

„Párhuzamos események”*

iski Kocsis Tibor kiállítása

Deák Erika Galéria, Budapest

2012. április 5 – május 5.

Bár a kiállítás címe önkéntelenül is erős áthallásokat sugall a Nadas Péter-féle *Párhuzamos történetek* és Plutarkhosz *Párhuzamos életrajzokja* felé, ahelyett, hogy e talán hiábavaló párhuzamokra hallgatva a végtelenbe tartanánk, nézzük inkább meg azt, hogy itt és most miféle párhuzamokról van szó. Tehát arról, hogy a bemutatott munkák esetében ugyanaz a kép-téma (kompozíciójával és részletezettségével együtt) kétféle méretben és kétféle technikával jelenik meg: egyszer kis ceruzarajzban, másszor különféle technikákkal nagy méretben. Ez a kiállítás voltaképpen témája, ami természetesen nem esik egybe az egyes képek témájával, de a képek együttese mégis ezt adja ki.

Az a kérdés – a művész kérdése –, hogy egy (na jó, kettő) képtéma különböző technikákkal történő megvalósítása, azaz a különböző festői, illetve képzőművészeti eljárások által létrejött vizuális minőségek mennyiben jelentenek esztétikai, műfajbeli, illetve tartalmi (verbálisan legfeljebb körbejárható) eltéréseket. Hiszen mindezek révén a művész – szándéka szerint is¹ – a festészet határait tapogattja le, szó szerint: kézi munkával. A kérdés másik fele az, hogy pontosan ugyanaz a mentális kép miként jelenik meg kicsiben és nagyban, lényegesek-e a különbségek vagy sem, miféle konzekvenciákkal jár a nagy lekicsinyítése – merthogy ISKI KOCSIS TIBORNÁL előbb van a nagy kép, s csak utóbb a kicsi. Ráadásul a nagy képet modellként használt fotó elkészítése előzi meg – amely bizonyos határok közt

¹ Beszélgetés a művész műtermében 2012. március 29-én.

* A szöveg a 2012. április 5-én elhangzott megnyitói szerkesztett, kibővített változata.

bármekkora lehet, de a fényképezőgépben biztosan kicsi, még ha képként, lévén digitális: semekkora is. Mi több, e modell-fotót még vázlatok és keresgélő fotók is megelőzik.² Ezek a képek egyfelől erdőket és vizeket ábrázolnak, a kollektív tudattalan olyan archetipikus képzeteit, melyek egyaránt a végtelent, az élet sűrűségét, a kozmikus egységet jelképezik és – ugyan nem egyforma mértékben és módon – a numinózushoz vezetnek; tehát amolyan „az emberélet útjának felén” témák. Másfelől ezek az ábrázolt dolgok a festőiség par excellence témái, még ha az eddig mások által megfestett erdők és vizek nagyon is más milyenek.³ Az is érdekes, hogy vajon a felvetett témák ezen két aspektusa összefügg-e egymással:

² Ez a tény viszonylag pontos helykijelöléssel kapcsolja be iski Kocsist a fotó-, hiper-, szuper- és technorealizmusok, valamint a naturalizmusok történetébe. Ld. pl. a Műértő 2003-ban folytatott festészet vitáját és Hornyik Sándor írását: *Naturalizmus és technorealizmus. In: Uő: Idegenek egy bűnös városban. Művészettörténetek és vizuális kultúrák. L'Harmattan Kiadó, Budapest, 2011, 146-158.*

³ A romantika erdő- és tájképeit mind úgy komponálták, hogy azok nagy lélegzetet váltssanak ki (egy szakadék, tisztás, hegycsúcs vagy kidőlt fa révén), valami varázslatot – legyen bármilyen „természethű” a festésmód. A realisták képei viszont, bármily meglepő, a formákat tekintve elnagyoltak, miközben itt is valami „más” van a központban, mintsem a látvány maga. Bizonyos tekintetben ezek is szimbolikusak. Még Klimt stílizált erdő-kompozíciói állnak a legközelebb iski Kocsiséihez a maguk középpont nélküli, repetitív, sűrűn hintett fatörzseivel. A kortársakat nézve: iski Kocsis Gerhard Richterhez képest is csak technikai eszközként veszi igénybe a fotográfiát; se a témához, se a kompozícióhoz nem az szolgál forrásul – még akkor se, ha a fényképeknek végül egy-az-egyben megfelel az elkészült munka. A legközelebbi analógiát (térben és időben, valamint festői attitűdben) Cseke Szilárd erdő-festményei kínálnak, csak hogy azok a Cseke-féle transzformációk (kompozíciók és címek) igencsak eltávolítanak az erdőtől mint látványtól – még ott is, ahol „látványszerűség” dominál. Kézenfekvőnek kínálkoznék tehát a fotó-analógia, de például Thomas Struth: *Pictures from Paradise* (1989–1999) című erdő-sorozata romantikusnak hat iski Kocsis erdőihez képest.



ISKI KOCSIS TIBOR
Balatonakarattyá, 2012, olaj,
vászon, 142 × 220 cm

vagyis, hogy archetipikus voltuk hozzájárult-e ahhoz, hogy épp ezek váltak a festői⁴ festészet kitüntetett témáivá, illetve, hogy ezen archetipikusnak tartott természeti jelenségek jellemzői megfeleltethetőek-e valamiképpen a festészet tulajdonságaival. A motívumok megformálása természetesen technikafüggő is, így ez visszacsatol az írásom elején felvetett kérdéshez, azaz ahhoz, hogy a különböző, technika-adta megformálás-módokkal a művész miként látta a festészet határait.

A nagy olajfestmények közül kettő csaknem minden tekintetben „klasszikusnak” tekinthető: az egyik (*Orto botanico di Roma*, 2011) a trasteveri arborétum vizes, ingoványos, dús vegetációját ábrázolja hiperrealista, részletező festői felfogásban, bár a fényes zöld szárak és békalencsék nyomán mélységbe hatoló tekintet útját elállja a tömött lombzat. A másikon (*Balatonakarattya*, 2012) a Balaton fodrozódó vízfelületét festette meg iski Kocsis.

A lány festőiséggel megfogalmazott, hatalmas méretű kép voltaképpen témája a fény villódzása a szabályos-szabálytalan ismétlődésű hullámokon; nincs más a képen, csak a végtelen hatalmas víztömeg – egy darabja. A naturalizmus következő fokát – a festőiség vonalát követve – a balatonparti köveken fennakadt jégtömböket ábrázoló, ugyancsak eseménytelen szénrajz képviseli (*Balatonalmádi. Jég*, 2011). Minden forma nagyon pontosan és jól látszik, csak hogy a szín kivonódik e látványvilágból: maradnak a festői foltok és tónusok. A festészet határai felé tovább lépve itt a következő és egyben az utolsó, szélső fok: egy fekete monokróm festmény (*Tizenkettő*, 2009), amelyből már nemcsak a színt, de a tónusokat is kivonta az alkotó. A kép azonban mégis ábrázol: a faktúrán sűrű fényben kirajzolódik egy erdőben álló fatörzs.

A realizmus felé – ezúttal a grafikai irányba – visszalépve (bár technikai értelemben egy percig sem távolodtunk el a fotorealizmustól) következik a három, egymás mellett álló fekete iskolai táblára fehér krétával rajzolt kép: *Csurgó* (2011). Ez az elrendezés csak távoli utalást tesz a szakrális triptichonokra, mivel a képeken ugyanazt az erdőt látjuk; az egyik tábla folytatása a másinak. A feketék és fehérek helyzetét tekintve a szénrajz inverze ez a háromrészes mű, de más szempontból is igaz ez: a tradicionálisan „művészi” eszközzel készített szénrajzok festőisége nekifeszül a hagyományosan didaktikai célokat szolgáló eszközzel készített kép rajzosságának (a rücskökből adódó pointillista felületek ellenére is).

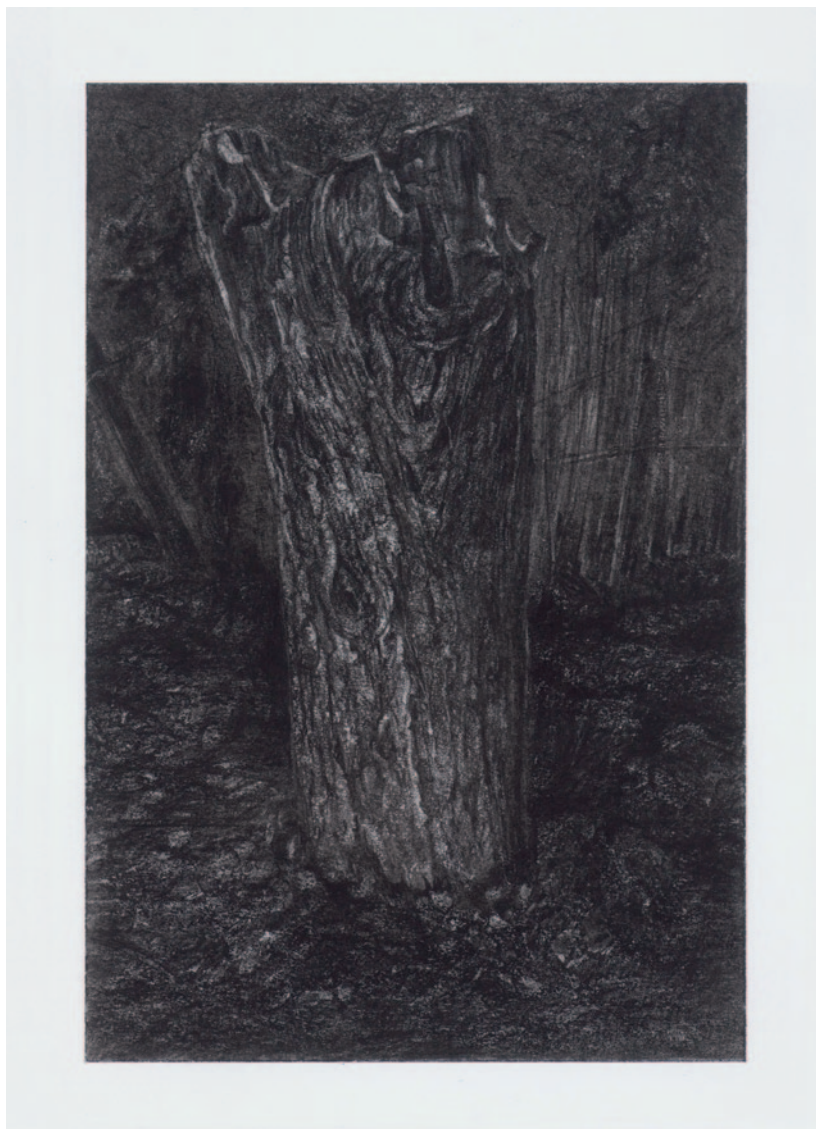
4 Ahogy azt Heinrich Wölfflin értette, aki 1915-ben teoretikusan így foglalta össze a festőiség és a rajzosság évszázados „vetélkedését” a festészetben (*Művészettörténelmi alapfogalmak*, Corvina Kiadó, Budapest, 1969), hogy fogalmi mind a mai napig jól használhatók.

ISKI KOC SIS TIBOR
Balatonakarattya 12,
2012, szén, grafit,
ceruza, 13 × 18,
30 × 40 cm



Szokványos anyagszerűség-elvárásainkra rációzó bravúrral iski Kocsis egy erdő pontos és tónusgazdag képét rajzolja meg – ahol a kérgeken kísérteties arcok, szemek, furcsa jelek is megbújnak. Végül visszakanyarodunk egy részletekben, színárnyalatokban és tónusokban gazdag ábrázoláshoz, egy sűrű növényzet rajzos fotójához (*Diósárok*, 2012), ahol ugyancsak gátat vet a szem mélységbe hatoló vágyának az egykor burjánzó, a fényképen már kiszáradt ágas-bogas, gazos gubanc.

ISKI KOC SIS TIBOR
Tizenkettő 14, 2012,
szén, grafit, ceruza,
18 × 13, 30 × 40 cm





ISKI KOCSIS TIBOR
 Csurgó, 2011, kréta, fatábla, 220 x 400 cm

A kiállított munkák technikai értelemben szabályos táblaképek, sőt hagyományosak is, amennyiben az alkotó kitar az ábrázolás ilyen-olyan típusú realizmusa mellett. De talán épp a médiumra való koncentráció okán (hiszen nem lehet kétségünk a művész médiumtudatosságát illetően a fotó szerepével, vagy a „természet” közvetítettségével kapcsolatban) a képeknek nincs hagyományos értelemben vett képi struktúrája: közepe, fő motívuma, eseménye. Ehelyett akkurátusan megfestett-rajzolt fák, hullámok, fatörzsek, levelek, ágak és gallyak vannak. E megsokszorozott motívumok szokatlan módon rendeződnek el egy

kvázi ornamentikába: iski Kocsis a térbeli helyzeteket a dolgok plaszticitásával is pontosan, fotószerűen ábrázolja. Wölfflin óta azt is tudjuk, hogy az átlós kompozíció rendszerint a kép mélységeibe vezet, ezeken a munkákon azonban ez az átlós szerkesztés valamin mindig megbicsaklik – legyen az a horizont hiánya, a távlatot lezáró elem vagy kusza szövvény –, és visszavezet a kép síkjához.

A nagy képeket „ismétlő” kis grafitrajzok sora azonban megszakad: a fotót ábrázoló ceruzarajz „helyett” egy videó szerepel. A médiumok „gyarapítása” új lehetőségeket emel be, használ ki: ismét egy erdő és ismét csak eseménytelen, viszont mozgó képe látható, s ugyanakkor a másolat hiánya a kicsinyítés határait, az effajta másolás lehetetlenségét jelöli ki – negatívan. iski Kocsis különös jelentőséget tulajdonít a munkára fordított és abban testet öltő időnek,⁵ amely azonban itt a repetíció ideje is: a visszatérésé, ahogy a videoloop is ismétli a képeket. Ahogy a valóság sem ragadható meg, úgy nincs igazi mozgás, fő esemény vagy motívum e képeken, csak ismétlődés.⁶ A festészet határainak kijelölése azonban épp ezáltal sikerül iski Kocsis Tibornak, mégpedig kizárólag perfekcionizmusa révén.



ISKI KOCSIS TIBOR
 Diósárok 2, 2012, fotó, lambda-print, díbond, 120 x 120 cm

5 „munkáim mindig visszautalnak az időre” – nyilatkozta. Lásd: *Finom utalásokkal sokkal messzebbre. „A fotóhű festészet felelőssége, avagy a reprodukált valóság reprodukciója mint társadalmi üzenet. iski Kocsis Tibor festőművésszel beszélget Bora Éva.”* Balkon, 2004/4., 19-22.

6 A valóság megragadhatatlanságának bennünket uraló traumáját az ismétléssel kívánjuk olykor orvosolni, így próbálva megfordítani ezt az uralmi viszonyt.