

A távolodás művészetéről

Luc Tuymans-szal Kopeczky Róna beszélget

☛ **Kopeczky Róna:** Mikor és hogyan merült fel a budapesti kiállítás* ötlete?

☛ **Luc Tuymans:** Tíz évvel ezelőtt megismertem Pribilla Ottiliát, aki Antwerpenben galerista, és már akkor megszületett egy magyarországi kiállítás terve. Tíz évig tartott, mire sikerült – az európai és amerikai gyűjtők rossz szemmel nézték, hogy egy volt kommunista országba kerül a képük.

☛ *1976-ban kezdte művészeti tanulmányait, majd a nyolcvanas években eltávolodott a festésztől. Csalódott volt?*

☛ Nem a festészetben csalódtam. Az én festészetem volt túlságosan egzisztenciális – fullasztóvá vált számomra, nem tudtam elég távolságot tartani tőle, s ezért válságba került a festészeti módszerem. Ezzel egyidőben egy barátomtól kaptam egy szupernyolcas kamerát, így kezdtem el filmeket forgatni. Ezután áttértem a 16 milliméteresre, a Super 16-ra, majd a 35 milliméteresre.

☛ *Akkoriban figyelte-e az európai művészeti szcénában a 1980-as években egymással párhuzamosan megjelenő új művészeti irányzatokat? Míg Ön filmezett,*

Európában a festészet tért vissza, a jól ismert Transavantgardia, a Neue Wilden és a Figuration Libre mozgalmain keresztül.

☛ Nem így képzeltem a festészethez való visszatérést. Igen, voltak az új vadak és a transzavantgárd, de nem tartottam azokat rokonszenvesnek. Mikor első festményeimet bemutattam Belgiumban, szinte senki sem festett. Az időzítés nem volt szerencsés, de lehet, hogy ettől váltak az emberek számára érdekessé a festményeim. Természetesen követtem e mozgalmak művészeti aktualitásait, de nem állt szándékomban velük szembehelyezkedni és magamat ily módon művészileg meghatározni.

Luc Tuymans

Levél, 1986 ■ Fotó: Rosta József



⊕ *A belga művészeti szcéna nem kívánt csatlakozni a nemzetközi áramlatokhoz?*

⊕ Egyáltalán nem. Természetesen voltak festőművészek, de a kortárs művészeti szcéna teljesen amorf képet mutatott. Sőt, a kritikusok szerint nem is volt kortárs művészet Belgiumban.

⊕ *Felfigyeltem a kiállításai címekre, melyek olyan fogalmakat kiáltanak, mint „Intolerancia”, „Babona”, „Agónia”, „Hagyaték”, „Biztonság”, vagy „Szemtelenység”. Ezek vajon szociális és kollektív fogyasztékoságokra, túlzásokra utalnak?*

⊕ Igen, a kép-produktumon, a képek létezésének egyszerűségén túl így az interpretációjuk közvetlenül elterelhető. A címek rendkívüli fontossága abban rejlik, hogy mikor elkezdtem festeni és a képeimet kiállítani, senki sem adott címet alkotásainak, nem volt szokás. Kifejezetten azért adtam címet, mert a cím a képhez hozzáadott valamit. A legjobb példa erre a *Gázkamra*: cím nélkül ez egy alagsor is lehetne, semmi különös és semmi több. Valóban, ez a kép az egyetlen gázkamrára utal, mely nem rekonstrukció, hanem ott van a mauthauseni koncentrációs táborban. Jártam ott, voltam bent, készítettem a helyiségről egy akvarellt, mely aztán hat évig pihent a műtermemben, anélkül, hogy hozzányúltam volna. Hat év elmúltával végre megfestettem. Az akvarellpapír mára megsárgult, és ezt a jellegzetességet is bevontam a festménybe, mintha egy történelmi dokumentumról lenne szó. Így a metonímiai lehetőségek annyira tágak, hogy a kép cím nélkül teljesen más jelentéssel bírna. A valóságban ezt a teret már fizikai realitásában is álcázták, mikor a deportáltaknak azt mondták, hogy zuhanyozni viszik őket, miközben soha nem tértek vissza. Ebben az értelemben a címek azért hangsúlyozottan lényegesek, mert jelzésként szolgálnak a meg nem festett dolgok irányába is.

⊕ *Tehát a címek sorozatokat és fogalmakat gyűjtene össze?*

⊕ Igen, ez is fontos. Sajnos ez a kiállítás nem teljes, hiányzik belőle egy jelentős amerikai anyag, amit már nem tudunk kölcsönözni. Ennek ellenére a legfontosabb munkáimat ki tudtam állítani, mint a *Diagnostische Blick n°4*-et, vagy a *Worshipert*, melyek kulcsfontosságúak a kiállításban. Kérdésére válaszolva, az Egyesült Államokban volt egy „Proper” című tárlatom a Ball Room Dancing-ről és Condoleeza Rice-ről, mely a Bush-féle adminisztráció kritikája volt, több értelmezési szinttel, de minden erkölcsi oktató szándék nélkül. Ezen a tárlaton a *Proper* cím sejteti és magában foglalja az *Impropert* is. Azt gondoltam, hogy e törvénykezés az aberráció legteljesebb mértékű megtestesülése, azaz



Kopeczky Róna és Luc Tuymans ■ Fotó: Rosta József

Rice asszony felé kell irányulnom, ugyanakkor a galádság ebben az egészben az, hogy nem is a demokraták törölték el a rabszolgaságot, hanem a republikánusok. Az ilyenfajta kétértelműség mindig felcsigázza az érdeklődésemet.

⊕ *Saját bevallása szerint, mielőtt elkezdené festeni, izgatott állapotba kerül. Mikor elkezd dolgozni, élvezettel fest, erőszakosan, agresszívan. És mi történik a folyamat után?*

⊕ Igen, izgatottan állok neki, úgy, mint egy színész a fellépése előtt, de amikor elkezdek festeni, az már kész agónia. Nem a vászonra vetített kép alapján festek, mindent a rajz segítségével gondolok ki, képelek el. Nagyon egyszerűen, a legvilágosabb és leghalványabb színnel festem le a vászon teljes felületét, majd a festékbe ceruzával rajzolom az elképzelt látvány kontúrjait. A rajz befejeztével alakul ki bennem a festmény nagysága, mérete, formátuma. Majd elkezdek festeni, s mikor a közepén tartok – mikor látom, hogy működik és koherens a kép –, akkor kezdődik csak el az élvezet. Nem előbb. Miután befejeztem a munkát, szellemileg elfáradok, kiüresedek. Utána újból megnézem a képet, másnap egyedül, hogy megállapíthassam, sikerült-e. Ez korán reggel történik, ami azért elengedhetetlenül fontos, mert friss szemmel és távolsággal tudom megvizsgálni az eredményt, úgy, mintha először látnám. Ha jól sikerült, nem térek hozzá vissza lényegében, esetleg egy-két részletet javítok. Általában egy festmény egy nap alatt készül el.

⊕ *Ez a festészeti technika, mellyel egy képet egy nap alatt vagy egy alkalommal fest meg, nem tanúskodik-e a média állandóan jelenlévő befolyásáról, abban az értelemben, hogy minden nap friss híreket hallunk, melyek aznap frissek, de másnap már nem azok, elavulnak és a történelem részévé válnak?*

⊕ Dehogynem, ahhoz a generációhoz tartozom, akik tévével nőttek fel, így már kezdettől fogva ki voltunk téve a képtúladagolásnak, konfrontálódva ezzel a tömeggel. Azt is mondhatnám, hogy ha látunk egy robbanást Gázában, vagy a televízióban végignézzük Bagdad lebombázását, ezzel nincs probléma, ez a normális. De ha nem lenne többé tévénk, az sokkal nagyobb baj lenne. Lehet, hogy túlzás és cinizmus, de valóban: észlelhető egy újfajta figyelemhiány, melyet számításokkal és statisztikákkal is alátámasztottak. Ennek értelmében a múzeumi látogatók egy festményre átlagosan 30 és 45 másodperc között tudnak odafigyelni. A tévé, a medializált és a digitális képek, a Second Life, a virtualitás radikálisan megváltoztatta azt, ahogyan a képeket látjuk és nézzük. Ugyanakkor nem áll szándékomban e jelenség ellen küzdeni, hiszen én is ennek a jelenségnek vagyok része, én is képeket gyártok. Ezt a tapasztalatot a képekkel kapcsolatban inkább beépítem az alkotófolyamatba, amikor az idővel dolgozom, egy olyan alkotói idővel, ami teljesen más a festészetben, mert a festett idő lényegében különbözik a valódi időtől. Egyfajta késleltető elemről van szó, amitől az odafigyelés is megváltozik, mert a testi, fizikai dimenziót, a kéz vonalát és a megvalósítás idejét is figyelembe kell venni. A vonal a test lendületéből keletkezik, mégis nagyon részletes. A kiállításban egy termet a mixed-médiának szenteltem, és az 1975 és 1978 között létrejött, rendkívül súlyos, egzisztenciális kérdésekre koncentráló munkáimmal szemben itt látható 19 szupernyolcas

* Luc Tuymans kiállítása. Múcsarnok, Budapest, 2007. december 15–2008. február 10.



Luc Tuymans
Orvosi láttelelet IV., 1992, olaj, vászon, 57 × 38 cm ■ Fotó: Felix Thirry
Courtesy Zeno X Gallery, Antwerp



Luc Tuymans
Titkok, 1990, olaj, vászon, 52 × 37 cm ■ Fotó: Felix Thirry
Courtesy Zeno X Gallery, Antwerp

állókép is az első három vagy négy filmemből. Ha megkérdeznék a látogatóktól, hogy mire emlékeznek legtisztábban a kiállításból, lehet, hogy az állóképek fekete-fehér objektivitását említenék. Sokkal nehezebb lenne egy festményre emlékezni, ez lényeges különbség. Az emlékképeink életlensége fontos.

☞ *Munkája során sikerült-e végül elérnie egy elemző, analitikus távolságot műveivel szemben?*

☞ Ismét a dolgoktól való távolságtartás kérdését emelném ki. Ebből a szempontból a filmmel való kalandom meghatározó volt, főleg az emberi testtől idegen tárggyal történő forgatás – a festészetben a kar hozzá van kötve a testhez. Ráadásul a filmben a végeredményt kivetítik...

☞ *Festményein halvány színeket használ, mintha a látványt fátyol borítaná, mintha egy üveg mögül néznénk vagy gáz lebegne a néző és a nézett között. Ezzel a hosszabb elmélkedés folyamatát fedi fel, vagy a média által közvetített képek manipulálására utal, esetleg a kollektív emlékezet eltörlését jeleníti meg? Ha azt mondom, illúzió vagy illúziókeltés, mi jut róla eszébe?*

☞ Először is gyanakvással tekintek minden képre, a legszélesebb értelemben véve, még saját képeimre is. Az illúzió fogalma pedig magába foglalja az illuzionistát is, aki pontosan tudja, mit tesz, a nézők viszont azt érzékelik, hogy amit látnak, az a valóság, miközben nem az. Ez egy hazugság, a nézők számára eljátszott csalóka látszat. Mindig felmerül a hatalom fogalma, a képek hatalma vagy maga a hatalom, a dolgok mögött rejlő manipuláció. A jólét ábrázolása vagy az abból fakadó élvezet nem érdekel, inkább az erőszak különböző stádiumai vagy típusai, mint a frusztráció vagy a pszichológiai erőszak. Hiszen az erőszakos képek hatása jóval erősebb.

☞ *Szöbakerült a hatalom fogalma. Filmeket forgatott, és összehasonlította a megfestett látványt a kamera mozgásával. Úgy érzi, hogy uralja a festett látványt és ezt kényszeríti a nézőkre, vagy inkább a kép kényszeríti magát Önre?*

☞ A kép kényszeríti magát rám, mert olyan dolgokat festek, melyekre kíváncsi vagyok és amelyeket nem értek. Nem lenne semmi értelme, ha mindent tudnék. A vizualitás paradox módon itt van a teljes képtelenségében és tehetetlen-

ségében. Ez engem azért érdekel, mert egy számomra izgató festmény a tökéletesség értelmében mindig befejezetlen.

☞ *A fény használata párhuzamba állítható-e a filmben és a festészetben?*

☞ Igen, a filmes állóképek és a mixed-média használatával készült festményeim egymás mellé helyezéséből adódik egy észrevehető különbség. Abban az időben éjjel festettem sárga színű fénynél, ezért sokkal több kéket használtam, hogy kromatikailag egyensúlyba hozzam a képet. Később, illetve mai is természetes napfénynél dolgozom, azt semmilyen mesterséges fény nem tudja helyettesíteni.

☞ *A fotográfia és a film egy mechanikus médium, fényképezőgépen vagy kamerán keresztül jön létre, miközben a festészetben az ember a médium. A festészetben az alkotói munka kifejeződése a gesztuson vagy a kép kiválasztásán keresztül történik?*

☞ Mind a kettőn. A kép kiválasztása a pragmatizmusnak azt a fokát jelenti, amellyel meg fogom festeni. Például az orvosi könyvekre épülő *Diagnostische Blick* sorozatban az illusztrációkból választottam kis részleteket, amint látható a *Diagnostische Blick n°4*-en, mely egy mellrákos nőt ábrázol, de csak a fejét látni, azt, hogy mi baja van, nem. Megváltottattam a játék szabályait, az empátiát, az érzelmességet és a pszichológiát teljesen

kiiktattam. Ezt a festményt vízszintes gesztussal zártam le, mintha egy rácsot applikáltam volna rá, hogy ne lehessen belemenni. Ezek pragmatikus dolgok.

☛ *Művei kapcsán sokszor találkoztam a „banális ábrázolás”, „triviális megjelölés” meghatározással. Ezen az ábrázolásmódon keresztül festményei szociális szorongások kikristályosodásai, katartikus kifejezései, vagy tehetetlen fájdalomképek?*

☛ Sokszor hallottam és olvastam én is a munkám negatív besorolásáról. Ezt a negativitást ugyanakkor szublimálom, mert a valóságot ábrázolom, a tények realizmusát és realitását. A gázkamra például tabu, de sosem közelítem meg moralizáló szándékkal. A tárgy döntő szerepet játszik festményeimben, nem úgy, mint fétistárgy, hanem annak degradálásaként. Nem tudok vidám műveket alkotni, nem azért, mert nem akarok, hanem mert számomra lehetetlen. A hangulatom egyszerűen nem olyan, és ez a kor, amelyben élek, erősen meghatározza a felfogásomat. Túl sok a tudás, az eredendő naivitást és frissességet hamar elveszítjük. Aztán elkezdünk mindent racionalizálni, amit látunk és átélünk. Festményeim visszataszító bűvöleteimnek gyümölcsei, amik a későbbi munkáimba vagy visszatérnek, vagy nem.

☛ *Említette, hogy műveiben a tárgyak fontos szerepet játszanak. A kiállításban felváltva szerepelnek portrék, üres terek és tárgyak. Hogyan fejeznék ki a megfestett tárgyhöz való viszonyt?*

☛ Ez a kiállításon látható. A nagybátyám arcképét például egy régi festmény alapján készítettem, mert ő a második világháborúban halt meg, a háza leégett, egy fénykép sem maradt meg, csak ez az őt profilból ábrázoló festmény. Ebből a képből egy frontális arcképet készítettem. Ez volt az első tapasztalatom a képmélekezet utáni munkáról. A másik portrét, az *Öngyilkosság*-ot eltakartam papírral és vasdróttal. Azután csak üres tereket festettem, mint a gázkamra és egyebek. Az arcok vagy a figurák először csak játékokon keresztül jelennek meg újra, mint üres terekben lakó egyedüli formák, hogy az üres terek monumentalitását ellensúlyozzák. Ezek modell- vagy dioráma figurák villanyvonatokkal, egy miniatűr világ, melyben korlátlan hatalmunk van és mindent meg tudunk változtatni. Később, 1992-ben, újból elkezdtem portrékat festeni, nem személyiségeket, hanem olyan embereket, akik a vizsgálat tárgyai, mint a *Diagnostische Blick*-ben. A kiállítás fő motívuma is egy viaszbabát ábrázol.

☛ *A kiállításban a képeit szövegek kísérik.*

☛ Mindegyik térben egy szöveget olvashat a látogató. Megkértek, hogy legyen egy didaktikus aspektusa is a tárlatnak, hogy a néző információkhoz jusson. Az eredeti ötletem az volt, hogy ez forrásanyagként szolgál majd. Azt gondoltam, a látogatónak mindent oda kell adni, nyíltan. Mikor az újságíróknak tartottam külön tárlatvezetést, mindegyik festményemet kommentáltam, elmondtam, mit ábrázol, hol történik. Igazából ez idegen tőlem, mert hatalmas különbség van a között, amit én mondok, és a kép között, ami néma. Én egy ember vagyok, tudok beszélni, gondolkodni, de ennek semmi köze ahhoz, amit és ahogy festek. Ez a melléhelyezés fontos. Ez a határozott különbség a művészeti világ és a műtárgy között.

☛ *Aktívan részt vett a kiállítás szervezésében. Milyen fogadtatást és reakciót vár a látogatótól?*

☛ Nem akarok semmit erőltetni, sem didaktikus lenni. Nem akarok senkit sem nevelni. A látogató vizuális intelligenciával rendelkezik, látnia kell és saját magát kel kérdeznie. Ezért lett a kiállítás látogatási útvonal nélküli, nem rendeztünk kronologikusan, ez túl didaktikus is lett volna. Remélem, hogy a látogató gondolkodik, és ugyanolyan gyanakvással nézi a képeket, mint én.

☛ *A látogatókat átadja a képekben rejlő szuggesztív erőnek?*

☛ Igen, sok kép elég kicsi, vizuálisan minimális hatású, első látásra sekély jelentésű, ezért sokat kell hozzáképzelné, feltenni magunknak a kérdést, hogy mit is látunk.

☛ *Mint belga festő, hogyan éli át országának aktuális politikai helyzetét, és hogyan értelmezi önmaga számára a művészeti nacionalizmus fogalmát?*

☛ Teljesen irracionális, ami Belgiumban történik. Részemről belga-párti vagyok, de amiatt, hogy Antwerpenben élek, flamand művészként kategorizálnak, ami azért nevetséges, mert értelmetlen lokalizálni egy ilyen kis régió művészetét és kultúráját.

Ami a művészeti nacionalizmust illeti, ezzel kapcsolatban is gyanakvó vagyok. A példa erre az a festményem, mely az Yser-i vastornyot ábrázolja Dixmuide-ben, ami az első világháború előtt pacifista szimbólum volt, a két világháború között a fasiszták, most pedig a flamand nacionalisták használják.



Luc Tuymans

Szív, 1987, olaj, vásznon, 60 × 50 cm

Fotó: Felix Thirry, Courtesy Zeno X Gallery, Antwerp

Luc Tuymans

Növény, 2003, olaj, vásznon, 167,5 × 95,5 cm

Fotó: Felix Thirry, Courtesy Zeno X Gallery, Antwerp

