

Csuang Csou és strukturális transzformáció

Beszélgetés Kovács Attilával

– Ez év augusztus 21. és október 1. között tart nyitva kiállításod a Kassák Múzeumban. Ez, leszámítva egy kisebb bemutatót 1987-ben a Fészek Galériában, az első önálló kiállításod Magyarországon. Így a magyar közönség nem igen ismerheti művészetedet. A mostani kiállítás helyszíne azonban már sokat jelez abból, hogy melyik irányzathoz kapcsolódsz. Hiszen ha nem is Kassák, de az általa is képviselt konstruktívizmus az a hagyomány, amelyből elindultál.

– Módosítanom kell, amit mondtál, mert nem innen indultam, hiszen nem is ismertem őket. Saját képeimből indultam el, de aztán később lépésről lépésre megismertem. S ekkor visszafelé is igazolódtak a dolgok, amelyek ösztönösen bennem mozogtak.

– Akkor beszéljünk az indulásról.

– Építőipari technikumot végeztem, és 58-tól 64-ig voltam az Iparművészeti Főiskolán.

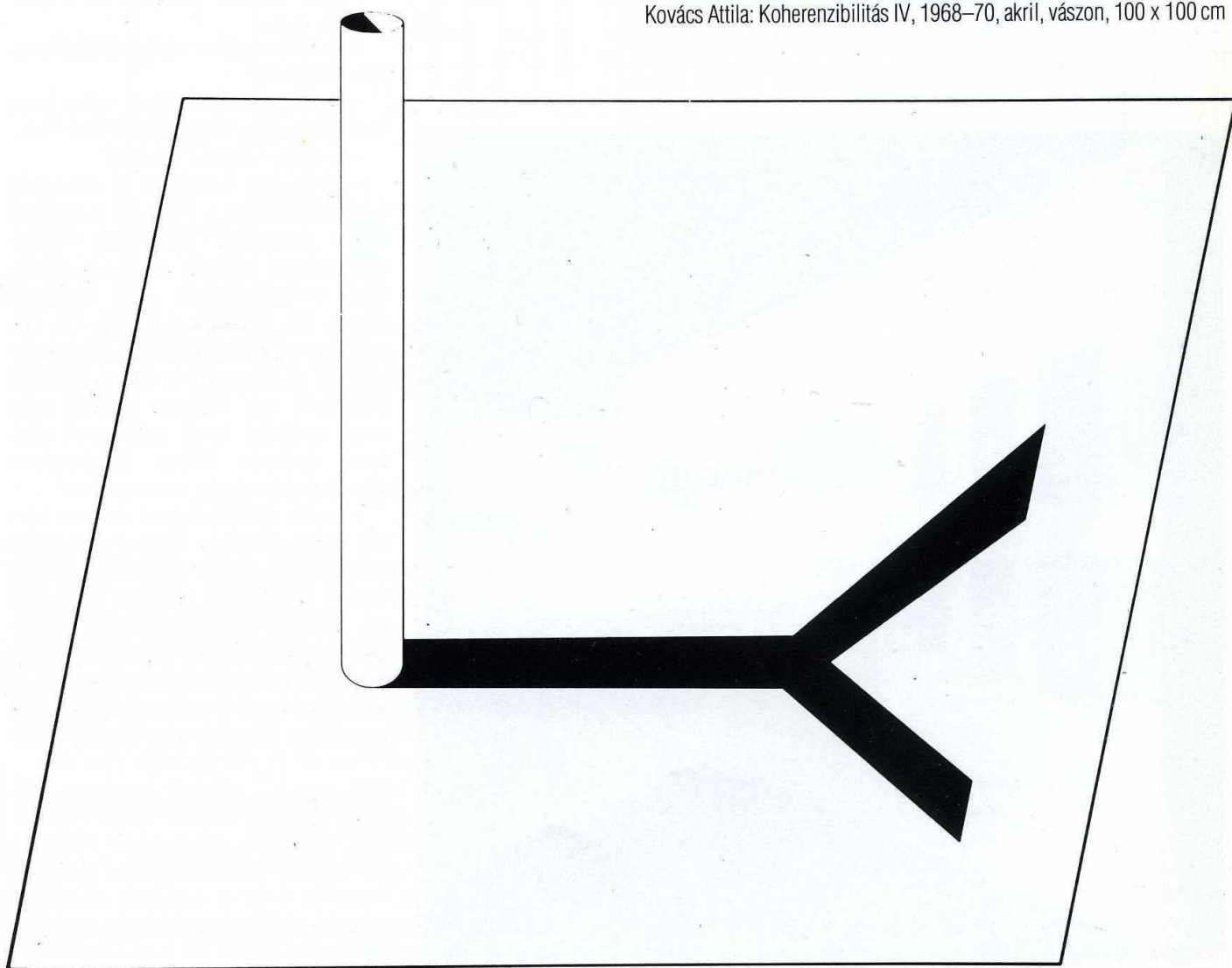
– Kik voltak a tanáraid?

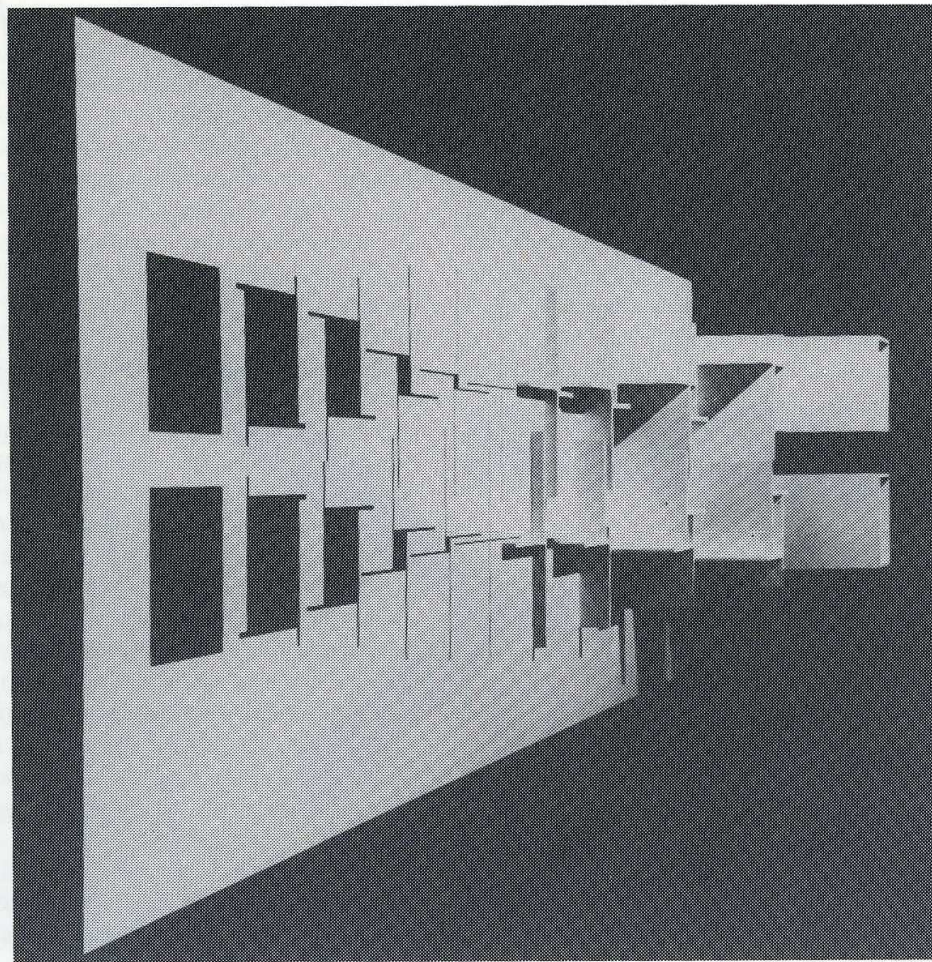
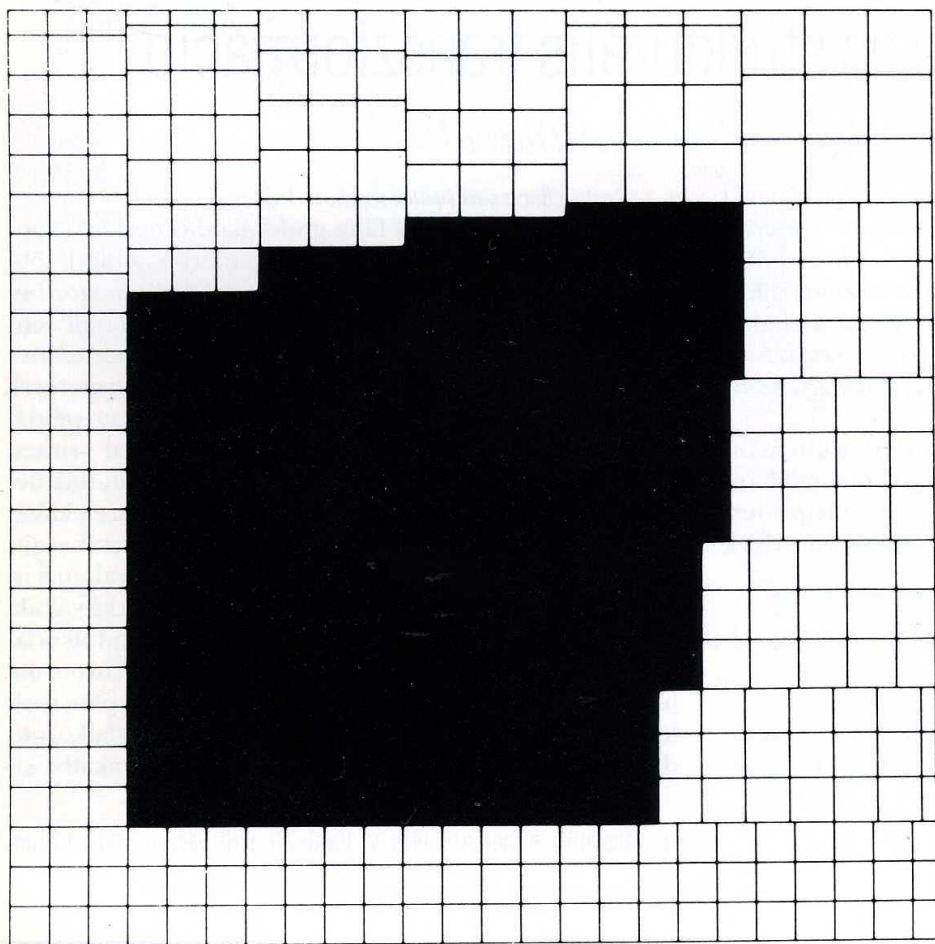
– Először Schubert Ernő, majd a halála után az utolsó két évben Z. Gács György, de engem soha nem korrigált.

– Rajtuk keresztül tudtál tájékozódni?

– Nem. Egy bizonyos fajta gondolkodásmóddal azonban Schubert Ernő ismertetett meg, mert ő nekünk többek között textilt tanított. Én akkor textil szakon, azon belül gobelin szakon tanultam. Így a gépi szövésű textiltechnikák tervezési módja kiegészítette azt, amit a technikumban tanultam, bár a technikumban szerzett ismeretek sokkal fontosabbak voltak. Olyan fogalmakat, mint például a szelekció, 15–16 éves koromban szakmai szinten megismertem. Ezeket pragmatikus szinten tanították nekünk akkor, például a kavicsok osztályozását, szelektálását különböző fokozatú egymás fölé helyezett rosták segítségével, de ezek egyben az egzakt gondolkodás alapjai is, és később számomra általános gondolati formákká váltak. Nagyon korán bekerültek ilyen ismeretek a gondolkodásomba, majd később a festészetembe is. Tízéves korom óta festek, akkor határoztam el, hogy festő leszek. Apám mellett nőttem fel, aki a háború előtt reklámmal foglalkozott, de a háború után nem akart Sztálin-képet a kirakatba ki-

Kovács Attila: Koherenzibilitás IV, 1968–70, akril, vászon, 100 x 100 cm





tenni, és szakmát változtatott. Elment egy műszaki rajzoló tanfolyamra, és az évek folyamán építész-mérnök lett belőle. De emellett egész életében festett, az 50-es évek végétől absztrakt geometrikus képeket. Gyerekkoromban tehát ezt a három szakmát együtt láttam.

– 64-ben mentél el az országból és folytattad tanulmányaidat Nyugat-Németországban, Stuttgartban.

– Először lágerbe kerültem, majd egy vasgyárban dolgoztam fél évet. 65 végén kerültem Stuttgartba, ahol kaptam egy ösztöndíjat. Két, három évet fordítottam arra, hogy megismerjem eredetiben azokat a dolgokat, amiket a művészettörténetben tanultam, főleg Olaszországban és Svájcban, Hollandiában, Franciaországban. Valamikor 67–69 körül jutottam el a kortárs művészetig. Be akartam hozni azt, amit Magyarországon nem tanítottak: a XX. század művészetét. Tudtam, hogy a tudatformám nagyon messze van a nap-tártól.

– A műtermedben végigpróbáltál minden irányzatot?

– Nem. Gyakorlatban soha nem festettem úgy, ahogy mások festettek.

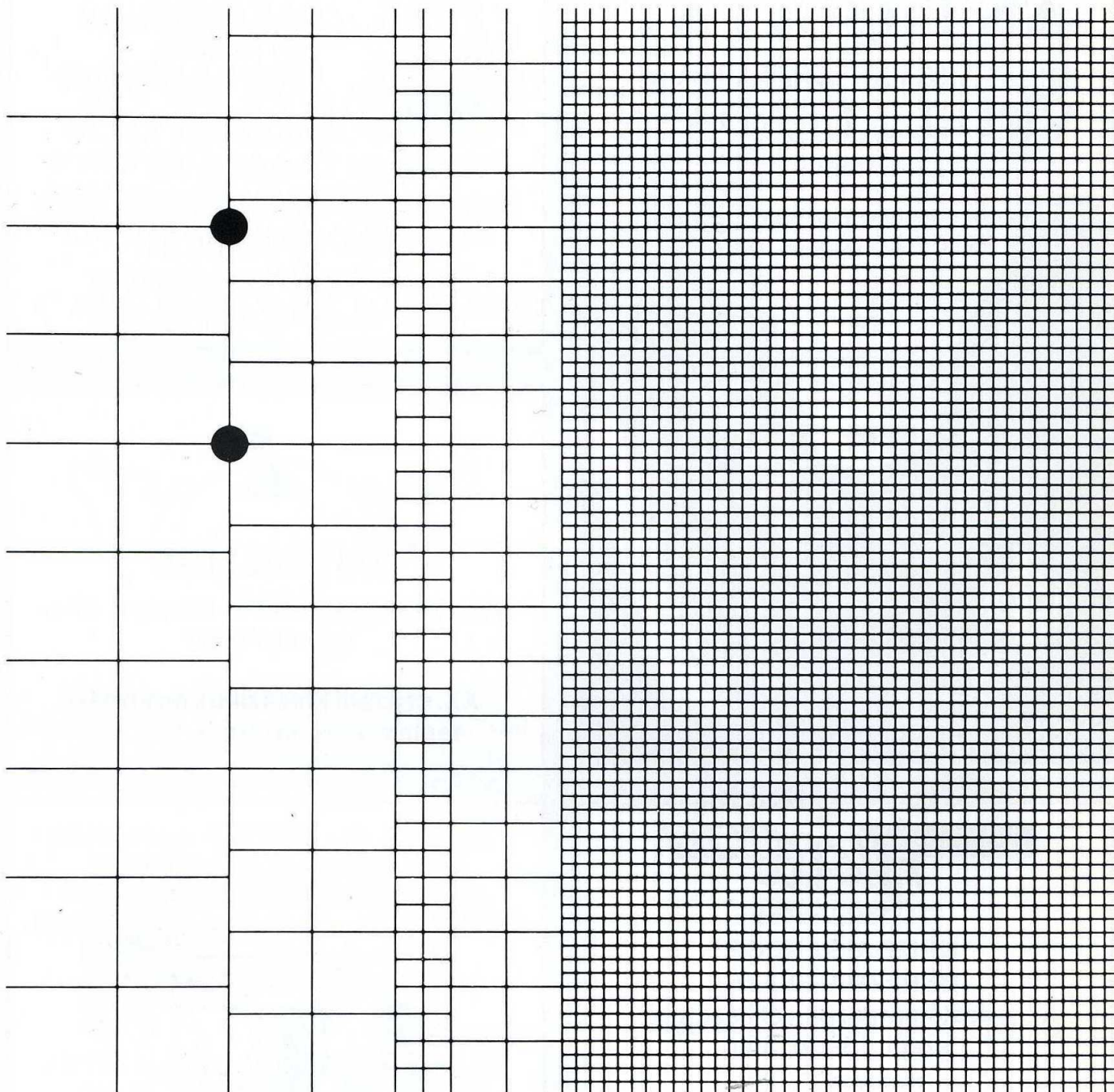
– És milyen képeket festettél?

– 1958-ban kezdtem el absztrakt képeket festeni, s 1964-től már kizárólag ilyeneket festettem. Tulajdonképpen előlről akartam elkezdni a művészetet. Meg akartam nézni, mi történik a képen, ha húzok egy egyenes vonalat. Úgy képzeltem el, hogy ilyen elemi módon fölépítek egy világot, amiről még nem tudtam, hogy milyenné akarom építeni. Ilyen értelemben akartam tanulni – önmagamtól.

– Ezek a rajzok ki lesznek állítva a Kaszák Múzeumban is. Egyenes függőleges vonalakkól, vagy kis szivacs hagyta nyomokból építettél föl szabályos struktúrákat. Ebben az időszakban az a hálószerkezet is „visszatér”, ami a kavicszelektáló gép tudatalatti emlékének tekinthető. E művekben végül is manuálisan végigvitt programok jelennek meg, amiből aztán

Kovács Attila: Négyzet analízise + szintézise, A1-P4, 1973–74, papír, fekete tus, 18,9 x 18,9 cm

Kovács Attila: Szubsztrátum K-H-7, 1967–71, marótus, műanyag



Kovács Attila: Itt van ott ♠ ott van itt, 1973–76–86, akril, lenvászon, fa, 240 x 240 cm (Fotók Tahin Gyula)

később kifejlődött az a fajta festészet, ami köthető a számítástechnológiához is. 1965 körül jelennek meg az első számítástechnikai grafikai művek. Te tudtál ezekről a kísérletekről?

– Semmit, Stuttgarttól 16 kilométerre egy pincében laktam.

– 1967-ben megírod első manifesztumodat. „A transzmutációs plaszticitás manifesztumát”, amelynek feszes nyelvezete mégis a programozott művészettel való kapcsolatot sejteti.

– Az még egy hagyományos nyelvezeten íródott. Egyetlen „modern” szó sincs benne. Münchenben, a Magyar Intézet Könyvtárában fölütöttem egy 7 kötetes filozófiatörténet első kötetét, és pont a manifesztumban később idézett Csuang Csou-t olvastam: „egyszer régen Csuang Csou azt álmodta, hogy ő pillangó, csapongó pillangó, amely szabadnak és boldognak érzi magát, s mit sem tud (Csuang) Csou-ról. Hirtelen azonban felébredt, és íme, ő

volt az, a valóságos (Csuang) Csou. Most aztán nem tudom, vajon (Csuang) Csou álmodta-e, hogy pillangó, vagy talán a pillangó álmodja éppen, hogy (Csuang) Csou?” (Tőkei Ferenc ford.) Attól a perctől kezdve tudtam, hogy egyszer életemben ezzel fogok foglalkozni. Van ilyen kulcsélménye az embernek. Rájöttem egy dologra, arra hogy több nézőpontból, több vonatkozásból tudok dolgozni.

– Az, hogy az álom és valóság kapcsolata, amiről ebben a történetben szó van, nálad rögtön a perspektívával és a dimenzió fogalmával kapcsolódott össze, azzal is összefüggésben lehetett, hogy korábban már elkezdett foglalkoztatni a nem-euklideszi geometria.

– Apám küldte ki az Élet és Tudományt, amelyben megjelent erről egy cikk. Ehhez jön még, hogy 66 végén

megkaptam magyarul Wittgenstein Tractatusát, és azt is állandóan olvastam. És ez az álom kinyitott egy világot előttem: a lehetőségek világát. A dolgok nem kényszerűen, adottan olyanok, amilyenek, hanem csak lehetőségként.

– Az első és az 1968-as második manifesztumodban, „Az esztétikai tér”-ben elméleti és gyakorlati tevékenységed két fontos premisszáját rögzítetted. Az egyik az, hogy az állandó változás és átalakulás a természetből eleve következő formáló tényező. A másik pedig, hogy „a művészetben nem létezik már többé empiria”, vagyis teljesen elhatárolod magadat az anyagi, látható valóságtól, amit az irracionális szférába utalsz.

– Semmi bajom az irracionalitással, de nem művészeti kérdés. A művészet a matériától független kulturális technika – tudati, tudatos, végső soron racionális konstrukció vagy konstrukciók sorozata. Tehát a tudatformák összefüggésekben való keresése, illetve megfogalmazása. Minden más – érzélem, pszichológia, szociológia, ideológia, vallás – nem művészeti kérdés. A művészetben ami igazán művészet, az kizárólag grammatikai kérdés. Vizuális nyelvezetekről van szó.

– Vagyis abból indítottál, hogy mindenfajta művészet eleve absztrakció. Az absztrakt művészetnek nem ahhoz az ágához kapcsolódtál, amelyik a természeti valóság elemeitől való fokozatos elvonatkoztatás útján jutott el egyfajta absztrakcióhoz, hanem ahhoz, amely már eleve absztrakt formákból, viszonylatokból építkezik. Azokat az absztrakciós lehetőségeket bontja ki, amelyek korábban beleépültek ugyan egy-egy műbe, de mintegy elfedték őket a „véletlen elemek”.

– A hús. A járulékos elem – nem művészeti kérdés. Egy alma, egy akt, egy felhő – nem művészeti kérdés. Tárgyi-asszociatív kérdés. Valamire jó nyilván, de nem erre.

– Azzal, hogy a művészetből minden „nem-művészeti” asszociatív elem kivonására törekszel, formailag olyan absztrakt geometrikus irányzatokkal tartod a rokonságot, mint a minimal art, elméletileg pedig a konceptuális művészet. Elméleti írásaidban azonban nem a művészet újradefiniálására teszel kísérletet, mint ezt a konceptuális művészek egy része teszi, hanem a festészetben kidolgozott egzakt vizuális nyelvezetet definiálsd fogalmi-nyelvi szinten, lehántva mintegy a szavakról is a „nem fogalmi” réteget.

– A „nem-fogalmi” rétegek lehántásával definiálsd újra a művészetet. Ezért került 1967-ben tevékenységem központjába a nyelvezetekkel, azok lehetséges funkcióival való foglalkozás. Ha egy nyelvezet nagyon tág, asszociatív világát akarom előtérbe helyezni, akkor nyilván egy költői nyelvezetet kell használnom. Ha az egyértelműsége mint ennek ellenpólusára helyezem a hangsúlyt, akkor a definíciók által lehatárolt és megnevezett dolgokra találok ki egy nyelvezetet. A nyelvezetek arra valók, hogy valamit jelentsenek, vagy hogy valamit eltitkoljanak.

– Ezt a nyelvezetet te fokozatosan dolgoztad ki. Egyik eleme, a már említett filozófia, a másik az információelmélet. Ezzel mikor kerültél kapcsolatba?

– '68 végén '69 elején. Elsősorban könyveken keresztül, illetve '69 tavaszán megismertem Max Bensét. Az esztétikai térről írt szövegemet vittem hozzá. Nem is tudtam, hogy kihez megyek. Mondták nekem, hogy van egy érdekes ember, vigyem el hozzá a dolgaimat, mert panaszkodtam, hogy senkivel nem vagyok kapcsolatban. Azt mondták róla, hogy Rembrandt-rajzokra tesz négyzethálót és leolvassa az egyes egységek sötétségi fokozatait, és erről skálát dolgoz ki. Az információelmélettel való megismerkedésem után azokat a dolgokat, amiket korábban nem tudtam szavakkal jól megnevezni, mert a hagyományos szavak ehhez túl tág jelentésűek és kevésbé definiáltak voltak, egzaktabb szavakkal tudtam megnevezni.

– Az információelméleti esztétika a művészetet verifikálható és racionális aspektusaira helyezi a hangsúlyt, illetve ezeket vizsgálja. Tehát a mérhetőség fontos kritérium.

– Nemcsak a számszerűség, hanem az egyértelműség. A mérhetőség nem más, mint fogalmi formája az egyértelműségnek. Ne legyen vita tárgya, hogy miről beszélünk.

– Ezen keresztül aztán eljutottál a kibernetikához, és 1969–70-ben olyan projekteket is készítettél, mint pl. a „kibernetikus-elektronikus konstrukciók művi érzékszervekkel”, amelyről nekem Nicolas Schöffer kinetikus művei is eszembe jutottak, amelyek a környezet minden zajára, mozgására reagáló kibernetikus szerkezetek. Azonban te elhatárolod magad a kinetikus művektől, ami szerinted az ismétlődésben rögzült állapot megjelenítője.

– E projektek képernyőkből összeépített elektronikus-architektonikus plasztikák, amelyekben egyrészt egy alapprogram fut át, másrészt „érzékszerveivel” a környezetre reagál, ráadásul kapcsolók segítségével megváltoztathatják mind a kettőt. Tehát három irányból jönnek az impulzusok, és a végeredmény látható a képcsövekből összeállított plasztikában.

(Folytatás a 76. oldalon.)

(Folytatás a 54. oldalról.)

– Ez olyan koordinátarendszer, ahol a képernyők egy-egy egységet jelentenek?

– Igen. Az egységeken belül látható programok szaladnak, ezek egymással kapcsolatban vannak, függőlegesen, vízszintesen, átlósan.

– Ma már egy nagyváros irányítása elképzelhetetlen komputer nélkül. Ez a munkád ennek a ma már általánosan elterjedt szabályozási rendszer modelljének tekinthető?

– Az összes munkám modell és sokkal komplexebb dolgok koordinálására alkalmas, mint a régi, hagyományos festői módszerek.

– Ilyen értelemben szerintem a konstruktívizmus utópisztikus szemléletéhez is kapcsolódsz, ami a környezet egészére ki akarta terjeszteni formavilágát.

– Nem annyira formavilágát, mint gondolkodásmódját. A komplexitás olyan részorganizációkat igényel, amelyek egy hagyományos gondolkodásmóddal megközelíthetetlenek. Viszont az urbanisztika ilyen feladatok elé állítja az embereket.

– Tehát a mű tudatformáló modellnek tekinthető. S itt paradox módon egy homlokegyenesen más formai és fogalmi apparátussal dolgozó művész, Beuys jut eszembe, aki az általad irracionálisnak nevezett elemekkel ugyanúgy, mint te, a művészet tudatformáló erejét hangsúlyozta. Te azonban a művészt és így magadat is proporcionátornak nevezed, aki absztrakt viszonylatokból építkezik. Ezek tulajdonképpen számviszonyok.

– Részben számszerű viszonyok, részben egymáshoz rendelési definíciók: mit mivel hozok kapcsolatba, mit mivel koordinálok. A legegyszerűbb koordinárendszer is koordinál két dolgot. Minél több dolgot koordinálok, annál több dolgot kell egymáshoz viszonyítva nagyságrendjeiben, gyakoriságaiban, időbeli viszonylataiban, helyzeteiben definiálni. Ehhez kellene a paraméterek. És ahány paramétert, összefüggést fel tudok sorolni, annyit tudatosítani is tudtam. Ezek összessége ad ki egy programot, s ennek realizálása a kép.

– Előtte vannak ezek az általam „árnyékparadoxonoknak” nevezett festményeid 1968–70-ból.

– A feladat itt az volt, hogy egy mesterséges világot teremtesek. A művek címe Koherenzibilitás. A koherencia és az irreverzibilitás szavakból raktam össze, tehát összefüggő visszafordíthatatlanságként fordítható. Vagyis ebből az árnyékból nem lesz egy ilyen test, és egy ilyen test sem vethet egy ilyen árnyékot, viszont én szerkeszthetek egy ilyen árnyékot, ami racionális kapcsolatban van az árnyékvetővel, de ez nem természetes, hanem mesterséges szerveződés. A normák milliméterpapíron, koordinárendszerben, szabályos szerkesztéssel készültek.

– Később nyilvánvalóan használod a rácsszerkezetet, amelyben egy kiindulási formát valamilyen elv szerint transzformálsz – s ezek a formák logikus operatív láncot alkotnak. Ezeknél a képeknél viszont a formák inkább irracionális viszonyban vannak.

– Mert ez csak egy fázis. Itt nincs idő, abban az értelemben, hogy fázisok következnenek egymásra, hanem itt egy pillanatban történt valami. Van persze egy bizonyos idő, mert amíg az imaginárius fény eljut innen-odáig, az alatt történik a változás. De ez egy nulla-időtartalmú változás, csak mint definíció létezhet, s ez egy második, időparadoxon e munkában.

– Mivel egy művi világot hozol létre, ahol bármi lehetséges – és ezért is idézed egyhelyt Bolyai János kijelentését, hogy „a semmi-ből egy új világot teremtettem” –, ebben bármi bármivé alakítható?

– Nem egészen. Mert vannak pszeudo-transzformációk és valóságos transzformációk. A bármit bármivé alakítás az pszeudo-transzformáció. Viszont egy absztrakt struktúra átváltoztatható, elég sok lépésben egy bármilyen másik absztrakt struktúrává.

– Amiként 1976-ban Moholy-Nagy telefonképét Albers három négyzetévé transzformáltad.

– Igen. Ehhez hozzájön még, hogy a transzformációk minőségi változásokon is át kell, hogy menjenek, tehát ki-

veszek és hozzáteszek paramétereiket. Ez a lényege a transzmutációnak.

– A Csuang Csou történet számodra alapélmény marad. Az álomból a valóságba való közlekedés irracionálisának egy „tudományosabb” síkon az egyik dimenzióból a másikba való átmenet feleltethető meg. Ami az egyik dimenzióban elképzelhetetlen, az a másikban éppen ott van. Transzformációiddal kapcsolatban sokszor beszélsz ilyen dimenzió átlépésekről.

– Végző soron az ébrenléten belüli tudatformák ugyanúgy billennek át az egyikből a másikba. Erre mondta Moholy-Nagy Klee-nek, hogy igyon egy csésze kávé és majd megváltozik a metafizikája.

– Térjünk vissza a koordinárendszerhez! Ez nyitott rendszer. Ellentétben egy absztrakt geometrikus képpel, ahol az elemek additív módon kerülnek egymás mellé, nálad egy pontból indul ki a képépítés. Van egy alapformád, amellyel kapcsolatban mindig hangsúlyozod, hogy erre a transzformációk során vissza lehet következtetni, mint valami gondolkodási állandóként szerepel. Majd elkezdődik ennek az alapformának a transzformálása, ami adott esetben a kiinduló vonatkoztatási rendszernek, a szintaxisnak a megváltoztatásával is tovább bonyolódik.

– Transzformálok a nyelvezetet, és az ebben artikulált struktúra változatlan marad, viszont a képe megváltozik.

– A szintaxisok változtatásának az az eredménye, hogy az alapforma teljesen átformálódik, illetve egy formaelem, például egy pont két helyen jelenik meg.

– Ez azt jelenti, hogy van egy koordinárendszerem, ahol mondjuk x2y6 hely két ponton válik láthatóvá a szemem számára, mivel ez olyan koordinárendszer, ahol a függőleges koordináta jobb és bal oldalán két különböző metrikus távolság van. Gondolkodhatok az egyik vagy a másik oldalában is. Az egyik metrumban ide kerül, a másikban oda kerül. Két látszati képe van egy definiált pontnak.

– Ez egyben a Csuang Csou álma is egy újabb „megoldást ad”, vagyis egyszerre lepke is és Csuang Csou is.

– És ha ez három dimenzióban lenne, akkor három különböző helyen jelenne meg ez a definiált pont. Ez egy régi kérdés, hogy hol van valami. Többek között ezért találták ki a perspektívát is, hogy meg tudják határozni a tér pontjait, hogy a látszati térnek megfelelő analóg térben, a perspektivikus térben hol helyezzenek el valamit.

– Te azonban nem kényszerítéd egyetlen rácsrendszerbe a dolgokat.

– Nem, hanem sok vonatkoztatási rendszert szintetizálok, minden vonatkoztatási rendszerben több skálát, több metrumot definiálok, miáltal egy pont, legalábbis két skála találkozásánál, elveszti vizuális egyértelműségét. Ez egy mesterséges világ, de ha a valóságot kicsit részletesebben megfigyelem, akkor az is többértelmű.

– Miközben ki akarod szűrni az esetlegességeket a művészetéből, egy olyan racionális világot építesz, amibe „visszaszivárognak” a meghatározhatatlanságok. Bizonyos értelemben ugyanoda jutsz, ahonnan kiindultál.

– Ez nem egy leképzett, hanem analóg világ. Ha elég komplikáltan tudok fölépíteni egy mesterséges világot, az épp olyan lesz komplikáltságában és összefüggéseiben, mint a reális világ.

– Ide kapcsolódik az Albers kép strukturális analízise.

– Albers formasémáját választottam ki annak demonstrálására, hogy milyen módon működik a formális intuíció. Egy jó művész addig gondolkodik, és addig teremt képzeleti képeket, míg egy olyan képhez nem jut el, amelyik céljának megfelelő. Ezt az intuitív folyamatot modelálni lehet azáltal, hogy az összes lehetséges kombinációt megrajzolom. Ezek között meg lehet találni azt az egyet, amely valóban egyedül alkalmas arra az egy funkcióra, Albers *Interaction of color* képe esetében arra, hogy 3 különböző szín 3 különböző kölcsönhatását 3 különböző mennyiségi viszonyban optimálisan szemléltesse.

– Ez az 1976-os műved végül is 2025 kombinációból áll, amelyből az 558-as az említett ideális eset.

– A Moholy-Nagy telefonképéhez még azt szeretném mondani, hogy az az első kódolt kép a művészettörténelemben. Nagyon fontos, hogy a gondolkodásban külön létezzon a kép, mint kódrendszer és mint megvalósított képi rendszer. Én a képeimet először kódrendszerben, kódok összefüggéseiben, tehát paraméterekben képzelem el. Ennek alapján megírok egy programot, amely nagyon sok kép összefüggésében fogalmazódik meg, és ezután rajzolom meg az első rajzot milliméterpapírra, és annak alapján az első képet. Tehát a legutolsó fázisban kezdek el festeni, ellentétben a legtöbb művésszel, akik nagyon hamar kezdenek el festeni.

– A mű koncepciója teljesen ki van dolgozva a fejedben, s az utolsó fázist, a kivitelezést, mint elvileg Moholy-Nagy képéét is, bárki megcsinálhatja.

– Ha a szenzibilitásról le akarok mondani, akkor igen.

– A szenzibilitás több ponton is belép ebbe az eddig elég racionális elgondolásba. Az egyik az, hogy a kiinduló idea egy vég nélküli realizálható transzformációs sor kiindulását jelenti. Mivel ezt lehetetlen lenne a véges időn belül realizálni, választanod kell, s a választás, mint lehetőség – egy intuitív lépés is.

– Részben intuitív, részben az én mániám, hogy mit szeretek, illetve, hogy milyen jellegű képeket tartok inkább alkalmasnak arra, hogy a néző számára a koncepciót közvetítse.

– Egyszer azt mondtad, hogy ezt a választást olyan élmények is befolyásolják, mint például egy álom.

– Persze. Ez a képzeleti képek fölmerülésével van összefüggésben.

– Amelyek viszont az empirikus valóságból származnak, amit a kiindulásnál kizártál a művészetből. Tehát ez az első, úgynevezett szenzibilis vagy szubjektív elem. A másik a képkivitelezésben magában jelentkezik. Fenomenológiailag egy négyzetű képformáról van szó, amelyben fehér alapon jelennek meg a rácok és egyéb geometrikus formák.

– De inkább egy keleti képtípusról van szó, mert inkább ikon, mint „reneszánsz kép”. És más gondolkodásmódról: metafizikailag is, realizálásában is, funkcióiban is más. A kép kiterjedése akkora lesz, amekkora a számszerű és parametrikus viszonyokból következik. Adatok, információk formálják a képet, ezért formáját adat-formátumoknak vagy informátumoknak nevezem.

– Számomra ez úgy jelenik meg, mint egy vibrálás a valóságos látvány és a tudat között, mert le vannak határolva a környező tértől, de két oldalon mégis nyitottak, hisz végül is koordináta-rendszerek.

– Akármilyen méretig továbbfesthetem őket, nincs végük, csak valahol abba kell hagynom, fizikai okok miatt –

ezért definiált határuk van, nem végük. A képnek nincs eleje, nincs vége, csak közepe van. Tehát bejön egy új kategória, az egymásutániség kategóriája. Bárhány képet festhettek előtte és bárhányat utána, ezért nem tudom megmondani, hogy egy kép éppen hányadik a láncolatban.

– Tehát, amikor egy-egy alapforma különböző transzformációinak különböző fázisait látja az ember együtt egy teremben kiállítva, akkor tulajdonképpen egy képről van szó. Nem egy sorozatról, hanem egy időbeli láncolatról van szó, amelyet a néző akkor rekonstruál, amikor végigmegy a kiállítóterben. A kiállítóter teszi lehetővé, hogy a néző egy időbeli folyamatot realizáljon.

– Mintha egy filmet nézne. De abban különbözik a film-től, hogy ellenőrizhető. Mert a film épp olyan karakterében, mint a valóság. Viszont ezeket a láncszemeket előre és hátra egymással kapcsolatba hozhatom, és ellenőrizhetem, hogy mi is volt korábban. Ez számomra nagyon fontos, mert az igazság, a tudás, csak akkor igazság és tudás, ha ellenőrizhető és megismételhető. Ha nem ismételhető meg, az olyan, mint a valóság. Szállnak a felhők.

– Egy nagyon tiszta, fehér felületet hozol létre, kb. 40 réteg alapozás szükséges hozzá, mely karakterében érzékeltet valamit „a matematikai megoldások egyszerűségének szépségéből”.

– Azt szeretném elérni, hogy sugározzon a fehérség, jöjjön felém a fehérség. Ezen kívül nem mindegy, hogy milyen formát választok. Az eredeti koncepciót ezer különböző formavilágban lehet realizálni. Amilyen formákat választok hozzá, azok szándékaikban mind meditatív nyugalmat kereső formák, s ha van is bennük egy belső mozgás, dinamika, az nem jut túlsúlyba. A kép önmagában nyugodt.

– Az előbb azt mondtad, hogy a kép nagyságát parametrikus viszonylatok adják meg. Tehát a számviszonyokon alapuló forma és a meditatív forma itt egybeváog.

– Igen, a kettőt egyeztetem, s amikor együtt vannak, akkor festek. Ezzel a képzeleti képpel vagyok kibékülve.

– Zárjuk azzal ezt a beszélgetést, amivel Klaus Honnecszerette volna zárni 1975-ben, de te nem válaszoltál. Ő azt kérdezte tőled, hogy miként látod a helyzetet a társadalomban? Próféta, interpretátor, látnok, jövőtervező vagy hatástalan mókamester?

– Nem szabad az embernek a képességét sem túlfokozni, sem idealizálni. Egy művész, és itt ideális esetben értve a művész fogalmát, azért művész, mert mindent, amit tett és amit gondolt teljes lényén próbálta ki. Én arra töreksem, hogy amit teszek, azt önmagamon próbáljam ki, és ez az egyetlen számomra lehetséges mérce. Megfigyelem, hogy munkám eredménye hogyan hat rám, s ha ezzel egyetértek, akkor merem azt mondani, hogy ez egy befejezett kép. Ezt egy bizonyos fajta emberi magatartásnak tekintem, akkor, ha festő vagyok vagy ha valami más.

SZŐKE ANNAMÁRIA