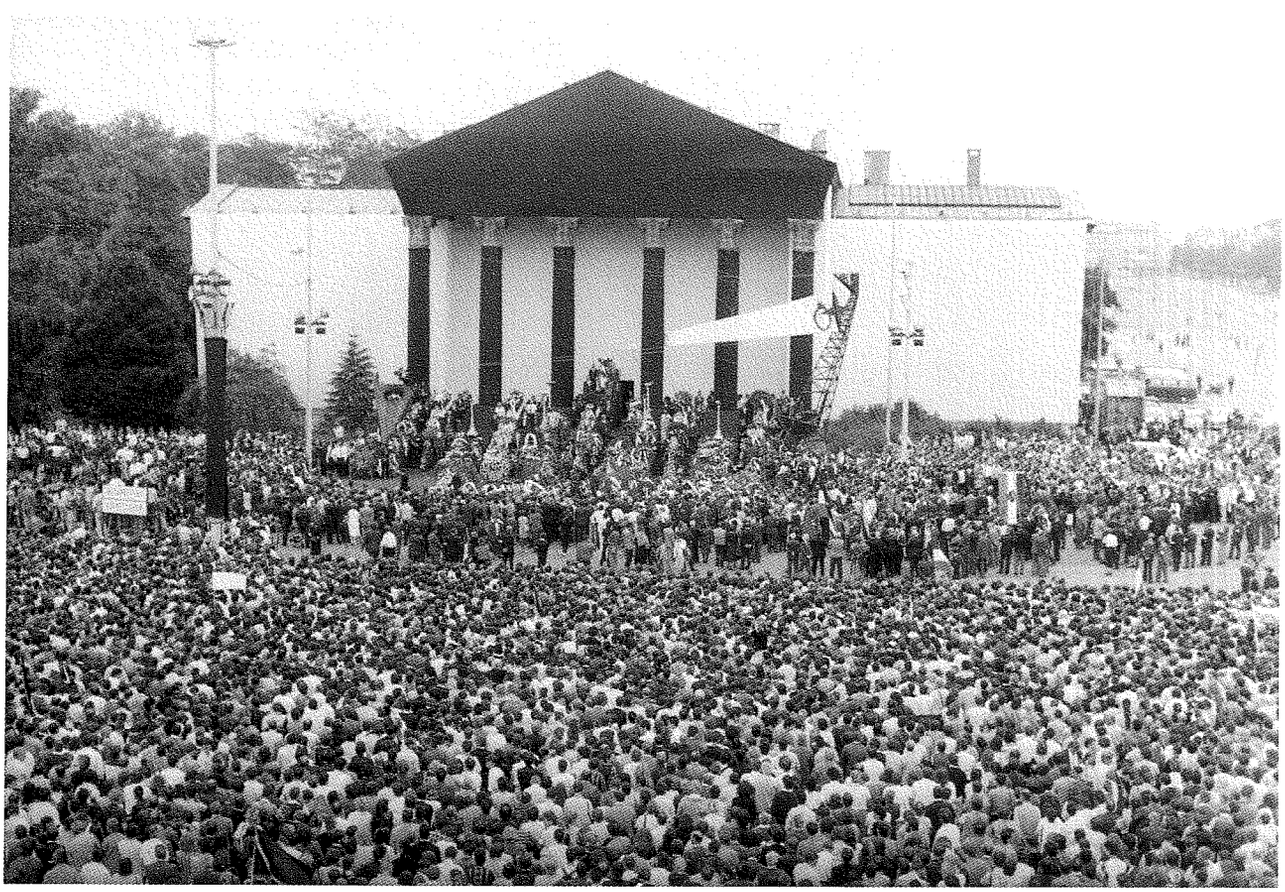
AZ UTOLSÓ ÉVTIZED: 1989-1999

Néray Katalin

Az 1989-es év politikai változásainak magyarországi bevezetője június 16-hoz, az 1956-os forradalom után kivégzett egykori miniszterelnök, Nagy Imre és mártírtársainak újratemetéséhez kötődik. Ez volt az a pont, ahol végérvényesen megkezdődött a múlt felszámolása, méghozzá olyan módon, hogy a megrendítő politikai demonstrációhoz páratlan képzőművészeti látvány társult.

Már az esemény helyszíne, a budapesti Hősök tere és a Műcsarnok épülete inspirálta a két építész-dizájnert, Bachman Gábort és Rajk Lászlót (a kirakatperben korábban ugyancsak kivégzett belügyminiszter, Rajk László fia), hogy az ideiglenes építészet valóban történelmi jelentőségű darabját megalkossák. A fehér vászonnal bevont homlokzat, a fekete jelképes koporsók és oszlopok, az orosz konstruktivizmust idéző dinamikus acélszerkezetek és az 56-os forradalomból ismert jelkép, a lyukas zászló drámai látványa, mindennemű szentimentalizmus mellőzése valószínűleg egyedi eset a magyar történelemben és művészettörténetben. Azt az illúziót kelti, mintha a magyar politika most már nem csak morálisan, hanem gyakorlatában is elkötelezte volna magát a progresszív képzőművészet hagyományával szemben.[1]



Nagy Imre és mártírtársainak újratemetése, Hősök tere, Budapest, 1989. június 16.

A kilencvenes évek magyar művészete természetesen más fontos kérdéseket is felvet: a kép és az új médiumok, mindenekelőtt a számítógép és a videó viszonyát, egymásra hatását, a fotográfia előtérbe kerülését, az installációk, a helyspecifikus művek újrafogalmazásának kérdését, a művészet társadalmi kontextusát, valamint a 'gender', a nemi identitás kérdését.

A magyar művészet erős festészeti hagyománya és a nyolcvanas évek újfestészeti mozgalma után a fiatal művészek egy csoportja fontosnak tartotta a képforma vizsgálatát, legyen az klasszikus festészeti módszerrel létrehozott mű, digitális kép, fotográfia, vagy mindezek kombinációja. Nyilvánvaló ösztönzést adott erre Peter Weibel híres, 1995-ben a grazi Neue Galerie-ban megrendezett *Pittura Immedia* című kiállítása, melyet a budapesti Műcsarnok is bemutatott. Weibel gondolatmenetét követve a közvetlen látványnak, mint forrásnak a szerepét egyre inkább átvette a közvetett, médiumok által közvetített képi világ, a kulturális produkció eszköztárából válogatott anyag. Ez a szellemi nomadizmus már a nyolcvanas évek művészeinek kultúrhistóriai idézeteire is jellemző, majd folytatódik a kisajátítás-jellegű munkákkal (a magyar művészetben erre jó példa Kelemen Károly, aki egész sorozatot szentel Picasso *Avignoni kisasszonyok*jának, vagy Kósa János, aki Picasso kék és rózsaszín korszakában tallózik), vagy a filmek stilljei által inspirált kompozíciókkal (Szépfalvi Ágnes tudatosan használja híres amerikai filmek képeit, pl. Hitchcock *Psycho*jából). A Ludwig Múzeumban rendezett *Antológia* ezekre a törekvésekre reflektált 1998-ban. A tömegkommunikáció, a klipek, a hirdetések képi világa nyilvánvalóan hat a komponálásra és a tematikára.[5]

A téma-központú (issue based), társadalmi kontextusba helyezett művészet egyik legfontosabb manifesztációja volt az a pályázat és Budapest egész területére kiterjesztett 1993-as akció, melyet a Soros Alapítvány Kortárs Képzőművészti Központja hirdetett meg *Polifónia*-néven. A művek a közönséggel való dialógusra épültek, és Budapest közterein, középületeiben nyertek elhelyezést (kissé a New York-i 42. utca-projekthez hasonlóan). Sugár János igen pontosan megfogalmazza a fenti rendhagyó kiállítás katalógusában az új technológiához való viszonyt: „Az úgynevezett új médiumok, a technikai rögzíthetőség (a kép- és hangrögzítés, a sokszorosítási technológiák, valamint az új komunikációs eszközök) a művészetben is a *mediális tudatosság* megjelenését, azaz a kifejezőeszközök önreflexiójának felerősödését eredményezték. A médium (műfaj) már nem puszta hordozó, hanem a tartalom (üzenet) hatékonyságát növelni képes egyenrangú komponens. A művészeti kutatás élvonalát jelentő avantgárd mindig is a határterületekre koncentrált, ha úgy tetszik, a médium lehetőségeit a végsőkig feszítve, a művészeti közlés (aktuális) határait igyekezett felderíteni. Az új médiumok esetében pedig olyan eszközök kerültek e gátlástalan kutatómunka centrumába, amelyek még semmilyen (művészettörténeti) referenciával nem rendelkeztek, mivel azokat senki nem használhatta korábban; bármi is történik általuk, abból történelem lesz, tehát a *bármi* áttörés-értékű lehet."[6]

Sugár János, aki ma a Magyar Képzőművészeti Főiskola Intermédia Tanszékének tanára, a nyolcvanas évek elején részt vett az Erdély Miklós által vezetett Indigo-csoport kreatívitási gyakorlatain, majd *Gyorskultúra* címmel performanszokat rendezett a nyolcvanas évek közepén, de készített kísérleti filmeket és installációkat is. Poszt-konceptuális tárgyegyüttesei általában konkrét kiállítási szituációban jöttek létre. Sugár tudatosan dolgozott – és dolgozik a mai napig – olyan anyagokkal és anyag-párosításokkal (nyers farost, bársony, gipsz, padlószőnyeg, neoncső, stb.), melyek a hagyományos esztétikai gondolkodás szépség-fogalmába semmiképpen nem illeszthetők, és mégis kifinomult intellektuális és esztétikai kvalitásokat mutatnak fel. Ritka darab ezen a palettán a *Documenta IX*-en is szereplelt *X és Y párhuzamosak*-címet viselő munka, mely furcsa, lírai együttese két ready made dróttekercsnek és két, fatáblára gondosan felrögzített, öntött alumínium betűnek.

Az új médiumok elkötelezettje eredetileg szobrászati tanulmányokat folytató Forgács Péter is, aki egyaránt otthonos a performansz, az environment és a videóinstalláció világában. Nevéhez fűződik a Wittgenstein *Tractatus*ának gondolataira készült háromrészes videóesszé, a *Privát Magyarország*, ez a „talált tárgy", házimozi a harmincas-negyvenes évekből, mely számos díjat nyert a világban, és az ugyancsak privát, egy hajóskapitány amatőrfilmjére épülő *A dunai exodus*. Videoinstallációi, a *Magyar videókonyhaművészet*, a Sigmund Freud híres díványát is felhasználó *Álominventárium*, vagy a legtöbbet szereplő *Magyar Totem* nem nélkülözi az ironikus felhangokat sem. Ez utóbbi munka főhőse egy kitömött disznó, mely ünnepélyes pódiumon állva szemléli a magyar falusi disznóölésről készült, visszafelé pergő videót. A képet időnként – a némafilmekhez hasonlóan – írott szöveg szakítja meg, egy furcsa ima. A művész ezzel bennünket a fizikai realitás és a fogalmi létezés közé helyez. Forgács folyamatosan kérdéseket tesz fel munkáiban a művész és a közönség hagyományos szerepvállalásával kapcsolatban, és a műtárgy szerepéről ebben az összefüggésben.

Történt még egy kísérlet, ezúttal egy neodadaista gesztus St.Auby Tamás részéről, ez a Christo csomagolásaira emlékeztető esemény azonban a közönség és a médiumok részéről teljes érdektelenséget váltott ki. A művész kísértetlepellel borította a Gellérthegy tetején álló ún. Felszabadulási emlékmű központi alakját, és ezzel létrehozta a *Szabadság Lelkének Szobrá*-t.

Sokan és sokszor tették fel a kérdést az elmúlt években, hogy milyen radikális fordulat ment végbe a magyar művészetben a politikai rendszerváltozás után. A válasz egyszerre könnyű és nehéz, hiszen a magyarországi fejlődés a „puha diktatúrának" becézett nyolcvanas évek második felében mind politikailag, mind intellektuálisan felkészítette a társadalmat a változásra. Természetesen ez nem jelenti azt, hogy nem volt hihetetlen az a drámai kép, amikor az augusztusi „páneurópai pikniket" követően a magyar-osztrák határon átvágták a hidegháborús megosztottság szimbólumát, a vasfüggönyt, azaz a Keletet Nyugattól elválasztó szögesdrótot, és több tízezer keletnémet turista futott át eszeveszetten sikoltozva, sírva a túloldalra. Ismerősek azok a képek is, amelyek a másik erős jelkép, a Berlini Fal ledöntését mutatták. A stockholmi Moderna Museet *After The Wall* címmel szentelt egy nagy kiállítást a poszt-szocialista országok új művészetének.

De mi is történt „a fal után"? Az eufória elmúltával jelentkeztek a másnaposság tünetei, a kiábrándulás, a vákuumérzés, a dezorientáció. A nagyszerű szlovén filozófus, Slavoj Žižek is felteszi a kérdést, hogy vajon miért volt a Nyugat annyira elragadtatva a kelet-európai kommunista rendszerek széthullásától. Az ő válasza erre az, hogy a Nyugat saját idealizált demokrácia-képét vélte felfedezni, azt a kincset, amelynek ízét régen elfelejtette.[2] És mi történt ezután? Etnikai konfliktusok, véres háborúk, idegengyűlölet, populizmus. Žižek szerint e nem várt fordulat megértésénél talán a pszichoanalízist kell segítségül hívni. A vasfüggöny tábornokok aláírásával hitelesített darabjait mindenesetre bársony tokban, szuvenírként kezdték árusítani az amerikai áruházakban, és a művészeti piacra is beengedtek néhány kelet-európai művészt, bár ez a hullám sem tartott túl soká. Többé nem volt annyira érdekes, hogy a művész abból a másik Európából jött. Tulajdonképpen mindig erre vágytunk, hogy ne jelentsünk többé egzotikumot, hogy egyenlő mércével mérjenek!

Sokan elfelejtették már, és a maga idején sem kapott kellő publicitást az a kiállítás, melyet 1990-ben a krakkói Európai Kulturális Fórum alkalmából rendezett Anda Rottenberg *Ismeretlen Európa* (Europe Unknown) címmel. Pedig ez volt az első olyan kísérlet, amely demokratikusan reagált a kelet- és közép-európai változásokra, és kísérletet tett az újfajta összkép felvázolására. Ez az egyenlő esélyekkel létrehozott kiállítás alkalmas volt arra, hogy az új évtized kezdetén kirajzolja az európai művészet új erővonalait. Az ott szereplő fiatal művészek közül sokan sztárok lettek azóta, de az egyetemes művészettörténet újraírásával még adósak vagyunk, ha történt is kísérlet a bonni *Európa, Európa...* révén a kelet-európai avantgárd örökség feldolgozására.

Hasonló indíttatás hozta létre *Manifesta* néven azt a vándorló európai biennálét, melynek első kiállítására 1996-ban Rotterdamban, második alkalommal pedig Luxemburgban került sor. Az említett kiállításokon és más nemzetközi fórumokon (Velencei, São Paulo-i, Isztambuli Biennálé és a Documenta) részt vevő magyar művészek szereplése azonban jelzi azt a változást, pontosabban paradigma- és generációváltást, amely a magyar művészetben a kilencvenes években végbement.

Ez a változás nem volt robbanásszerű, és szükségképpen nem a nagy, reprezentatív kiállítóhelyeken találta meg a lehetőséget a bemutatkozásra, hanem a kisebb városi és más non-profit galériákban.[3] Ebben nincs semmi különös, még akkor sem, ha ennek ezúttal nem voltak politikai okai. Egy normálisan működő struktúrában az intézmények hierarchiája ezt indokolja.

A kulturális intézményrendszer és infrastruktúra azonban csak igen lassan volt képes követni az új igényeket. A paternalista állami gondoskodást felváltó piacgazdaság a kulturális élet területén egyaránt hozott válságot a korábbi rendszer kegyeltjeinek és nonkonformistáinak. Az állami mecenatúra tudatos visszavonulásának helyére viszont nem tudott belépni a még gyenge lábakon álló civil szféra.

Az új generáció, ha vetett is fel társadalmi témát, ezt legtöbbször az irónia pozíciójából tette. Jó példa erre az 1989-es *Kék acél* című tárlat egy letűnt korszak szocialista frazeológiáját és szimbólumait parodizálta (Gerhes Gábor, Gerber Pál, Kicsiny Balázs, Kungl György munkái). Ennek a groteszk-ironikus attitűdnek voltak előzményei a hetvenes-nyolcvanas évek fordulóján indult szentendrei Vajda Lajos Stúdióban (fe Lugossy László, ef Zámbó István, Wahorn András), az ugyancsak Szentendrén dolgozó Bukta Imre munkásságában, de más, csoporthoz nem tartozó művészek performanszaiban (Böröcz András, Révész L. László), vagy a nyolcvanas évek második felében működött, de később feloszlott Hejettes Szomlyazók csoport tevékenységében. Tagjai közül Beöthy Balázs és Pereszlényi Rolland – Nemes Csabával kiegészülve – kérdőívet intézett számos magyar művészettörténészhez, majd lego-játékból elkészítették szellemi portréikat, reflektálva a válaszokra.[4]

Szinte művészeti rabszolgaságot mért magára Benczúr Emese, aki saját filozófikus szövegeit varrja, hímezi nehéz redőnyvászonra (*Ma sem voltam a strandon*), farmernadrágok levágott szárára (*Az egyformaság viszonylagos*), a ruhacímkék felvágatlan tekercsére (*Ha száz évig élek is, nap mint nap gondolok a jövőre*), vagy habkönnyű selyemre (a Velencei Biennále Magyar Pavilonjának átriumát befedő mennyezet). Ezek a szövegek legfeljebb banalitásukban hasonlítanak Jenny Holzer digitálisan futó, vagy gránitba vésett szentenciáira, mert annál egyszerűbbek és ironikusabbak. Benczúr Emesének egyszerre barátja és ellensége a múló idő, a hímzés pedig számára egyaránt „terápia és napló".[13]

A kilencvenes évek végének, sőt az évezred végének magyar művészetében – ha a világ meg is változott – továbbra is egymás mellett futnak a régi és az újfajta képek, a barkácsolt és technicista tárgyak és tárgy-együttesek, egyszóval a régi és új médiumok, ha sokszor már egészen mást is jelentenek.

Jegyzetek:

1) A magyarországi történelmi újratemetések látványtervezésének témájáról lásd bővebben Peternák Miklós tanulmányát, in: Bachman - Rajk – Peternák: *Ravatal -Catafalque*, Na-Ne Galéria, Budapest, 1990

2) Slavoj Žižek: „Enjoy Your Nation as Yourself!" in: *Tarrying with the Negative*. Duke University Press, Durham, 1993

3) Erről a témáról vitaestet is rendeztek a dunaújvárosi Kortárs Művészeti Intézetben, melyek anyagát közölte a *Balkon* c. művészeti folyóirat 1998. 7-6.sz. Lásd még Szoboszlai János: *Megjegyzések a mai magyar művészetről* c. vitaindító írását (kézirat), ill. „... és a háttér" c. cikkét, in: *White Flags*, Knoll Galéria, Wien, 1998

   Az átmeneti időszak problémáival, valamint a generáció- és szemléletváltás témájával foglalkozik még András Edit: „Fájdalmas búcsú a modernizmustól. Az átmenet időszakának terhei" és Andrási Gábor: „A modernizmuson túl. Generáció- és szemléletváltás a kilencvenes évek magyar művészetében." in: *Omnia mutantur*. A 47. Velencei Biennále Magyar Pavilonjának katalógusa, Ludwig Múzeum Budapest, 1997

   A kedélyeket legjobban Sturcz János *Üzenet a mestereknek* című ominózus tanulmánya kavarta fel, mely eredetileg egy lengyelországi magyar kiállítás katalógusához íródott, de végül – vitacikk gyanánt – az *Új Művészet* c. folyóirat publikálta 1998 végén.

4) Erről az általa rendezett kiállítás kapcsán részletesen ír Zwickl András: „Humor a kortárs művészetben" c. tanulmányában. in: *SIC*. A Fiatal Képzőművészek Stúdiójának kiállítási katalógusa, Kiscelli Múzeum, Budapest, 1998

5) Lásd a Fiatal Képzőművészek Stúdiójának *Komoly és Fiatal, Visszaforgatott kép* címmel az Ernst Múzeumban 1999 nyarán bemutatott kiállítását (kurátorok: Beöthy Balázs és Zólyom Franciska).

6) Sugár János: „Művészet a jelenben." in: *Polifónia / Poliphony*, SCCA, Budapest, 1993

7) Babarczy Eszter és Bart de Baere tanulmányai. in: *Róza El-Hassan*, Galerie Knoll, Budapest-Wien, 1996, Bart de Baere másik írását lásd a 47.Velencei Biennále Magyar Pavilonjának katalógusában, ill. a São Paulo-i Biennále Roteiros, roteiros-részlegében.

8) Bukta munkásságáról lásd Bán András és Novotny Tihamér monográfiáját: *Bukta Imre*. Új Művészet Könyvek, Budapest, 1998

9) Lásd Sturcz János „A techné felvállalása"-című tanulmányát. in: *L'assunzione della techné. La Biennale di Venezia, Padiglione d'Ungheria*, Kortárs Művészeti Múzeum, Budapest, 1999

10) Az első antológia Drozdik Orsolya képzőművész szerkesztésében a közelmúltban jelent meg: *Sétáló agyak. Kortárs feminista diskurzus*. Kijárat Kiadó, Budapest, 1998

11) A témáról lásd bővebben András Edit: „Vízpróba a kortárs (nő)művészeten, (nő)művészeken." in: *Vízpróba/Water Ordeal*, Óbudai Társaskör, Budapest, 1995. A kiállítás-sorozatban kizárólag magyar és külföldi nőművészek szerepeltek.

12) Köves Évaról lásd Hegyi Lóránd írását a Biennále Magyar Pavilonjának katalógusában, illetve legújabb munkáiról Néray Katalin „Várostöredékek" c. írását, in : Köves Éva. *Képek/Pictures* 1997-99. Szent István Király Múzeum, Székesfehérvár, 1998

13) Benczúr Emeséről lásd Sturcz János idézett tanulmányát a Velencei Biennále Magyar Pavilonjának katalógusában, ill. Hegyi Dóra „Day by Day - On the Work of Emese Benczúr" c. írását, in: *Emese Benczúr*, Moderna Museet, Stockholm, 1998

Az intermediális terület egyik legizgalmasabb képviselője El-Hassan Róza, aki kezdettől fogva a materiális és az anyagtalan határterületeit kutatja installációiban, számítógépes munkáiban, sőt rajzaiban is. Sugárhoz hasonlóan, ő is sajátos érzékkel párosítja az ellentétes kvalitású anyagokat, gondoljunk csak az 1993-as *Apertón* bemutatott, színes gombostűkkel tűzdelt gránittömbjére, vagy a *Nyújtott tárgyak*-sorozatra. Ez utóbbi, erősen konceptuális munkákban mindennapi tárgyak és bonyolult szépségű rajzok szerepelnek a falon, akárcsak a hagyományos műtárgyak. Az a tény azonban, hogy egy szék, egy pohár, egy vasaló vagy egy kisasztal kifeszítve, erővonalait meghosszabbítva jelenik meg, teljesen abszurd, de a poétikus elemet sem nélkülöző műtárgy lesz, a Duchamp-i hagyományokra épülve más kontextusba kerül. Installációiban érzékenyen reagál az idő, a mozgás, a csend és zaj feszültségére (Pl. a rotterdami *Manifesta 1*-re készült munka), vagy éppen a különböző hagyományokkal rendelkező kultúrák konfrontáltatására (a brazil kultikus szobor és Edvard Munch *Kiáltás*ának szembehelyezése az 1998-as São Paulo-i Biennálén).[7]

Egészen másként használja a fotográfiát és a videót a magyar művészet egyik legeredetibb tehetsége, a magát korábban „mezőgazdasági művész"-nek definiáló Bukta Imre. Az autodidakta művész olyan falusi környezetben nőtt fel, mely sem öltözködésben, sem rítusban nem őrizte már a folklórt. Mindig törekedett arra, hogy a természetes anyagok és rurális témák alkalmazásánál elkerülje a romantikus népiesség csapdáit. Különös érzékkel, empátiával vegyes iróniával ragadta meg a tranzit-állapotban lévő magyar vidék életét, ahol a micisapkás munkások, a háziállatok és a lepusztult munkaeszközök között nincs semmiféle hierarchia. Beszédes címadásaiban ugyanakkor társadalmi üzenetet is közvetít. Performanszainak, installációinak és képeinek is állandó szereplői a kukoricacsövek, a gumicsizmák, az antropomorf disznók, az apró szánkók és napraforgók, melyek elszáradva és megbarnulva hol villanypóznák szerepét töltik be, hol rátapadnak egészséges társaikra, melyeket már csak a padlóba süllyesztett monitorok képén láthatunk. Bravúros, ahogy hét-nyolc felnőtt és egy gyermek gumicsizmából gondosan csíkokat vágva tájképet varázsol (*Elfogyott táj*), mintha almát hámozna.[8]

A barkácsoltnak tűnő, a technikát, a gépet, az elektromosságot metaforikusan értelmező művészek közül kiemelkednek Csörgő Attila szerkezetei, ezek a paratudományosnak látszó tárgyak, melyek hallatlanul pontos matematikai és geometriai tudásra épülnek. Platonista gépezete a legutóbbi Velencei Biennále Magyar Pavilonjában keltett feltűnést.[9]

A kilencvenes évek művészetének másik szembetűnő sajátossága a nőművészek csapatos megjelenése, és ez alól Magyarország sem kivétel. A feminista mozgalomnak – eltekintve a századfordulótól – nem voltak nálunk erős hagyományai. Később ugyan a kommunista ideológia „felszabadította" a nőket, ami a munkát illeti, de vezető szerepben, vagy a politikai életben még ma is elvétve vannak jelen. A nyugat-európai országokban folytatott évtizedes feminista diskurzus szinte teljesen ismeretlen volt nálunk [10] Ugyanakkor tény, hogy az utóbbi évtizedben meglehetősen válogatatlanul, kontextusából kiemelve, a kisebbségi és multikulturális problémákkal összemosva kerültek ezek a kérdések terítékre.[11]

A nők térnyerése a magyar képzőművészetben nem járt okvetlenül a női identitás előtérbe helyezésével, bár kétségtelen, hogy a test direkt vagy metaforikus megjelenése felvetette a gender-kérdést. A főként New Yorkban élő Drozdik Orshi installációiban (mindenek előtt *Az Én fabrikálása. Orvosi erotika, 1993* jó példa erre) tudatosan feszegeti egész életművében ezeket a kérdéseket. Talán nem véletlen, hogy az ugyancsak az Egyesült Államokban, San Diegóban dolgozó Hersko Judit is rendkívül érzékenyen reagál munkáiban a női szerepvállalásra, történeti perspektívában is. Lovas Ilona, Deli Ágnes, Chilf Mária, Eperjesi Ágnes, Hajdú Kinga, Imre Mariann, Benczúr Emese, Veszely Beáta, vagy a szlovák-magyar Németh Ilona a női érzékenység, a nőinek mondott foglalatosságok oldaláról közelíti meg a kérdést. A legradikálisabb álláspontot, a másság tabutémájának bátor ábrázolását Csáky Mariann reliefjei és Göbölyös Luca tanszvesztitákról készült fotói képviselik.

A par excellence festő, Köves Éva, kiindulási pontja is a saját fotó, mások által talán észre sem vett részlet a városi tájban: egy árnyék, egy kerítés, a macskakő rajzolata, az állványok bonyulult rendje, az Eiffel-torony vagy a budapesti Nyugati pályaudvar vasszerkezete, a Pantheon oszlopainak rejtett stuktúrája. Köves először a vászon közepére ragasztja a fotót, majd visszafogott szürkékkel, feketékkel, barnákkal tovább festi a motívumot, elmosva a valóság és az illúzió határát. Látszólag szétördeli a látványt, de valójában újfajta rendbe állítja a különböző méretű, kisebb-nagyobb képeket. Tulajdonképpen szabálytalan festmény-installáció alakul ki a falon, melyet agyunk egységes látvánnyá kapcsol össze. Kövest a digitális kép és a falra felfestett illuzórikus látvány is foglalkoztatja: egyik legkorábbi installációja egy múzeumi tér kifestése, transzformálása volt. Az 1997-es Velencei Biennále Magyar Pavilonjának átriumában pedig a száradó vásznak, lepedők ihletésére készített digitális képet festette tovább.[12]