

Fehér Dávid

Chiffonnier a digitális képkorszakban*

Batykó Róbert: TRSH

acb Galéria, Budapest

2012. február 17 – március 14.

„Íme az ember, akinek az a dolga, hogy összegyűjtse a főváros egy napjának hulladékát. Fölszedi és leltárba veszi mindazt, amit a nagyváros eldob, elveszít, mindazt, amit nem tart semmire, amit összetör. Átkutatja a kicsapongás archívumait, a selejt Kapernaumát. Osztályoz, okosan válogat; fölhalmozza, mint zsupori a kincsét mindazt a szemetet, ami az ipar istenségének állkapcsa között használati és élvezeti cikké fog válni.”¹ Így jellemezte Charles Baudelaire a nagyvárosi rongyszedők, guberálók, a chiffonnier-k tevékenységét, akik – ahogy erre Walter Benjamin híres Baudelaire-esszéjében is utalt – a modern költő, s tán általában a modern művész alter egóinak, sajátosan értelmezett archetípusainak tekinthetők. Amikor először szembesültem azzal, hogy BATYKÓ RÓBERT legújabb művein, a régi, portrészerű tárgynagyítások konzekvens folytatásaiént, hulladékképeket fest, a híres baudelaire-i metafora jutott az eszembe. Batykó kozmikus világátjai, urbánus csendéletei a földön meglett selejt Kapernaumai. Az elhagyott, elveszített, eredeti környezetüktől megfosztott tárgyak sajátosan értelmezett archeológiai leletként utalnak az elidegenített emberi jelenlétre. Történeteket sejtetnek,

¹ Idézi: Walter Benjamin: *A második császárság Párizsa Baudelaire-nél*, in: uő: *Angelus novus*, Magyar Helikon, Budapest, 1980, 904.

* Elhangzott Batykó Róbert TRSH című kiállításának megnyitóján az acb Galériában, 2012. február 16-án. (Szerkesztett, lábjegyzetekkel kiegészített változat.)

BATYKÓ RÓBERT
Manto, 2012, olaj, akril, vászon, 120 x 150 cm



mégsem narratívák, inkább egy állapotot rögzítenek, egy bizonytalanul rekonstruálható esemény utáni állapotot.

Csábító gondolat, hogy a Batykó képein felhalmozódó, szétszóró kulturális hulladékban ökológiai, képelméleti, s tán még inkább művészettörténeti metaforát sejtünk, melyben benne sűrűsödik a baudelaire-i leírás hosszú utótörténete: a hulladékban önfeledten válogató, a készen talált kulturális rekvizitumokat szabadon újrahasznosító művészfigura, s a folyton újraíródó művészetfogalom. A talált tárgy ironikus újrahasznosítása, művészetté fetisizálása, dekontextualizálása és rekontextualizálása: a közhely megannyi színeváltozásaként, duchampi ready made-ként vagy schwittersi Merzként, a dadaista kollázsokon és a szürrealista montázsokon vagy az arte poverából ismert hulladékkompozíciókon (ahogy ezekre egy hulladék-esztétikáról szóló esszéjében Sebők Zoltán is utalt).² Mindez elvezet a korlátlan újrahasznosítás, a „junk” és a „trash”, a „sampling” és a „remix” kultúrájához, a Guy Debord-i *spektákulumok* és a baudrillard-i *szimulákrumok* világához, melynek sajátosan mutattak tükröt a pop art végtelen számban sokszorosított, radikálisan felnagyított árufétes-ikonjai, a készen kapott, mediatisált látványt leképező fotórealista festmények realitásai és hiperrealitásai.

„A kultúra, vagyis az ürülék, ami kikerül belőlünk, lassan ismét dezinformálódik, és hulladékként visszakerül a természetbe”³ – jellemzi az információs társadalmakban lejátszódó körfolyamatot profetikus esszéjében Vilém Flusser. Mintha őt folytatná Slavoj Žižek, amikor arról ír, hogy „ma valóban a hulladék válik »szép« tárggyá, mely megállás nélkül zúdul ránk minden irányból”.⁴ A megváltozott szituációban a művészet feladata többé nem az üres hely, az önmagát felkínáló, fenséges (szent) Üresség megtöltése (valamiféle horror vacui jegyében). Inkább fordítva, magának az ürességnek a megteremtése. Erre Žižek szerint csakis azok a dolgok képesek, amelyeknek egyáltalán „nincs helyük”. Kallódó tárgyak, hulladékok, végtermékek, maradványok, melyek afféle „hely nélküli helyfoglalóként” őrzik a szabad hely ürességét, „akár csak a mallarméi szituációban, mikor »semmi sem marad végül, csak a puszta tér«”.⁵ Batykó elhagyott, eltorzított, elidegenített tárgyleletei olykor mintha ebben a puszta térben, valamiféle végtelen, kozmikus vákuumban lebegnének, afféle folyton kallódó, „hely nélküli

² Vö. Sebők Zoltán: *A fotó mint szemét*, elérhető: http://artportal.hu/content/sebok_zoltan_a_foto_mint_szemet; Sebők Zoltán: *A felesleg dicsérete*, elérhető: <http://www.zetna.org/ze/folyoiratok/72/sebok.html>

³ Vilém Flusser: *Az információs társadalom mint földgömb*, in: uő: *Az ágy*, Kijárát, Budapest, 1996, 41.

⁴ Slavoj Žižek: *A törékeny abszolútum, avagy miért érdemes harcolni a keresztény örökségért?*, Typotex, Budapest, 2011, 66.

⁵ Vö. Slavoj Žižek, 2011, i. m., 46-47.

helyfoglalóként”. Üvöltés a semmibe, fogalmazott egyszer maga a művész, az elhagyott, esetlenül-esendően megcsavarodott, fekete melltartót ábrázoló festményéről (*Könnyű préda*, 2011), melyben a semmi már-már egzisztenciális jelentéstartalmakkal telítődik, amennyiben a tárgy mintha az elidegenített, láthatatlan szubjektumra utalna.

A tárgyleletek tehát művészeti és egzisztenciális metaforákként is felfoghatók, a bravúrosan kialakított réteg-felületek pedig mintha – tán a művész szándékai ellenére is – kultúrtörténeti ásatásokká válnának, a jelentés és a jelenlét archeológiájának képeivé. Festészettörténeti és képelméleti számvetésekké. Amikor a *Catania* (2010) vagy a *Róma* (2011) előtt állok, egy klasszikus csatakép elevenedik meg előttem, pontosabban belevetítem azt az elhagyott kulisszába, az esemény utáni kvázi-táj folyamatos jelenidejébe, viszonyítási pont nélküli „all over”-jébe, a posztindusztriális szemétdombba. Mintha a tájkép és a csendélet sok évszázados festészeti tradíciója nyerne új értelmet. A tradíció, melyet Batykó jól ismer, s melyre gyakran hivatkozik. Meghatározónak bizonyultak a külföldi múzeumlátogatásai és a klasszikus festmények másolása során szerzett tapasztalatok, s különféle olvasmányélményei, melyekről ars poétikus szövegében is számot ad. Olykor öntudatlanul is megidéz (konnotál) művészettörténeti, kultúrtörténeti toposzokat, melyek roppant egyéni, önreflexív festői univerzumába afféle újrahasonított talált tárgyként, kósza asszociációként úsznak be és tűnnek tova.

A szürke aszfaltnak tűnő felületen egy pár cipő hever, különös Van Gogh/Heidegger-allúzióként. Az eldobható papírpoharat a komisz címadás *Forrássá* (2011) stilizálja egy Ingres-től Duchampig vagy netán Rirkrit Tiravanijáig⁶ terjedő „ikonográfiai” tradíciót játékosan megidézve, afféle véletlen, mégis szerencsés együttállásként. Ennél még különösebb az utcai aszfalt lauréatamont-i boncasztalán felejtett, elejtett esernyő, mely a címben (*Manto*, 2012) hivatkozott japán köpönyegként, különös, denevérszerű figuraként kerül szét. Reliefszerű, már-már Georges Braque-ot idéző kubista alakzat, mely a szürrealista montázsok és kollázsok örökségét is hordozza, s tán Batykó egészen korai kísérleteire, a szürrealista-kubista *street art*-táblaképekre is visszautal. S csakugyan, az utcai felvételek, a látványtöredékek banalitása mintha Batykó street art iránti érdeklődésé-

6 Rirkrit Tiravanija *Untitled (Fountain)* című – Duchamp híres művét idéző – 1994-es alkotása műanyagpoharokból állt, melyek segítségével a látogatók elfogyaszthatják a hordószerű tartályokban található vizet – leképezve a fogyasztói társadalom mechanizmusait, ugyanakkor egy bourriaud-i értelemben vett az együttlét terében megnyilvánuló „relációesztétikát” is megteremtve. (Batykó megfestett műanyagpohara pedig mintha visszavezetne a retinális művészet esztétikumához, miközben reflektál annak átértékelődésére-átértelmeződésére is.)



BATYKÓ RÓBERT
Blunt, 2012, olaj, akril, vászon, 150 x 120 cm

nek is emléket állítana, a márkajelzés fragmentált megjelenítése pedig a művész korai, a csomagolás talmi esztétikáját ironikusan tematizáló brand-ábrázolásait is idézi.

Veszélyes azonban ezeket az asszociációkat túlon túl komolyan venni, s a műveknek bármiféle ideológiai, társadalmi, művészetelméleti, episztemológiai netán politikai célzatosságot tulajdonítani, s ezek jegyében valamiféle ikonográfiai-ikonológiai olvasatot kicsikarni. Batykót ugyanis sokkal jobban foglalkoztatja az elveszített tárgynál a képbe vesző tekintet útja, a jelentésadás folyamata, a felületek szubtilis dekorativitása, a fakturális minőségek dialektikája, a festői nyomhagyás természete. Batykó festészete a szó leghagyományosabb és leganakronisztikusabb értelmében vett „retinális” festészet. Festményeinek gazdagon differenciált felületei mechanikus úton nem állíthatók elő, mintha épp az általuk leképezett gépesített világ sterilizálását ellenpontoznák. A festmények sajátosan elidegenített, mégis olykor emfaticus erejű felületei rendre háttérbe szorítják a leolvasható motívumok köré asszociálható kultúrtörténeti arzenált. „Aki egy képpel szemközt állva műveltsége miatt még sosem szégyellte el magát, az nem látott még semmit”⁷ – jutott eszembe Günther Wohlfart fontos megállítása, amikor először beléptem Batykó Róbert műtermébe. A falon félkész, olykor épp csak megkezdett képek sorakoztak, az asztalon a kinyomtatott, digitális fotóelőképek heverték. A műterembe vissza-visszatérve, végigkövethettem a képek létrejöttének, ha tetszik, megtörténéseinek a folyamatát, láthattam, ahogy egymásra rakódnak a különböző rétegek, felületek.

7 Günther Wohlfart: *Das Schweigen des Bildes*, in: *Was ist ein Bild?*, Hrsg. Gottfried Boehm, Fink, München, 1994, 168.



BATYKÓ RÓBERT
Galamb, 2012, olaj, vászon, fa, 70 x 90 cm



BATYKÓ RÓBERT
Rakpart, 2012, olaj, vászon, 160 x 140 cm

Mintegy előttem játszódott le az anyaggal való küzdelem olykor hónapokig tartó folyamata, a képi metamorfózisok egymásutánja.⁸

Batykó újabb műveinek központi fogalma a *serendipity*, a szerencsés véletlen, mely során banális képtémáira talál. A látvány-fragmentumokról készült digitális felvételeket teremt újra a vásznon. A festmények helyenként őrzik is előképük fotografikus karakterét. Batykó azonban nem leképezi, hanem újraalkotja a látványt. Finoman folytatott, az absztrakt expresszionisták „dripping” techniká-

8 Batykó a képek keletkezését, alakulását, szakaszonkénti „lelepleződését” fényképeken dokumentálta; a folyamatot (a youtube-ra feltöltött) videóklipeken, digitális „kép-remixeken” mutatta be; a merőben játékos gesztus mintha a képek korábban említett problémafelvetését nyomatékosítaná: a rétegeltség és az abból leolvasható folyamatszerűség fontosságát, afféle útmutatóként a befogadáshoz. (A kiállítás „trailereként” is felfogható video megtekinthető: <http://www.youtube.com/watch?v=MnvTrGgUgOI>; külön etűd az Orbit című festményről: http://www.youtube.com/watch?v=8Y NJE10EyM&context=C4c611c3ADvjVQa1PpcFNamr4t4M9X_09WPDIL6NmbEQcBmk7TQh4=)

jára emlékeztető módon lefröcskölt, lazúrozott képalapjaira vektorgrafikus programmal tervezett – Tomma Abts műveivel is összevethető – maszkolósos technikával megfestett motívumok íródnak. Pontosan követik a fotó-előképet, mégis olykor szinte felismerhetetlenek; elmosódottak, akár Gerhard Richter képfelületei,⁹ máskor pedig erősen deformáltak, mint Francis Bacon expresszív figurái. A képek tárgyyszerű leolvashatóságát rendre felülírja tehát a képfelület „denotációt megelőző opticitása”,¹⁰ eredendő jelentésnélkülisége, vagy inkább végtelen jelentésűsége. Ahogy Bódi Kinga roppant találóan fogalmazott: hiátus keletkezik a gondolkodás, az észlelés rétegei, szintjei között.¹¹

Batykó képeinek szemlélése intenzív szemmun-kát követel: a kitüremkedő festékredők letapogatását, a komplex időstruktúrákat magukba sűrítő festmények folyamatként való átélé-sét. A steril, hengerelt motívumok, a réteg-zett, érdes felületek, a matt, lazúros minőségek közötti finom eltérések regisztrálását, mely során a tárgyközpontú (ímdahli értelemben vett) „újrafelismerő látást” a „látó látás” váltja fel, a figurációt pedig a non-figuráció vagy a relatív diszfiguráció. Fotografikus és absztrakt, digitális és analóg, makro és mikro – ilyesféle minőségek feszülnek egymásnak Batykó Róbert festményein. A művészt magát is számtalan meglepetés éri a festmények formálása során. A megtervezettségét mintha felülírná a festői kéznek ellenálló anyag autonómiája. Batykó műtermébe rendszeresen visszajártam tehát, s végigkövethetem, hogyan rakódtak egymásra a különféle festékrétegek, motívumok, hogyan bontakozott ki például a szürke képalapból az *Orbit* (2012) című festményen az elhagyott munkáskesztyű s a négy utcaő, melyek mintha valamiféle kozmikus világtérben lebegnének. Újfént eszembe jutott a tárgya-kat és motívumokat újrahasznosító baudelaire-i rongyszedő-művész képe, a párizsi barrikád-festmények és a hetvenes évek szubverzív utcaő-ábrázolásai, melyek keveset veszítettek aktualitásukból. Mintha napjainkban, a koszos-kopott utcai valóságot, s tán mindannyiunk közérzetét is leképező festményen új jelen-tésrétegekkel telítődnének. Időszerűek, mégis időtlenek. Szilárd, dekoratív rétegstruktúrák. A kicsapongás archívumai a digitális képkorszakból. Helynélküli helyfoglalók, melyek hosszas szemlélése során nemcsak a fogyasztói kultúra sajátosságain, hanem a szenzuális festészet sorsán is elgondolkozhatunk.

9 Batykó olykor motívukusan is idézi Richtert, gondoljunk például a wc-papírt ábrázoló festményekre.

10 Vö. Max Imdahl: *Művészettörténeti megjegyzések az esztétikai tapasztalathoz*, in: Bacsó Béla (szerk): *Fenomén és Mű. Fenomenológia és esztétika*, Budapest, Kijárat, 2002, 215.

11 Bódi Kinga: *Képezárt gépek. Batykó Róbert: M.I.K., Balkon*, 2009/1, 27.