

Borda Réka

Keresztesi Botond, a technokapitalista Magritte

Megoszlanak a vélemények arról, véget ért-e a posztmodern. Egyesek szerint a posztmodern helyét a metamodern vette át, míg mások szerint a posztmodern még mindig élen jár a művészetben. (És vannak, akik a posztmodern egy bizonyos politikai pólushoz, világnézethez kötik, amiből kifolyólag nem a folytatását vagy továbbélését, inkább a végét kívánják.) Azt gondolom, az internet térnyerésével és a technokapitalizmus kivirágzásával valóban megszületett a metamodern, ami egyébként is szoros összefüggésben áll a digitális forradalommal. A metamodern képviselője a modernizmus lelkesültségéből táplálkozik, amikor a történelem demokratizálódását látja a hálózatokban és a hiba értékességét vallja, emellett pedig a posztmodern cinizmusa, a világ és a szubjektum megkérdőjelezése, illetve az intertextualitás is inspirálja – e kettő (modern és posztmodern) között oszcillál, ugyanakkor fel is szólítja követőit meghaladásukra.¹

A metamodern jegyeit tükrözi a posztinternet-művészet, amire Keresztesi Botond alkotásai remek példák itthon (többek között Bajusz Orsolya, Neogrády-Kiss Barnabás és Menyhárt Norbert mellett). A posztinternet-alkotók a digitális és az aktuális, a két- és háromdimenziós, a számkivetettség és a kánonképzés, a cinizmus és a technológia iránti lelkesedés, valamint a magas- és populáris művészet között inognak.

Keresztesi többnyire az internet közhelyeiből merít és emeli be azokat a művészetébe (és a magasművészetbe). Ám a posztinternet-alkotóktól eltérően nem a kizárólag a neten fellelhető kommunikációs és vizuális formanyelveket (vaporwave, csetes felület, mém, emoji) ereszti össze, hanem a digitalizáció korai szakaszának, valamint a korszak ('90-es évek eleje) jellegzetes materiális tárgyi kultúrájának bemutatásával, megörökítésével is kísérletezik. „*A ti kánonotok a dada, Warhol és Duchamp voltak; az enyém a Cantopop, a Pokémon és a fiatal srácok előadásában megszólaló feldolgozások*”,² jelenti ki Jennifer Chan posztinternet-képzőművész, ami összhangban áll Keresztesi alkotói módszerével.

Ám a tény, miszerint Keresztesi nem csupán a digitális esztétikát kívánja megjeleníteni, indukálja, hogy ne kizárólag posztinternet-alkotóként hivatkozzak rá, hanem átfogóan metamodernként jellemezzem alkotásait (habár távol álljon tőlem, hogy zárt definíciós mezgyéket állítsak fel, ám könnyíti az értelmezést, ha egy előre kijelölt keretrendszer felől közelítem meg a festészetét). A festő gyermekkorának tárgyi kultúrája, valamint az akkoriban felkapott mese- és akcióhősök megjelenítése a rendszerváltás utáni időszak

1 Luke Turner, *Metamodernista kiáltvány*. <https://www.helikon.ro/metamodernista-kialtvany/> U. l.: 2019.03.29.

2 Jennifer Chan, *Notes on Post-Internet*. https://www.academia.edu/7508373/Notes_on_Post-Internet (111.) U. l.: 2019.03.29.

optimizmusát, illetve a kapitalizmusba és digitalizációba vetett hitét idézi, míg nyilvánvaló ironia süt az össze nem illő, elnagyolt, az Y generáció fiatalságát felelevenítő figurák körvonalazásából. Természetesen a képzőművészeti hagyományoktól való elfordulás nem teljesen igaz a világhálóból, az annak vizuális eszköztárából merítő alkotóművészekre, mindez csak „póz”. Ahogy Mehreen Murtaza (*Triptych*, 2009/2013) vagy Rory Laycock (*Main Ray*, 2017), úgy Keresztesi sem tagadja meg a művészettörténetet – sőt szívesen elegyíti elemeit kortársakkal.

Ezen a ponton két oldalról érdemes megközelíteni Keresztesi művészettörténeti kötődését. Egyrészt a konkrét utalások felől: Keresztesi többek között Matisse (*A tánc*, 1910), Hans Holbein (*Követek*, 1533) és ifj. David Teniers (*Lipót Vilmos főherceg képgalériájában*, 1651) alkotásait is inspirációként használja, és hibridizálja azokat a Teletubbie-kkal vagy a Power Rangers-szel. Másrészt viszont tárgyközpontúsága és az előbb említett elemek véletlenszerű párosítása akaratlanul is éppenhogy a dadának állít emléket.

Ugyanakkor a dadától szintén sokat kölcsönöz, de szürrealistaként jellemzett festő, René Magritte lenyomata is kivethető Keresztesi alkotásain, aki meghökkentő tárgykompozícióival valid előképe lehet a festőnek. Ahogy Keresztesi maga jelenti ki egy interjúban, képei „tárgyportrék”.³

Keresztesi a '90-es évek tömeggyártási hurrájának állít emléket. Ám felmerül a kérdés: mit akarhat kifejezni mindezzel Keresztesi? Fetiszálná a (techno)kapitalizmust? A válasz ismét Magritte-hoz (és egyébként a posztinternet-alkotókhoz) vezet. E tárgyak megörökítésével ugyanis nem szeretne sem pozitív, sem negatív kijelentést tenni a fogyasztói társadalommal kapcsolatban. Ahogy az említett szürrealista alkotó is rácsodálkozott bizonyos tárgykompozíciók vizuális erejére, vagy ahogy a posztinternet-festők többsége is a digitális világ látványának hatását aknázza ki és jeleníti meg a vásznon, úgy Keresztesi is előszeretettel él ezekkel a gesztusokkal.

Fontos különbség azonban, hogy míg Magritte a szürrealizmus hatására (a tudatalatti felszabadítása) döntött a látszólag össze nem illő tárgyak egymás mellé rendezése mellett, addig Keresztesi és a hasonló stílusban alkotó kortársai mintha a digitalizáció és a fogyasztói társadalom okozta káoszt szeretnék megörökíteni. Az általuk termelt szemétként (trash) guberálnak, ahogy mi is nap mint nap kiszűrjük a számunkra értékes információt a szörfölés és a közösségi médiában való böklészés közben. A dekonstrukcióra törekvő avantgárdokkal szemben rekonstruktív gesztus ez.

Érdeemes ugyanakkor megjegyezni, hogy a '90-es évek és korunk ismert logóinak, tárgyainak efféle kifordítását, eredeti környezetükből való kiragadását lehet parodizáló, és ezáltal mégiscsak valamilyen üzenetet hordozó gesztusként értelmezni. A panelek felett meteorként zuhanó Chrome-logók (*Fallen of Drinyova*, 2015), vagy a tengerben lebegő MountainDew-s palack (*Message in a bottle on fire*, 2017) többlettartalmát nehéz figyelmen kívül hagyni. (Utóbbi erősen reflektál a manapság súlyos méreteket öltő környezetszennyezésre, ahogy *Lost Memories* című festménye is, mely inkább a digitális szennyezést, a szó szerinti és átvitt értelmű „trash-gyártást” fejezi ki.) Ahogy az eredetileg csak a digitális térben mozgó elemek, úgy ezáltal a fogyasztói társadalom által előhívott márkajelek lealacsonyítása, mindazonáltal pedig felmagasztalása történik, amint egy kánonformáló térbe, tehát egy white cube-ba kerülnek. Fricska ez korunknak, melyben még a művésztől lehető legtávolabb eső dolgok is könnyedén válhatnak a művészet integráns részeivé. A pénzorientált multik beteszik lábukat a szintén monetizált, mégis kreatív szigetként kezelt képzőművészetbe. Többé nincs biztonságban sem Matisse, sem Holbein, sem mások.

3 Lang Ádám, *Korunk tárgyainak lélektana: Keresztesi Botond festményei*. <http://urbanplayer.hu/kult/keresztesi-botond-kepei/> U.l.: 2019.03.17.

És ha már a Keresztesire jellemző képi elemekről esik szó, ne feledkezzünk meg a festményein oly sokszor szereplő kezekről sem. Ezek hozzánk tartoznak, és mégis senkihez. VR-élménnyel kecsegtetnek, és céljuk, hogy bevonjanak minket a festménybe. Ha a webet vizsgáljuk, az „én”, csakúgy, mint bármely más vizuális (vagy szöveges) tartalom, a „big data” folyamában kering. Kicszerűlhet bárkivel, ahogy a voyeur is jön-megy a kiállításon. Emlékeztető ez, hogy a posztinternet vizuális művészek egyszerre több személyt képviselnek alkotói megnyilvánulásukban, amikor a netes felhasználók anyagaiból válogatnak.

Mindazonáltal sokkoló látvány, hogy kezeink, amik lényegében az egyedüli végtagok, amiket magunkból látunk, és amik az evolúció során a túlélésért, a tanulásért fejlődtek olyanná, amilyenek ismerjük őket, mostanra UV-csővek, okostelefonok és billentyűzetek érintésével vannak elfoglalva. Keresztesi kezei torzak és visszataszítók, és inkább csökevényesnek, mintsem funkcionálisnak hatnak. A kéz a művészettörténet során többnyire kecses, érzéki testrészként jelent meg, Keresztesi festményein viszont deformált alakban tűnik fel. Akár ezt is lehet korunk kritikájának, vagy épp egyszerű festői megoldásnak tekinteni (hiszen a festő is csak a kezét látja festés közben).

Keresztesi alkotásai végeredményben tehát tárgy(- és kéz)portrék, melyeket egyfajta digitális misztikum vesz körül. (Itt ismét megemlékeznék Magritte-ről, aki azt mondta, „*aszerint csoportosítom a tárgyakat, hogy szürreális misztériumot evokáljanak*”.⁴) A megnyúló terek, a végtelen univerzum, a kies tájak rámutatnak magányunkra és elvesztségünkre a technokapitalizmus hőmpölygésében és személytelenségében. Mindezt rejtélyesség járja át mégis, mintha a tudatalattinkban, az álmainkban lebegnénk, ahol bárkivé és bármivé válhatunk, és bárhová ellátogathatunk, miközben szürreális képek sorozatába botlunk. Pontosan ez az internet, egy felgyorsult és kaotikus világ szüleménye, egy virtuális tudatalatti, amiben kiigazodni igazán soha nem, de mozogni és szemlélődni biztosan tudunk.

Mi lenne hát Keresztesi festészete? Paródia? Metázás? Esztétikai kísérlet? Úgy gondolom, mindegyik, és egyik sem. A metamodern pontosan arra mutat rá, hogy ideje leküzdenünk kategorizációs ingerünket. Ahogy az interneten is összerosódik a privát és a közösségi tér vagy a pop és a magasművészet, úgy miért is kéne egy festőt kötelezően a művészet/nem művészet vagy a paródia/mély mondanivaló skatulyájában elhelyezni. Richard Shusterman pragmatista esztétika elmélete szerint „*le kell bontani a mondovacsínált válaszfalat az úgynevezett magas- és a populáris művészet között, mert csak így remélhető a társadalmilag és etikailag is hasznos, gyümölcsöző művészeti gyakorlat fenntartása és továbbvitele*”.⁵ Ez a metamodern alkotók által is (gyakran nem tudatosan) követett elképzelés nem von le egy kép (szöveg, objektum) művészeti értékéből. Egy olyan korban, amelyben a világháló válik a művészet, a hétköznapi beszélgetések, a (fogyasztói) kultúra, illetve a véleménynyilvánítás olvasztótégelyévé, Shusterman gondolata kifejezetten hasznos attitűdnek bizonyulhat, ha a posztinternet, a metamodern jegyeit felmutató művészet és éppenséggel Keresztesi Botond alkotásainak meghatározása kerül a középpontba.

4 Jacques Meuris, *René Magritte*, Párizs, Taschen, 1997, 53. old.

5 http://epa.oszk.hu/01400/01433/00015/pdf/04-4-042-Shusterman_PSzathmary.pdf%20162-163 U.l.: 2019.03.29.