BAROKK MELANKÓLIA
Beszélgetés Soós Tamással

Néray Katalin

Mikor kezdtél foglalkozni a barokk melankóliával? Mit jelent számodra a barokk és mit a melankólia?

A barokkal, mint életérzéssel eredendően foglalkoztam. A konkrét eset 1989 táján történt, amikor két hatalmas vászon volt előkészítve a műtermemben munkára. Tompa, rózsaszínes vörös alapra festettem fekete formákat. Nem volt először címe, napok múlva adtam neki a „Barokk melancholia" címet. Ha a nyolcvanas években festett barokk-sorozatomra gondolsz, ez nem volt annyira váratlan, mindig volt a munkáimban barokk és melankólia.

Achille Bonito Oliva találóan jegyzi meg a most rólad írt szövegében, hogy ez nem az itáliai, a mediterrán barokk, hanem jellegzetesen közép-európai. Mit szólsz ehhez?

Igaza van; a barokknak nekünk a drámája jutott. Az én értelmezésemben a barokk az a pillanat, amikor az ember nem hisz többé abban, hogy a dolgokat elemzéssel meg lehet érteni, amikor belép az intuició. Itt van például Paracelsus, aki a kor legnagyobb orvosa volt, aki ugyanakkor egy sor más felismerést is tett; és a későbbi korok gondolkodásának újszerűsége miatt tisztelték. A barokk számomra nézőpontok egyeztetését, ellentétes dolgok párosítását jelenti.

A nyolcvanas évek elején a kalandozás a művészettörténetben, az idézetek használata szellemi program volt, melyet jobb híján nevezünk posztmodernnek a sokkal találóbb olasz transzavantgárd helyett. Nálad ez nem a divat követését jelentette, sőt ma úgy látom, hogy a mitológiai hősök barokk mezbe bújtatva jelentek meg, mint például egy Monteverdi operában. Így ha akarom, már ez is a barokk melankólia körébe vonható.

Marcel Duchamp elvezette a művészetet egy bizonyos végpontig. A művészettörténeti periódusok egész sora zárult le ezzel, és számomra az maradt az egyetlen lehetőség, ha ebből kilépek, és a stílust, mint problémát felszámolom. A régi stílus és új gondolkodás közötti feszültséget nem lehet feloldani. A mi gondol-

BAROKK MELANKÓLIA
Beszélgetés Soós Tamással

Néray Katalin

Mikor kezdtél foglalkozni a barokk melankóliával? Mit jelent számodra a barokk és mit a melankólia?

A barokkal, mint életérzéssel eredendően foglalkoztam. A konkrét eset 1989 táján történt, amikor két hatalmas vászon volt előkészítve a műtermemben munkára. Tompa, rózsaszínes vörös alapra festettem fekete formákat. Nem volt először címe, napok múlva adtam neki a „Barokk melancholia" címet. Ha a nyolcvanas években festett barokk-sorozatomra gondolsz, ez nem volt annyira váratlan, mindig volt a munkáimban barokk és melankólia.

Achille Bonito Oliva találóan jegyzi meg a most rólad írt szövegében, hogy ez nem az itáliai, a mediterrán barokk, hanem jellegzetesen közép-európai. Mit szólsz ehhez?

Igaza van; a barokknak nekünk a drámája jutott. Az én értelmezésemben a barokk az a pillanat, amikor az ember nem hisz többé abban, hogy a dolgokat elemzéssel meg lehet érteni, amikor belép az intuició. Itt van például Paracelsus, aki a kor legnagyobb orvosa volt, aki ugyanakkor egy sor más felismerést is tett; és a későbbi korok gondolkodásának újszerűsége miatt tisztelték. A barokk számomra nézőpontok egyeztetését, ellentétes dolgok párosítását jelenti.

A nyolcvanas évek elején a kalandozás a művészettörténetben, az idézetek használata szellemi program volt, melyet jobb híján nevezünk posztmodernnek a sokkal találóbb olasz transzavantgárd helyett. Nálad ez nem a divat követését jelentette, sőt ma úgy látom, hogy a mitológiai hősök barokk mezbe bújtatva jelentek meg, mint például egy Monteverdi operában. Így ha akarom, már ez is a barokk melankólia körébe vonható.

Marcel Duchamp elvezette a művészetet egy bizonyos végpontig. A művészettörténeti periódusok egész sora zárult le ezzel, és számomra az maradt az egyetlen lehetőség, ha ebből kilépek, és a stílust, mint problémát felszámolom. A régi stílus és új gondolkodás közötti feszültséget nem lehet feloldani. A mi gondol-

kodásunk újszerűsége abban állhat, hogy elvetjük a stílust és a töredékekből próbáljuk újra összeállítani a képet.

Sokan szóvátették veled kapcsolatban ezt a stiláris sokféleséget, állhatatlanságot. Ha az ember belehelyezkedik a te logikádba, sőt többször átnézi az anyagot, megtalálja a heterogén eszközhasználat, a sokféle stílus közötti belső kapcsolatot. Nem félsz ezektől a kalandoktól?

Persze bátorság kell hozzá, de nincs más lehetőség. Én a kulturális emlékezetre apellálok. Vannak a képeken fogódzók, ráismerési pontok, vízuális csapdák. A kiállításon is ezért kell kis csapdákat elhelyezni. Ezért kell olyan emberekkel dolgozni, akiknek megbízom az ítéletében, bár hiszek abban, hogy a munkáim – ha lassan is – elvégzik ezt a kulturális szelekciót. Bizonyos mértékig ellene dolgoznak azoknak az eseményeknek, amelyek a világban hatnak. Ilyen módon a kis Budapestről is befolyásolni lehet a dolgokat, még ha ez most fellengzősen hangzik is.

Ma már a produkció minőségét tekintve nincs jelentősége annak, hogy hol élsz: a centrum és periféria problematikája másként érvényesül. A centrum ott van, ahol éppen történik valami.

Nekünk megvan az az előnyünk, hogy errefelé sűrűsödik a helyzet. Könnyebben mozgunk a távoleső dolgok között, segítségünkre van a mentális emlékezet. Számomra az egyik ilyen emlékező hely Budapest, a másik meg Róma. Ahhoz, hogy ezt a fajta emlékezetre épülő munkát elvégezzük, össze kell válogatnunk a dolgokat. Olyan ez mint Noé bárkája. Nietzschétől tudjuk, hogy az Isten halott, tehát az egész dolog, a hit reménytelennek tűnhet. Mégis kell egy fix pont: ez számomra a kép, vagy inkább a kép ideája.

Ezt a platóni értelemben gondolod? Számodra mi a kép? Látvány vagy képkivágás, esetleg sűrítés egy keretbe, vagy ennél elvontabb dolog?

Nem lehet elmenekülni az évszázados praxistól. Az ideális képtől, a kép ideájától hosszú út vezet hozzám. A kép azt kell hogy jelentse, amit a falon megjelenő szögletes formában kijelölt felület mutat. Szabályok nélkül elképzelhetetlen a művészi tevékenység; még ha ezeket a szabályokat magunk is állítjuk fel, tartani kell hozzájuk magunkat.

Tudnál mondani olyan képet, amelyik hasonlít az ideálisra?

Persze, azt gondolom, hogy vannak olyan képek, amelyek

többet tartalmaznak az ideából. Én valójában minden képet tisztelek, még a leggiccsebben is felbukkan az ideális kép egy-egy mozzanata. Caravaggio és Piero della Francesca; de a primitív népeknél is nagyon erősen látom az ideához való közelséget. Én megpróbálom az ideális képet a lehető legtovább a felszínre kerülés előtti állapotban tartani. Minél tovább sikerül ez, annál később ér a csalódás. A legnagyobb élmény ebben a folyamatban maga az anyag, amikor pigmentté, folttá, fénnyé válik a gondolat, mégis az utolsó pillanatig próbálom magamban tartani. Új munkákat nem nagyon állítok ki, úgy érzem, egy-két év múlva...

Amikor átfested?

Igen, sokszor öt-hat réteg van rajtuk, gátlástalanul átfestem őket. Ez gyakran súlyos veszteséget is jelent.

Fontos számodra az idő-faktor? Ezt az átfestéses, rétegeket beolvasztó módszert így is fel lehet fogni.

Sőt! Van egy XVI. századi torinói művésztől származó vásznam, amin dolgozom. Az idő és egy korábban élt mester jelenléte is belesűrűsödik a képbe. Ez lehet, hogy csak filozófiainak vélt gondolat. Nem biztos, hogy a néző számára ez megjelenik.

Beszélgessünk egy kicsit a bizalomról. Nagyon sokszor hivatkozol erre a pályáddal kapcsolatban. Mitől függ ez a bizalom?

Számomra nagyon fontos a bizalom azokkal az emberekkel kapcsolatban, akikkel együtt dolgozom. Bonito Oliva nyitott nekünk egy kiállítást a Vigadó Galériában. Nem beszélünk nagyon jól egyetlen közös nyelvet sem, mégis kialakult közöttünk, ez a bizalom, ami feltételezte egy további munkának a lehetőségét. Ez a mostani írása is azt mutatja, hogy a verbális kommunikáció nehézségei ellenére is olyan mélyen lát bele abba, amit csinálok, mint kevesen. Ez nem csak azért fontos nekem, mert ő hírneves művészettörténész, hanem a bizalom miatt, amelyik hirtelen és gyorsan támad, és ha megalapozódik, akkor tudunk együtt dolgozni. Hinni kell abban, hogy dolgok, események, művészeti teljesítmények közösen tudnak létrejönni. A művésznek szüksége van segítségre. Szüksége van arra, hogy bíztassák, hogy bízzanak benne, hogy várakozzanak azokra a képekre, amelyeket esetleg megcsinál, és azután arra is, hogy értőn megkritizálják.

Örülök, hogy ezt mondod, mert ideje véget vetni a kritikusok és kurátorok rémuralmával kapcsolatos sztereotípiának.

Van a művészettörténészeknek egy közössége, akik szem-

ben állnak a művészettel, próbálják a saját gondolataikat erőltetni a képek ürügyén.

Minden interpretátor átszűri a művet a saját személyiségén, ez természetes, ez a zenében is így van. Természetesen az arányok fontosak.

Mindig örömmel dolgozom együtt Hegyi Lóránddal, aki vette a fáradtságot annak idején, és nap mint nap eljött a műterembe; vagy veled, aki sokat láttál, sokszor beszélgettünk, sok közös dologban vettünk részt. Ezért tartom nagy szerencsének, hogy amikor egy félévig Svájcban dolgoztam, naponta alkalmam volt szót váltani egy olyan művészettörténésszel, Beat Wismerrel, aki rendkívüli érzékenységgel és megértéssel figyelte a munkámat. Úgy érzem, szerencsés vagyok, hogy találtam néhány olyan értő segítőt, akik támogatnak abban, hogy a munkám ne maradjon teljesen elszigetelt. Ugyanakkor könnyen mondok le olyan kiállításokról, ahol a jelenlétem, ha nem is ártana a képeimnek, de nem is segítene elő semmit. Úgy érzem, hogy a képeim nem örülnének egy ilyen helyzetben. Felelősséget érzek velük szemben, hiszen talán nem éreznék jól magukat egy szakmailag megalapozatlan környezetben. Ezzel én azt a kassáki elvet vallom, hogy amíg én itt jelen vagyok, addig vigyázok arra, hogy olyan falon jelenjenek meg, amikor azt tudják elmondani, amit ők akarnak.

Mit jelentett számodra az öt évvel ezelőtti torontói kiállítás? A barokk melankóliák ott jelentek meg először.

Sok szempontból mindent. Először méltó térben láttam őket. Nagyon jól rendeztek, külön termet kaptam nagy, fehér falakkal. Ez hozzásegítette a képeimet és a szobraimat ahhoz, hogy a saját nyelvükön beszéljenek. Ezeknek a munkáknak ez volt az első komoly bemutatása; nagy bátorságot adott nekem, hogy nem reménytelen, lehet benne hinni, hiszen az ember folyamatosan kétségekkel van tele. Ehhez az úthoz kapcsolódott, hogy át tudtam menni New Yorkba, és néhány nagyon képzett szakember véleményét meg tudtam hallgatni (Tibor de Nagyét, aki azóta sajnos meghalt, múzeumi emberekét). Sok olyan dologra tudtam első kézből rálátást szerezni, ami itthonról nem lehetséges. Közben szembesültem azzal, hogy Budapest az egy jó hely. New York nagyszerű, New York a világ közepe, de New York csak a napi praxis éllovasa. Az a fajta kulturális emlékezetet felhalmozó, sűrű, mély háttér, szellemiség, ami Budapesten jelen



Barokk Melancholia, 1989
(Free Worlds, Art Gallery of Ontario, Toronto, 1991)

van, az New Yorkban nincs meg. New York fantasztikusan brutális, horizontális szintje áthatolhatatlan, iszonyatosan sikercentrikus, rendkívül gyors, olyan mértékben fojtja le a psziché belsejében lévő finom rezgéseket, hogy képtelenség felszínre hozni.

Rómában mikor jártál először?

1986-ban. Az antiknak és a barokknak az a fantasztikus sűrítettsége, ami csak Rómára jellemző, már akkor lenyűgözött. Most, amikor két hónapot és újra egy rövidebb időt tölthettem a Római Magyar Akadémia ösztöndíjasaként, be kellett látnom, hogy ez az a város, ahol a magam számára megszabott programot teljesíteni lehet.

Néztél Caravaggio-képeket?

Annyira néztem, hogy több teremőrrel napi kapcsolatba kerültem.

Tetszett neked Derek Jarman filmje?

Nagyon tetszett, nagyon mély megértésről tanúskodott. Caravaggio nem önmagában fantasztikus csupán. Én úgy hiszem, hogy van egy stafétabot, amely művésztől művészhez vándorol. Caravaggio egy jéghegy, meg lehet tőle tanulni azt, hogy egész életviteledet alá tudd rendelni annak, amit képcsinálásnak hívunk. Ebből az említett sorból többekkel érzek lelki kapcsolatot, mindenekelőtt vele.

Amikor a nyolcvanas évek közepén „Caravaggio"-című képedet festetted, láttál már valódi Caravaggio-festményt?

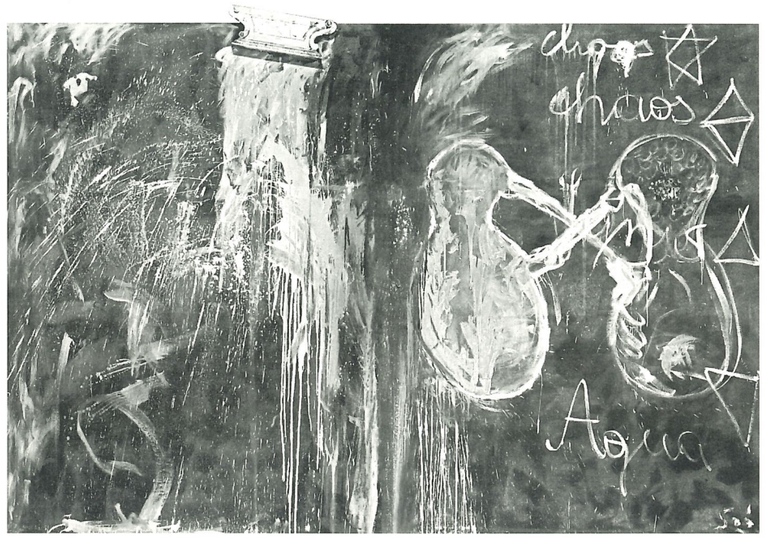
Nem. Ezt egy kis reprodukció nyomán festettem, ezek az újságpapírra-festés szegény évei voltak. Skreiner professzor féligkész állapotban látta, és nagyon bíztatott. Ő ismerte az eredetit. Ő is egyike volt azoknak a bizalmi embereknek, akikről beszéltem. Gyönyörű szöveget írt rólam a grazi katalógusban. Soha nem csinált nekem nagy kiállítást, ez a viszony nem is kell, hogy okvetlenül egy kiállításban realizálódjon.

Arról még nem beszéltünk, hogy milyen szerepe van a képeiden az írásnak, a szövegnek. Formai, vagy tartalmi jelentőséget tulajdonítasz a képen megjelenő szövegnek?

Mind a kettő fontos. A betű szép, van felidéző ereje; nem véletlen, hogy a szöveget olykor angolul, franciául, vagy olaszul írom le. A névadás úrrálevés valamin. Uralkodunk a melankólián.



Melancholia, 1990, fotó, 20,5×16,5 cm



Paracelsus, 1987, olaj, vászon, 250×400 cm

BAROQUE MELANCHOLY
An Interview with Tamás Soós
by Katalin Néray

When did you get the idea of Baroque melancholy? What does Baroque, and what does melancholy mean to you?

I have always been interested in Baroque as a life experience. The concrete event took place around 1989, when I had two large canvases prepared for work in my studio. I painted black forms on a matte base of pinkish-red. It did not have a title at the time; days later I gave it the title "Baroque Melancholy". But if you remember the Baroque series I painted back in the 1980s, you will see that it was not such an unexpected turn: Baroque and melancholy have both been present in my work from the start.

As Achille Bonito Oliva discerningly pointed out in a piece he wrote on you, yours was not the Italian or Mediterranean version of the Baroque, but a typically Central-European interpretation of it. What do you think about that?

He was right; of the Baroque, we've got the drama. In my interpretation, the Baroque means a particular moment in time, when people no longer believe in the method of analysis leading to full understanding, and when intuition enters into the picture. Take Paracelsus, for instance! He was the greatest medical authority of his time, who at the same time made a number of discoveries in other fields, and who came to be respected in the subsequent periods for the novelty of his thinking. For me, the Baroque means the reconciliation of viewpoints, and the consolidation of the opposites.

It was the intellectual programme of the early 1980s to roam art history and to use quotes, which, for lack of a better name, is sometimes called Postmodern, although the Italian term Trans-avantgard seems rather more appropriate. With you, it did not seem like following the fashion; in fact, now I am of the opinion that in your painting the mythological characters were put into Baroque costumes, like in a Monteverdi opera. So, if you like, that could already be seen as being within the realm of Baroque melancholy.

Ludwig Múzeum
Kortárs Művészeti Múzeum
Könyvtár

Marcel Duchamp took the development of art to a certain conclusion. With that, a whole list of art historical periods came to an end, leaving open for me the only option for abandoning them altogether and banishing style as a problem from my thinking. The discrepancy between the old style and the new thinking cannot be dissolved. The novelty of our thinking might perhaps be seen in that we discard style and try to piece together the picture from the fragments.

In discussing your work, many critics have mentioned stylistic heterogeneity, the lack of consistency. If one is prepared to accept your logic, and if one takes the time to look through your work several times, one will eventually be able to discover the inner link in the use of heterogeneous artistic devices and between the several styles. Aren't you afraid of these adventures?

Naturally, some courage is necessary, but one has no other choices. I appeal to people's cultural memory. The pictures offer some orientation, some points of references: this is the visual trap. This is the reason why one needs to set up small traps in an exhibition. This is why one has to work with people whose judgement one trusts, although I am confident that my paintings – little by little – will carry out the work of cultural selection. To a certain degree, they counteract those tendencies that are at work today in the world. In this way, the state of the world can be influenced from this small corner of the globe which is called Budapest, even though this might sound a little too presumptuous now.

Nowadays, it is irrelevant where you live, when it comes to the quality of your work: the problem of centre and periphery is now manifested in a different way. Now the centre happens to be where something is going on.

We have the advantage in this respect in that the situation here is getting more and more precarious. We are able to move between the extremities with greater ease; we are assisted by our mental recollection. For me, there are two places of remembrance: one is Rome, the other is Budapest. To be able to carry out the work based on recollections, we have to make a selection. It reminds me of Noah's Ark. Nietzsche told us that God was dead, therefore, faith as a whole might seem hopeless. Yet, we must have a fixed point: for me, this fixed point is the picture, or at least the idea of the picture.

Do you mean that in the Platonic sense? What do you mean by the word picture? An image, the act of cropping, the composition, or perhaps something more abstract than that?

One cannot dissociate oneself from a centuries-old practice. The road from the ideal picture – the idea of the picture – to me is a long one. The meaning of a picture should be what the surface within the rectangular frame on the walls shows. Without rules, the artistic practice is unthinkable; even though we set these rules for ourselves, we should abide by them.

Could you name a painting which comes close to the ideal?

Naturally, I believe that some paintings are closer to the ideal than the others. Actually, I respect every painting; even the most gaudy pictures might have something in them from the ideal. Caravaggio and Piero della Francesca... But for me, the approximation of the ideal picture is very strongly felt in the art of primitive cultures, too. I try to preserve the ideal picture in the subconscious state as long as possible. The longer I succeed, the later I get disappointed. The greatest exhilaration in this process comes, when the thing materializes into a patch of pigment, into visible light, yet I try to hold this moment back right until the last minute. I rarely exhibit fresh material, I feel that it takes a couple of years before...

Before you repaint them?

Yes, they sometimes have five or six layers of paint; I have no scruples to repaint them. Occasionally, this might entail heavy losses.

Is the time factor crucial to you at all? This repainting business, this method of incorporating previous layers could even be conceived as such.

All that and more! I am now working on a 16th century canvas from Turin. Time impregnates the canvas, along with the presence of an artist who lived long ago. This idea might seem purely philosophical, and it is far from certain that it will actually come across.

Let's talk about trust. You frequently refer to it in connection with your career. What does it depend on?

For me, trust is very important in my work relationships. Take for example Bonito Oliva. He opened an exhibition for us in the Vigadó Gallery. We do not have a common language that we both

speak well, yet from the first moment on, there was this mutual trust between us, which opened new vistas of further co-operation. His latest article only confirms that, despite the language barrier, very few people have as deep an insight into my work, as he does. This is important to me, not only because he is an influential art historian, but also because of the trust, which is generated suddenly and rapidly, and on which the co-operation of people can be built. People should share in the belief that together they can do things, produce events and create art. An artist needs help, he needs encouragement, he needs people who are looking forward to the completion of the pictures he is working on, and who expertly criticize them.

I am glad you said that because it is about time that the stereoptypical reports about the tyranny of art critics and curators are dispelled.

There is a group of art historians who work in opposition to art, and who merely try to sell their own ideas on the pretext of talking about paintings.

Every interpreter lets the works pass through his or her own personality, this is natural, this is the same in music. Naturally, it is important to maintain a certain balance.

This is why I am prepared to work with Lóránd Hegyi, who once took the trouble of coming to my studio day after day; or you, who has seen much of my work, and with whom I have often had conversations and joint projects. This is why I regard myself extremely fortunate for having been able to spend six months in Switzerland, since that enabled me to hold daily conversations with such an eminent art historian as Beat Wismer, who studied my work with extraordinary sensitivity and much understanding. I feel that I was lucky to be able to find a few discerning critics who support me in that I should not feel myself completely isolated with my work. At the same time, I have no difficulties to say "no" to exhibitions, in which my presence would be, if not precisely detrimental, nevertheless, less than helpful to my paintings. I feel responsible for them, since they would, perhaps, not feel comfortable in an environment that is professionally incompetent. By saying this, I subscribe to the Kassákian principle that as long as I am here I make sure that my paintings be displayed only on walls that enable them to say what they want to say.

What does the exhibition held in Toronto five years ago mean to you? It was there that the Baroque Melancholia were first shown.

In many respects, everything. First of all, I saw my works displayed in a worthy environment. The exhibition itself was very well arranged; I was given a separate room that had white walls. This enabled my paintings and sculptures to speak their own tongue. This was the first showing of those works; it encouraged me a great deal, helping me to believe that my work was not altogether hopeless. It also reconfirmed a few things, since an artist is always full of doubts. The same journey enabled me to visit New York, where I was able to hear the opinion of a large number of extremely competent critics (Tibor de Nagy, for example, who sadly has died since; also, a number of curators). With the first-hand information I received there, I was able to see things in a perpective that would have been impossible to do from Budapest. In the meantime, I realized that Budapest was a fantastic place. New York is great, New York is the centre of the world, but New York only leads the pack on a day-to-day basis. The kind of concentrated and deep intellectual background, which accumulates the cultural memory and which is present in Budapest, is missing from New York. New York is incredibly brutal, its horizontal level is almost impenetrable; it is unbelievably successoriented, extremely fast, and inhibits the fine vibrations in the bottom of the soul to such an extent that it is impossible to bring them up anymore.

When was the first time that you visited Rome?

In 1986. The fantastic concentration of the Antique and Baroque art, which is only to be found in Rome, impressed me enormously already on that occasion. Now, after having spent there two months followed by a shorter spell, both time on a scholarship grant offered by the Hungarian Academy of Rome, I have to admit that this is the city in which the programme I set myself can be completed.

Did you study the paintings of Caravaggio?

Yes, so much so that eventually I was on speaking terms with several of the guards looking after his paintings.

Did you like Derek Jarman's movie?

I liked it very much, it reflected Jarman's thorough understanding of Caravaggio. It is not just the painter's personality that makes

Caravaggio so fantastic. I think that there is a relay staff which is being passed on from artist to artist. Caravaggio is an iceberg; one can learn from him how to sacrifice one's entire lifestyle to what we call the art of making pictures. Of the above-mentioned artists, there are many with whom I feel the existence of a spiritual bond, above else Caravaggio.

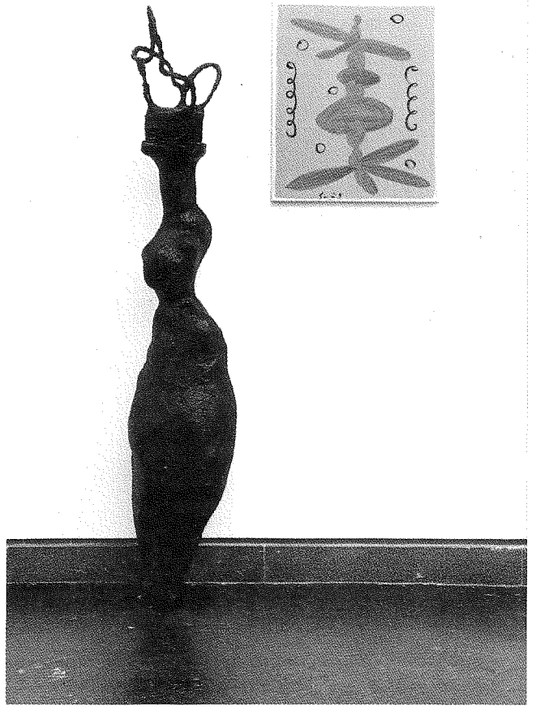
Had you seen a real Caravaggio, before you painted your own "Caravaggio" in the mid 1980s?

No. I painted it on the basis of a small-scale reproduction; those were the lean years of painting on newspaper. Professor Skreiner, who saw the work in a half-complete state, strongly encouraged me. He had seen the original. Professor Skreiner was one of those trusted people I talked about earlier. He wrote a beautiful article about me in the catalogue of the exhibition in Graz. He never organized a comprehensive show of my works; such a relationship does not necessarily have to be converted into an exhibition.

We have not yet talked about the role of writing, of texts, in your painting. What significance do you attribute to the texts incorporated in your works: formal or substantial?

Both of them are important. The letters are beautiful; they have evocative power. It is not by coincidence that sometimes I write the texts in English, French or Italian. We master things by giving names to them. We master the melancholy.

(Translated by Ervin Dunay)



Barokk Melancholia, 1991 (Aargauer Kunsthaus, Aarau)