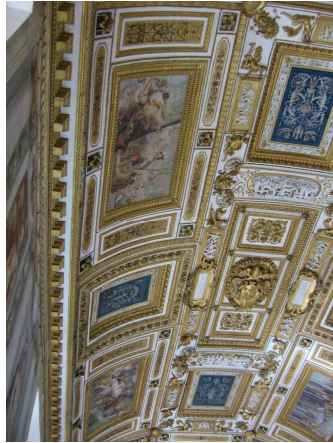
4. Csíkvári Péter: *Utolsó vacsora*, akril, film



5. Csíkvári Péter: *Kép Nurejevnek*, akril, film



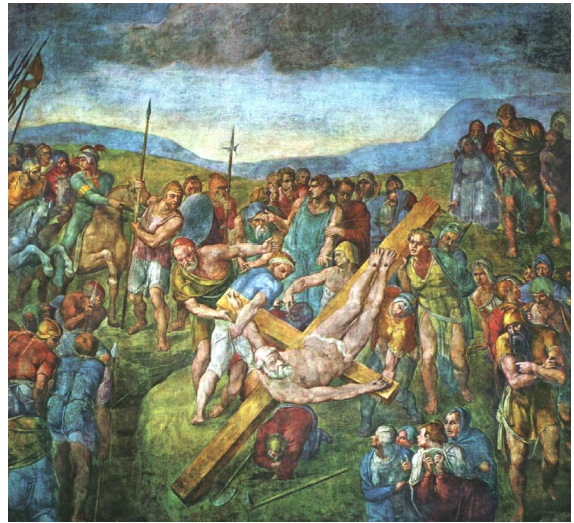
6. Csíkvári Péter: *Kép Caravaggiónak*, print, vászon



7. Pierino del Vaga, a Sala Paolina mennyezetdekorációja



8. Michelangelo: *Pál megtérése*



9. Micelangelo: *Péter keresztrefeszítése*



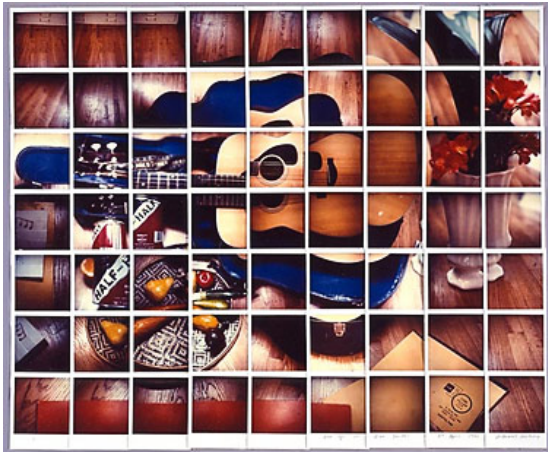
10. Joel-Peter Witkin: *Las Meninas (Self Portrait)*, 1987



11. Hans Bellmer: *La Poupée*



12. Csikvári Péter: *Manierista kép / Gondokodó*, akril, film



13. David Hockney: *Still Life Blue Guitar*



14. Robert Heineken: *Untitled*



15. Annette Messager: *Mes Voeux*, részlet



16. Annette Messager: *Mes Voeux*



17. Eifert János: *Aktmodell I-III.*



18. Csíkvári Péter: *Zsuzsanna álma*, print, vászon

(Csíkvári Péter összes fotóalapú digitális képe megtalálható a www.csikvari.hu oldalon.)

Bibliográfia

Bacsó, 2001 – Bacsó Béla: Perspektíva és észlelés. in: Írni és felejtetni. Filozófiai és művészetelméleti írások. Budapest: Kijárat, 2001, pp. 55-65.

Barthes, 1977 – Barthes, Roland: *Image Music Text*. Ford. és szerk.: Stephen Heath. London: Fontana Press, 1977.

Bazin, 2002 – Bazin, André: A fénykép ontológiája. Ford.: Baróti Dezső. in: *Mi a film?* Szerk.:Zalán Vince. Budapest: Osiris Kiadó, 2002, pp. 16-23. [Ontologie de l'image photographique. in: *Qu'est-ce que le cinéma?* Paris: Editions du Cerf, 1958, pp. 11-19.]

Boehm, 2005 – Boehm, Gottfried: A képkérdés. Ford.: Kerekes Amália. in: *Paul Cézanne: Montagne Sainte-Victoire. Válogatott művészeti írások.* (Spatium 6.) Szerk.: Bacsó Béla. Budapest: Kijárat Kiadó, 2005, pp. 126-140. [Die Bilderfrage. in: *Was ist ein Bild?* München: Fink Verlag, 1994, pp. 325-343.]

Bredenkamp – Brons, 2006 – Bredenkamp, Horst – Brons, Franziska: A fotográfia mint tudományos médium. A művészettörténet, a biológia és az illusztráció nyomorúsága. Ford.: Kékesi Zoltán. in: *A kép a médiaművészet korában.* Szerk.: Nagy Edina. Budapest: L'Harmattan Kiadó, 2006, pp. 147-166. [Fotographie als Medium der Wissenschaft. Kunstgeschichte, Biologie und das Elend der Illustration. in: *Iconic turn. Die neue Macht der Bilder.* Ed.: Burda, Hubert – Maar, Christa. Köln: DuMont, 2004, pp. 365-382.]

Dvořák, 1980 – Dvořák, Max: Az olasz manierizmus. in: *A művészet szemlélete. Válogatott tanulmányok.* Szerk.: Radnóti Sándor. Ford.: Vajda Mihály. Budapest: Corvina Kiadó, 1980, pp. 255-317. [Der Manierismus. in: *Geschichte der Italienischen Kunst...* (II. kötet). München: R. Piper & Co., 1929, pp. 118-200.]

Fabényi, 2000 – Fabényi Júlia: Hasonulások. in: *Csíkvari Péter.* Kiállítási katalógus: Budapest, Operaház, 2000. [oldalszám nélkül]

Készman, 2001 – Készman József: Wonderful World. in: *Csíkvari Péter.* Kiállítási katalógus: Budapest, Múcsarnok. Budapest: Múcsarnok, 2001.

Kelényi, 1985 – Kelényi György: *A barokk művészete.* Budapest: Corvina Kiadó, 1985.

Kelényi, 1995 – Kelényi György: *A manierizmus.* Budapest: Corvina Kiadó, 1995.

Marien, 2002 – Marien, Mary Warner: *Photography. A Cultural History.* London: Laurence King Publishing Ltd, 2002.

- Owens, 1992** – Owens, Craig: *Beyond Recognition. Representation, Power and Culture*. Szerk.: Scott Bryson [et al.]. Los Angeles: University of California Press, 1992.
- Pfisztner, 2000** – Pfisztner Gábor: A léten túli lét képzete. in: *Fotóművészet* 3-4. (2000) 21-23.
- Sontag, 2008** – Sontag, Susan: A fényképezés. Rövid összegzés. Ford.: M. Nagy Lajos. in: *Egyidőben. Esszék és beszédek*. Budapest: Európa, 2008. [*At the Same Time*. London: Hamish Hamilton, 2007]
- Sturcz, 2000** – Sturcz János: Ezredvégi álarcosbál. Cindy Sherman útja szerepek és maskarák között. in: *Fotóművészet* 5-6. (2000), pp. 81-88.
- Szilágyi, 1982** – Szilágyi Gábor: *A fotóművészet története. A fényrajztól a holográfiáig*. Budapest: Képzőművészeti Alap Kiadóvállalata, 1982.

Függelék

Beszélgetés Csíkvari Péterrel⁷²

Van rengeteg művészeti hagyomány, amire reflektál, meg amihez képest új. Mondjuk a manierizmus meg a barokk. A computer-művészetnek is, vagy a montázsok egy új értelmezése. Arra is kíváncsi lennék, hogy mik hatottak rád?

Ezt nagyon nehéz megfogalmazni. És tényleg jó lenne az a betűtől kezdeni, szóval... az hogy énnekem a szobraimban miért van az a teljesen másik út, az abból fakad, hogy, ahogy mondtam, apám építész volt és ő egy rendkívülien konstruktív, nagyon a statikához kötődő építész volt. Volt egy egyfajta építészeti perverzija, mégpedig az hogy imádta a statikát. Az építészek nem szeretik a statikát. A statika arról szól, hogy hát azt át kell hágni és akkor jön a statikus és majd áthágják. Mondjuk, apámban is volt ilyen, de ő úgy szerette a dolgot, hogy ezt a statikai ügyet meg kell oldani. Ebből fakadt egyfajta konstruktív szemlélet és gyerekként, én ott szobrászkodtam, mert alapvetően szobrászként indult el az egész dolog. Úgyis vettek fel a főiskolára. Először a Mikus volt a mesterem – nem tudom hallottál-e már róla – Sztálin szobor, ledöntötték. Tehát a Mikus volt a mesterem. Annak idején, ez ment még a Rákosi rendszer alatt, hogy 'Mikus-Mi kuss! Hogy mi kuss!' Tehát még ebből szóviccet is csináltak. És utána jött Vigh Tamás. Jó szobrász, de ő is egy ilyen síkობól építkező, geometrikusabb vagy legalábbis expresszív, de mégis valamilyen módon tömegekből... Én nekem például a gyerekkori ilyen nagy indítás, az Henry Moore volt, talán tetszik ismerni. Meg Giacometti. Szóval ezek voltak akkor azok, akikre az ember figyelt. És tulajdonképpen a szobrászatban, amit csináltam, többnyire kisebb kilengésekkel, de ezen a vonulaton haladt. És utána jött a számítógép. Hát én mondjuk olyan '92 körül – akkor te 4 éves voltál – szóval akkor kezdtem el bütykölni. Az úgy történt, hogy leültem a Photoshop elé '92-'93 tájékán, fogalmam se volt, hogy hogyan működik a gép, engem nem tanított senki, csak úgy odaadták, felszerelték, beállították, letették és ott volt az asztalon. Időnként persze hívtam a számítógépeket telefonon, hogy melyik gombot kell megnyomni, ahhoz hogy megtörténjen, aminek történnie kell. És elkezdtem vele játszani. Alapvetően pénzkeresetre gondoltam, ami később be is jött, hogy reklámgrafika, meg az meg az, meg amaz. Summa summarum, ültem a számítógép előtt és akkor volt egy kép, amit át lehetett tenni sárgába. 'Jaj de jópofa!' Aztán át lehetett tenni pirosba; 'Hú, hát ez még jobb!' Aztán zöldbe. Summa summarum, körülbelül egy jó évet, eljátszottam ezekkel. Volt szűrő, kockás lett a kép vagy éppen bütykös, szóval mindenféle játékot fedeztem fel. 'Hát ez nagyon jó!' De elkezdtem gondolkodni, hogy tulajdonképpen ennek semmi értelme nincs. A gép tud 660 féle variációt vagy több milliót, ugyanarról a képről. Ami pedig a fotó és digitális dolgot illeti; én fotózni fotóztam, de nagyon rosszul csinálom. Valószínű, hogy nem azért fotózok rosszul, mert nem tudnám megtanulni jobban, hanem azért, mert engem csak annyiban érdekel a fotó, hogy én most lefotózom a kezedet és akkor nekem erre szükségem van ebben a fényben. Hogy körülötte mi zajlik, az nem érdekel, majd én berakom a képbe. Így, tulajdonképpen csak elemgyűjtés. Ebben a tekintetben, ezekben a dolgokban a fotó az nem más, mint alkatrészek összeszedése; hogy legyen nekem olyan drapériám, legyen egy olyan kezem. Végül mindent összerakok egy teljesen új módon. Ebből persze aztán, a képekből, tisztán látszik, és ez adja egyébként szerintem viszonylagosan ezeknek a képeknek az ilyen furcsa ambivalens érzést, hogy ha megfigyeled; a fények nem stimmelnek. Tehát a megvilágítások az elemek között. Lehet ugyan, hogy egyik elemnél, bár beépül a képbe, és ha figyelsz nagyon, akkor teljesen belesimul, mégis különböző dolgokból összeszedett; egy ilyen kép 30-40-50 apróbb elemből áll össze. Ha tényleg fotósszemmel nézi az ember, akkor rájön arra, hogy én ezzel nem foglalkoztam igazából. Engem ténylegesen csak a motívum érdekelt, és utána igyekeztem beépíteni az egészbe. De azért nem lehet tudni, hogy honnan jön a fény a képeken sok esetben. Vagy legalábbis a megvilágítási dolgok labilisak. Ettől válik valami olyanná, hogy... hát, ha most csúnyán akarok fogalmazni; hazudunk, de ettől születik valami új. Tehát, önmagába véve, ezeknek a képeknek, magához a fotózáshoz, csak annyi köze van, hogy a gép, mint dokumentáló eszköz, különböző elemeket, mint ahogy egy épület összerakódik téglákból, az ember megkeresi magának és viszonylagosan lefotózza. Ezt követik grafikai és egyéb dolgok. Ott már teljesen manuális, idézőjelben a gépen belül is manuális a dolog. És azért is, pontosan az, amit mondtam az elején; előtte el voltam bűvölve ezekkel a trükkökkel meg a mindenféle számítógépes ügyekkel, hogy teljesen tudatosan igyekeztem egy teljesen aszkéta módon ugyanúgy használni a Photoshopot, mint hogyha, mint hogyha rajzolnál, illetve úgy nyúlnál bele a dologba, mint egy szénrel vagy ceruzával, vagy valamivel. Ráadásul az elején még csak fekete-fehérek voltak. Aztán utána is monokróm, nemigen csináltam színeset. Tehát hogy van egyfajta naturalizmusa az ügynek, mert fotóból született. És erre én még egy picikét túlzottan rá is játszottam, tehát bementem egy kézre és akkor a fényeket külön föltupíroztam. De, alapvetően ettől válik nem valósággá. Tehát, egy részről attól, hogy a fények ingadoznak, másrésztől pedig attól, hogy egy kicsit túl van spillázva, túl van játszva a dolog. A

⁷² Megjegyzés: A beszélgetés második fele technikai okok miatt nem volt dokumentálható.

másik pedig az, hogy lehetőleg monokróm vagy fekete-fehér. Hagyjuk ki a színeket, mert akkor már tényleg mesterkél az ügy. Továbbá, hogy az elemek sok esetben nagyon távolról lettek összeszedve Na most... igen, van benne klasszicizáló és barokkos vonal is. Erről annyit, hogy – ahogy mondtam – a szobroknál kvázi kicsit szigorúbb, konstruktívabb, kubistább ügyeket csináltam; a szobor, hogy ha leállítod az egy statikus dolog. Annak meg kell állni, az egy racionális ügy. A három dimenzió. Mert ugyan akasztottak fel a barokkban felhőket meg minden mást, de akkor látszik, hogy lánccal van felakasztva. Jó, lehet mindenféle játékot kipróbálni, de a szobrászat az fémből van, fából van, kőből van, annak súlya van, annak valahol állnia kell, vagy meg kell támasztani, szóval valamit ki kell találni, hogy – ahogy az elején kezdtem – valami statikai dolog legyen. A két dimenzióban, ott nem kell. Tulajdonképpen az volt tehát a nagy felszabadulás, hogy se festő soha nem akartam lenni, és sokat rajzoltam, de grafikus sem akartam lenni. Viszont ez a fajta dolog, hogy két dimenzióban lehetett olyan dolgokat csinálni, ami már-már majdhogynem szobrászat, de ugyanakkor mindenfajta ilyen racionális nehézkedés meg statika nélkül megoldható, hogy repül valami a levegőben... Hát ez nekem nagyon tetszett akkor. Tehát így van ez a két dolog egymás mellett.

Lehetne rajz is, mármint a részletelemek lehetnének rajzok is, és akkor miért pont a fotó? Az egyszerűség kedvéért, hogy az ott van, és megvan a kép?

Nem tudom, valószínű, hogy még az is lehet, hogy a kényelmesség. Hanem, valami azért más, mert a számítógépnek van egy rettenetes nagy előnye, amit a papír viszont nem tud. Mégpedig a következő: ugye nagyon sokat – mondjuk, nem tudom, hogy ti mennyit rajzoltatok – de rajzol valamit az ember, és ha nem tetszik neki, kiradírozza. Ezt egy darabig a papíron meg lehet csinálni, de a tízedik alkalommal kilyukad. A számítógép nem. Tehát a számítógépben van egy olyan elképesztő szabadság, hogy egy picit 'ide teszem, megnézem, oda teszem, megnézem'... Szóval, amit a papíron nem lehet megcsinálni. Azt is lehetne mondani, hogy kérem szépen, aki bizonytalan, az ne rajzoljon, hanem számítógépezzen. De itt tényleg lehet cserélgetni elemeket. Végig lehet gondolni dolgokat. Egy rajzot nem lehet. Nem tudom. Ha már a rajznál maradunk, lehet esetleg festmény is, de el kell dönteni az elején, amikor elkezdí a munkát az ember, egy freskónál meg különösen ahol még ráadásul darabokból kell megfelelően vakolni és úgy kell építkezni, hogy a végén hová lyukad ki. A számítógépnél nem kell. A számítógépnél ott ülsz, és akár minden nap, ha akarod, elemeket cserélhetsz, átrakhatsz, újat tehetsz be, és nincs alapanyag, amire dolgozol. Egyszerűen virtuális az egész, amiből aztán majd a végén, amikor azt mondtad, hogy 'Oké, itt befejeztem', lesz egy valamilyen anyagra, papírra, vászonra, akármire kivetített mű. Ez tehát egy hihetetlen hosszútávon variálható és alakítható szabadság. Ez az egyik. A másik pedig az, hogy van még egy nagyon nagy előnye, hogy ha akarod, olyan részletekbe is bemehetsz, amit mondjuk szabad szemmel már a nyomaton nem is látnak, mert olyannyira kinagyítható a dolog a monitoron. Másik nagy előnye, hogy csinálhatsz belőle variációkat, és utána végignézed őket, hogy melyik az, amelyik számodra a legelfogadhatóbb. Szóval, lehet úgyis fogalmazni, hogy persze: a lustaság, és lehet úgyis fogalmazni, hogy egy hihetetlen gondolati szabadság, mert egyszerűen egy folyamatban vagy benne, és bármikor, bármelyik részébe bármilyen módon belenyúlhatsz. És mikor azt mondod, hogy kész, ami egyébként a legnehezebb, mert a rajznál azt mondja az ember, hogy készen van, mert telerajzoltam a papírt, most már fekete, meg helyenként már ki is lyukadt, mert kiradíroztam többször. Tehát végülis ott a rajz. Itt meg tényleg az van, hogy ha akarod, akkor egy félév után előszeded a képedet és megint megnézed, és azt mondod, hogy: 'Hmm, itt ezt még egy kicsikét...'. Nyilvánvaló, hogy amit már kivitelezteél, azt már nem, mert azt kiállításra már kiraktad, és mert ott van. De elvileg – én mindig azt mondom ezzel az egész történettel kapcsolatban – ez annyiban van rettenetesen távol a fotózástól, hogy a fotózás a pillanat művészete. Én egy-egy ilyen képet csináltam 3-4 hónapig. És aztán még esetleg előszedtem kiállítás előtt, még mielőtt ki lett a dolog nyomtatva. Tehát, egyszerűen egy teljesen más folyamat. Talán a festészethez áll a legközelebb, mert ott egy Botticelli festett hónapokon keresztül egy képet. De az – folyamatát tekintve – teljesen más, mert itt, ha valamit változtatni akarsz, akkor annak nem lesz nyoma. Megváltoztatod és kész. Egy festménynél, hogy ha valami nem tetszett, akkor azt lefestették és festettek rá valami mást és, hogy ha most megnézed egy röntgenképpel, akkor látszik, hogy alatta kicsit másképp volt az a fej, mert éppen nem stimmel. Most itt, ebben a helyzetben ilyen nincs. Nem lehet azt mondani, hogy egyik jobb, mint a másik, mert ez butaság. Én azt mondtam annak idején, voltak, akik nagyon szidták a számítógépet; kollégák, hogy hát 'A számítógép persze, mert a számítógépen mindent meg lehet csinálni'. Hát mondom, 'Persze, hogy mindent meg lehet csinálni, ugyanúgy, mint ahogy szénnel, krétával, ezüstvesszővel, ecsettel is mindent meg lehet csinálni'. Az a kérdés, hogy ki csinálja, mert a számítógép magától az égvilágon semmit nem csinál. Ha viszont ugyanúgy tekintjük, mint bármilyen művészeti eszköz, mint például véső vagy éppen kalapács, bármi, amivel művészek dolgoznak, akkor egyvalamit tényleg tud; az ember többet korrigálhatja magát, mint egyébként más eszközökkel. Az biztos, hogy ebben verhetetlen. Én viszont meguntam ezt. Oh, és tud még valamit, amiről az elején beszéltem; ezeket a különböző számítógépes trükköket, amiket én megpróbáltam teljesen kihagyni, mármint olyan

értelemben vett számítógépes trükköket, amik be vannak építve a programba, és tulajdonképpen automatikusan használhatók. Mint például, hogy tegye kontrasztossá vagy tegye ilyenné, meg olyaná a képet, én mindig megpróbáltam azokat a dolgokat használni, amik úgy működtek, mint ahogy működik a radír; kitörölünk valamit vagy világosabbá teszünk vagy besötétítünk. Tehát kifejezetten az alapgrafikai dolgokkal meg az ollóval, mint amikor kollázst vagy montázst csinál valaki. A számítógép azonban egy dologban nagyon veszélyes, és ez igaz – nem tudom, hogy nézegettél-e digitális, számítógépes grafikákat meg hasonló dolgokat – hogy egy miatt dolog nagyon veszélyes; általában az emberek teljesen begerjednek attól, hogy a számítógép mit tud és olyan „túl” lesz a dolog. Tehát valami kicsi aszkétizmus, vagy visszafogás szükséges hozzá, mert különben olyan brillant lesz, olyan sárga lesz, olyan tupírozott lesz, olyan csigás lesz, mert a gép ezt pillanatok alatt megcsinálja, akár automatikus filterekkel. Az ember az elején úgy van vele, hogy megnyomtam egy gombot, 'Hú, hát ez nagyon szép'. Megnyomtam egy másik gombot, 'Hú ez még szebb'. Ugyan már, nem is látszik a kép, hát ez nagyon jól néz ki, mert így össze van tekerve, ilyen szőrös, stb. Eljutni oda, hogy a gép azt csinálja, amit te kigondoltál. Ez egy nagyon fontos dolog. Ne kerülj bele egy olyan játékba, hogy 'Jaj istenem, de jó, akkor most én előszedem azt a torzítást és akkor, jaj de jópofa meg ilyen hosszú lett, meg hullámos'. Ennek nincs értelme, mert ilyenkor a gép kiadja, azt, amit ő éppen összerakott. És akkor az ember azt mondja: 'Hú, de tetszik, hát akkor ez majd milyen jó lesz'. De azt nem ő csinálta. Az tényleg nagyon fontos és teljesen mindegy milyen eszköz; számítógép vagy ceruzával, ecsettel történő ügy, hogy az ember kordában tartsa azt a technikát, amit kezel. Most mindegy, hogy ez adott esetben egy rézkarc, mert az is egy technika. A számítógépnél ugyanez van, hogy a végén tényleg az jöjjön ki, hogy azt csináld, amit te úgy elképzeltél és szeretnél létrehozni. A számítógépnél több a lehetőség a próbálkozásra. Több a lehetőség arra, hogy játsszál azzal, hogy 'Majd előszedem, megnézem, ide rakom, oda rakom', de valahol itt is kell lennie egy alapgondolatnak, hogy te milyen képet szeretnél csinálni. Egy életen át lehet csinálni egy számítógépben egy képet s nem jutsz a végére, mert akkor 'Ide teszem inkább, akkor most legyen sötétebb, világosabb, zöldebb, sárgább, lilább, hosszúkás', stb. és a végén kész, nincsen mű. Tehát valahol el kell tudni dönteni, hogy mihez jutsz el, csak itt több a lehetőség arra, hogy folyamatosan gondolkozz, beszéljess a saját dolgoddal, míg ha mondjuk, egy vásznat festesz és leraktál egy zöld színt, azt már nagyon nehéz pirossá vagy bármilyenné változtatni. Ebből a szempontból tehát zseniális. És mindig azt mondták – mondom voltak kollégák, pláne szobrász kollégák – 'persze a számítógép megcsinálta neked', 'persze' – mondom – 'a számítógép soha semmit nem csinál meg nélkülem'. Aztán elhívtam őket művésztelepekre, hogy a számítógép, ha nem nyomják be a gombot, meg se mozdul.

Ez volt a tökéletes eszköz bizonyos gondolatoknak?

Ez inkább egy tudathasadásos ügy, mert nagyon utáltam világeletemben, már a főiskolán is, amikor természet után kellett rajzolni. Amikor az volt, hogy azt most, ami ott van, rajzoljam le. Nem érdekelt, mert én jobb szerettem csakúgy rajzolni valamit, ami nekem megvolt aztán majd csinálom belőle valamit. Nem szerettem, amikor leültettek és akkor 'azt rajzold le!'. Ebből következően, a szobrászatban is, nem igazán érdekelt a realizmus, vagy tekintsük figuratív dolgoknak, nem igazán érdekelték. Ugyanakkor, ennél a módszernél már érdekelt a figuratív ügy, mert itt nem kellett nekem végignéznem, hogy pontosan olyan legyen a könyöke... hanem egyszerűen tényleg motívumként voltak adva a dolgok. Amiket én kinéztem magamnak, azt én lefotóztam, utána összeraktam egy képbe. Aztán ha akartam, akkor grafikailag abba már belenyúltam, hogy az egy kicsit másmilyen legyen, ez meg az, meg így legyen, meg úgy legyen. De nem kellett az, hogy ott ül a modell, és én meg itt ülök a vászon előtt és akkor azt a modellt én megpróbálom lefesteni. Ez soha nem érdekelt. Egyetlenegy ilyen szobor van, és annak is még az apám az oka. Ő viszonylag fiatalon, 49 éves korában meghalt. pütyiztem? . És mindig mondta nekem mert én otthon mindig nonfiguratív (Giacometti) világban dolgoztam, hogy 'Te' – azt mondja – azért egy szobrásznak meg kéne tanulnia mondjuk egy kezet megmintázni, egy lábat, ezt, azt, am azt, mert az hozzátartozik. De hát ezt, én főiskolán is, ahol tudtam kikerültem, megcsináltam én így-úgy, csak olyan nyögvenyelősen. Amikor meghalt, volt egy pályázat Siófokra, és bennem volt az, hogy 'egye fene, most egyszer már apám emlékére, mert mondta nekem, hogy én nem tudok mintázni. Csináltam egy tök klasszicizáló figurát, ott áll Siófokon az autóbusz pályaudvaron. De mindenfajta manír nélkül, tehát szépen utána meg lett cizellálva a bronz is. Mi még a somogyi időszakban voltunk főiskolán, ottan történt ilyen, hogy például egy aktot, azt úgy kell csinálni, hogy léccel kell verni, mert annak szép a textúrája, meg lehet murklizni. Mondtam, hogy én nem; én egy olyan, teljesen olyan klasszicista, görög figurát szeretnék, egyszer az életemben, hogy meg tudom-e mintázni, a kezét, lábát... Hát meg kell mondanom, hogy nagyon sokat szenvedtem vele, de megcsináltam. Megnéztem a Barcsainak az anatómiakönyvét, szereztem modellt, de szereztem egy másik modellt is, mert nem akartam, hogy egyvalaki legyen a dolog. Mindent úgy megnézegettem és esküszöm neked, mint hogyha akkor kezdtem volna az egész ügyet elsőként, szépen végigcsináltam a szobrot, kiöntötték bronzba, utána saját kezemmel szépen sóberrel, csiszolópapírral végigcizelláltam az egészet kis vésőcskével és ki lett oda téve egyszer s soha többet. De

viszont ez egy egészen más ügy, mert ez a fajta, ami egyébként nyilvánvaló, a reneszánsz, a barokk mestereknek a kezükben volt, az a fajta állandó figuratív tudás, amit ők állandóan gyakoroltak, amit mi nem gyakoroltunk így. Más korban éltünk. De tulajdonképpen valahol mégis ezzel a számítógépes fotómódszerrel, én ezeket a képeket nem tekintem fotónak, annyiban mondom, hogy ezek agyagfotók. Ez egy egészen más dolog volt, mert itt tényleg szabadon, majdnem ugyanolyan módon lehet kezelni a figuratív dolgokat, mint amilyen szabadon mondjuk, a nonfiguratív művészet megengedi a nonfigurativitást. Egy Mondrian oda rakta a kockát, ahova úgy érezte, hogy oda kell rakni. Egy figuratív festőnek, meg kellett gondolni, hogy egy figurának ne a hátából jöjjön ki a keze. De ebben a játékban egyszerűen a fotó adja a realitást, a figurativitást, és utána ebből te ezekkel az elemekkel egészen szabadon tudsz dolgozni. Itt már nem kell azon meditálni, hogy anatómiailag mi hogyan működik. Jó, ez sem igaz egészen, mert ha te olyat akarsz csinálni, ami ténylegesen valamifajta reális helyzetre utal, akkor persze, hogy meggondolod, hogy mekkora legyen egy kéz, mekkora legyen egy láb. 'De mégsem! Vagy...' – szóval hihetetlen szabadság. Tulajdonképpen ez a dolognak a lényege. Hihetetlen szabadságot ad.

Úgy láttam, hogy egy kapocs van a szobrászat és a fotó között, mármint az életedben, Mert végülis mindkettő expresszív; különböző formákat rakosgat, mert a kubizmus is részletekre bont és újraépít. Tehát a fotókon ugyanúgy megjelenik, az hogy összerakjuk az orr-ra a térdet, a koponyát, stb-t és ugyanúgy expresszív, mint mondjuk az Utolsó Vacsora ...

Ez is egy főiskolai történet: én életemben egyszer faragtam egy követ. Muszáj volt, mert ki volt adva főiskolán, ez is egy feladat volt, hogy faragni kell egy követ. Szereztem egy nagyobb követ, és jártak körül, mint Michelangelo, hogy vajon mi lehet ebben a kőben elrejtve, hogy ezt így tanítják, hogy ezt ki kell bontani belőle. Hát én nem sokat találtam benne, de lényeg az, hogy elkezdtem faragni. S akkor lett belőle egy fej, egy szakállas fej. Sok volt a kő és még sok hely volt még ott, de a lényege az volt, hogy lett belőle egy mikulás. Egy senkire sem hasonlító mikulás. Belül azt már untam, marhára nem érdekelt, hogy én ott gyötrődjek, csak gyorsan látszódjon valami, legyen valamifajta szobor. Életemben soha többet nem faragtam, és egyébként ez karakter kérdése is; honnan közelít az ember egy dologhoz, de nem csak műalkotás szintjén. Én például sose tudtam visszafele gondolkodni, hogy van valami és én abból lefaragok. Magyarul otthagytam, aminek ott kell maradnia. Én mindig csak úgy tudtam gondolkodni, hogy – úgy, ahogy az előbb mondtad – egyik a másikra ráépül; én csak építkezni tudtam. Tudtam gipszet felrakni, viaszból csinálni dolgokat, amikor konkrétan valamit fölépítesz. De az, hogy valami van, és abból lebontjuk azt, ami fölösleges és ott marad az, amire szükségünk van, soha így gondolkodni nem tudtam. Ez tényleg nem ment és a fafaragás is meg a kőfaragás is olyan, hogy van egy nagy tömb és ott ül benne a szobor. Na most, nekem ott nem ül benne semmi. Michelangelo is azért volt olyan nagyon nagy, hogy elment a márványbányába, és tudta, hogy ő Dávidot akar faragni, előre meg volt, hogy milyen Dávidot akar faragni és megnézte a márványdarabot és azt mondta, hogy ebből vagy a Mózesnél...