



Kocsis Imre jellegzetesen közép-kelet-európai hiperrealista festészetéről és sokszorosított grafikáiról ismert. A fotózás főiskolai éveitől, 1959-től foglalkoztatta, vásárolt fényképezőgépet és megtanulta a laborálást is, ami alapvető munkaeszközzé vált grafikáin és festményein egyaránt, tekinthető belső struktúráként is, ami az életmű vázát alkotja.

#### Előzmények: A fotó új szerepe

Kocsis a privát fotón keresztül került kapcsolatba a műfajjal. Az ötvenes években a szocialista realizmus és a hiánygazdaság kezei között Magyarországon a privát- és riportfotón kívül alig fejlődtek a fotózás más ágazatai. A fotóalapú nyomdai sokszorosítási eljárások a tiltott szamizdat eszközei voltak, korlátozták a sokszorosítási lehetőségeket, hogy politikai izgatásra alkalmas anyagokat ne lehessen nagy mennyiségben reprodukálni.<sup>2</sup>

A hatvanas évek második felétől megindult a fotográfia képzőművészeti felhasználása reakcióként a nemzetközi képzőművészeti változásokra. A happening, a konceptuális művészet vagy a fluxus érdeklődésének középpontjában a képzőművészet mint médium állt.<sup>3</sup> A fototechnikai fejlődés is közrejátszott ebben, mert olcsó, könnyen kezelhető fényképezőgépek jelentek meg a piacon (a keleti blokk országaiban nehezen beszerezhető és alacsony minőségű alapanyagok). A fényképezőgép ideális eszköz volt a konceptuális kísérletezésre, akciók dokumentálására, képes volt betölteni a valóságra irányuló manipulatív funkciót, alkalmas volt a szerkezet, a mozgás, az időbeliség vizsgálatára is. A Pop Art, a hiperrealizmus, illetve a neodadaizmus irányzataihoz sorolható művészek társadalomkritikai céllal sajátítottak ki és használtak fel a médiából kiragadott fotókat. A festészet és a képgrafika területére így kerültek be a korábban ipari felhasználású technikák, a szita- és ofsetnyomás, ami Kocsis munkásságában kulcsfontosságú lett.

Robert Rauschenberg 1963-ban készítette el az *Accident* című művét, melyen együtt alkalmazta a litográfiát a fotóalapú sokszorosítással. A mű a Ljubljana-i Grafikai Biennálén első díjas lett, itt láthatta a kelet-európai közönség.<sup>4</sup> A szita- és ofsetnyomás elfogadtatásának következő állomása az 1964-es kasseli Documenta, ahol először jelent meg külön szekcióban a fotóalapú sokszorosított grafika.<sup>5</sup> Lakner László az 1964-es Velencei Biennálén ismerkedett meg Rauschenberg munkáival, amelyeknek a hatására Pop-Artos eszközöket használt műveiben. Konkoly Gyula Bécsben látta az amerikaiak biennálén bemutatott műveit, ezek nyomán több popos-elemet is megfestett olaj/vászon munkában.<sup>6</sup> Az is segítette a képzőművészeti fotó ismertségét, hogy külföldi biennálék katalógusai és más képzőművészeti folyóiratok elérhetőek voltak néhány könyvtárban.

A fotó új státuszát Magyarországon Perneczky Géza és Beke László elemezte.<sup>7</sup> Beke elválasztotta a fotóművészetet és a képzőművészeti fotóhasználatot jellegzetességeik és a korabeli művészi attitűdök mentén. Az első összefoglaló kiállítás a Beke és Maurer Dóra által szervezett 1976-os *Expozíció. Fotó/Művészet*

volt. Hazai előzményként a Bauhaus-hagyományt, a Kassák képviselte konstruktivista képalkotást, továbbá Bálint Endrét és Korniss Dezsőt említette Körner Éva.<sup>8</sup> A korabeli kritikák érezték a képzőművészeti fotóhasználat novumát.<sup>9</sup> A fotóalapú sokszorosítás a festők közvetítésével jelent meg a grafikában: 1973-ban a Benczúr utcában alakult meg a szitanyomással kísérletező Mi-csoport, másik fontos pont a Pécsi Műhely tagjainak fotóhasználat. A külföldi utazások, kiállítási katalógusok mellett a Budapesten ritkán bemutatott külföldi grafikai anyagok is bátorították a hazai kísérleteket.<sup>10</sup>

#### Kocsis Imre főiskolai évei (1959–1966) és indulása

A Képzőművészeti Főiskola mozgásterét is behatárolta az Aczél-féle kultúrpolitika. Domanovszky Endre rektor egyik értékelő beszédében az oktatás célját a mesterségbeli tudás és a konvenciókon alapuló tananyag átadásában jelölte meg.<sup>11</sup> Kocsis így gondolt vissza erre az időszakra: „Gyorsan festenem kellett egy-két olyan képet, amit akkor éppen tudtam csinálni, mert valami készet kellett bemutatni. Az igazság az, hogy ez szörnyen hátráltatta a felkészülést, mert a már tudott dolgaimat kellett ismételtetni, a csuklógyakorlat szintjén kellett megfelelni.”<sup>12</sup>

A Kondor-féle grafikai nyelv volt ekkor uralkodó, Kocsis grafikai lapjait (*Dózsa keresztjei I–III.*, akvatinta nyomás vászonra, 1972<sup>13</sup>) áttekintve észrevehető, hogy azt ötvözte az expresszív vonalvezetéssel. Saját próbálkozása már a rézlemezbe mart, gyúrt

<sup>1</sup> A szöveg a Kocsis Imre *Fotóművek / Photographic Works 1962–1993* című katalógusban közölt tanulmány rövidített változata. MissionArt Galéria, Budapest, 2018.

<sup>2</sup> Krisztina ÜVEGES: *Playing with the Fire — State Security and Serigraphy I = The Deep Flows of The Running Sea — „Central Europe 1945–1989”*, Olomouc Museum of Art, 2016, 56–67.

<sup>3</sup> *Six Years: The Dematerialization of The Art Object from 1966 to 1972*, szerk.: Lucy R. LIPPARD, University of California Press, Berkeley, 1997.

<sup>4</sup> RIVA CASTLEMAN: *Prints of the Twentieth Century: A History*, Thames and Hudson, London, 1976, 179.

<sup>5</sup> *Documenta 4. Internationale Ausstellung. Eine fotografische Rekonstruktion 1968*, szerk.: Harald KIMPEL, Karin STENGEL, Edition Temmen, Bremen, 2007, 12.

<sup>6</sup> BRENDÉL János: *Lakner László budapesti munkássága, 1959–1973*, Új Művészet Kiadó, Budapest, 2000, 38–39; SZÉKELY Katalin, *Radikális jövőkép = Uő.*, Konkoly Gyula, Start Galéria, Budapest, 2008, 29–30.

<sup>7</sup> PERNECZKY Géza: *Fotóművészet, 1972/2.*; BEKE: *Miért használ fotókat az A. P. L. C.?* *Fotóművészet 1972/2.*; *Fotó-látás, fotóhasználat az új magyar művészetben*, *Fotóművészet, 1972/3.*

<sup>8</sup> KÖRNER Éva: *A fotomontázs mint a magyar avantgard harmadik hullámának reprezentatív műfaja = Expozíció. Fotó/Művészet*, Hatvany Lajos Múzeum, Hatvan, 1976.

<sup>9</sup> HAJDU István: *Expozíció I = Művészet, 1976/6*, 250–251; TAKÁCS József, *Intencionális tevékenység a fotóművészetben*, *Művészet, 1978/3*, 31–32; SZABÓ Júlia, *A fotó, mint a képzőművészet eszköze*, *Művészet, 1978/3*, 29–30.

<sup>10</sup> BAUER Jenő: *Brit művészek grafikái a Kultúrkapcsolatok Intézetében*, *Művészet, 1972/4*, 26–27; Hét holland művész, Múcsarnok, Budapest, 1977.

<sup>11</sup> *Szakmai nevelés a főiskolán: Részlet Domanovszky 1960–61*, *Művészet, 1961/12.*

<sup>12</sup> Kocsis. Bereczky Lóránd írása Kocsis Imréről. *Képzőművészeti Alap Kiadóállalata*, Budapest, 1979, 10.

<sup>13</sup> Ahol nincs másként jelezve, a mű magántulajdonban van.

felületek megjelenése. Ezek a grafika határait tágító kísérletek Major János és Maurer Dóra kísérleteivel is egybecsengtek, ők szintén maratással, roncsolással dolgoztak, így foltszerű, eltérő texturájú felületek lettek hangsúlyosak munkáikon.<sup>14</sup>

### Korai művek és első fotóalapú alkotások

Kocsis egy belgiumi privát meghívásnak tett eleget 1971-ben, az út során ismerkedett meg a szitanyomással egy ottani műhelyben.<sup>15</sup> Az élmény hatására készültek popos művei, a *Zenegép* (szitanyomás, papír, 1972, Magyar Nemzeti Galéria) és a *Kamera-sorozat* (szitanyomás, papír, 1972), ezek az első fotóalapú művei. 1975 októberében publikált egy cikket a fotóalapú sokszorosítási eljárásokról, illetve ő írta a *Grafikai eljárások* fejezetet a *képzőművészet iskolája* című kötetben.<sup>16</sup>

A hetvenes évek közepétől egyre hangsúlyosabb lett munkásságában a fotó használata: megörökítette környezetét, illetve a korábban gyűjtött motívumokat használta fel műveikhez. Ilyenek például a zalkodi építőtáborban 1967-ben készült fotók (zselatinos ezüstbromid, barit papír<sup>17</sup>), melyeket három művéhez<sup>18</sup> használt fel, így remek példák Kocsis fotóhoz fűződő, kísérletező viszonyára.

Az 1972-es Velencei Biennálén szereplő fotorealista és hipperrealista művek hatása a kelet-közép-európai régióba is begyűrűzött, de az irányzatok speciális közép-kelet-európai változata született meg.<sup>19</sup> Ekkor készültek Kocsis emblematisztikus festményei. A *Szanáláson* (olaj, vászon, 1974-76, Magyar Nemzeti Galéria) pusztuló pesti bérház látható, a *Külváros* (olaj, vászon, 1976, MNG) című egy, a hiánygazdaságot ábrázoló zárt bolt, melynek üres kirakata előtt bizonytalanul áll egy vásárló. A hagyatékából kerültek elő a *Külváros* előképei (c. 1975). Ekkoriban a hipperrealista ábrázolásmód, a tükröződő felületek. A hipperrealista képekhez Kocsis házfalakat fotózott (*Malter II.*, 1977), mert szerette a romos házak történelemmel telített atmoszféráját.<sup>20</sup> A képek túllépték a cenzúra tűrőhatárát, egy szentendrei kiállításról készült híradóból kivágták azt a részt, ahol ezek a művek megjelentek.<sup>21</sup>

### A fotóalapú sokszorosítás a magyar grafikában

Izgalmas kihívás volt Kocsis számára, amikor Dr. Forgó István tanácselnök 1976-ban meghívta a grafikai művésztelepre. Azzal a céllal kérte fel, hogy szervezze át a helyi művésztelepet és alakítsa országos grafikai műhellyé. Az ő és Dévényi István művészettörténész tevékenysége nyomán a telep szita- és ofszetnyomásra szakosodott, gyors fejlődés után jelentős, új szemléletet képviselő grafikák készültek Makón.

Az új tendencia széles szakmai elfogadása Magyarországon lassan valósult meg. A Miskolci Országos Grafikai Biennále a grafika reprezentatív bemutatkozási terepe volt. A 60-as években a litográfia, a hidegtű, a rézkarc, a fa- és linómetszet volt elterjedt, ezt tekintették az igazi, kézműves grafikának. A csak

„kontároknak való” szita és ofszet az 1975-ös Biennálén jelent meg Kocsis és Somogyi Győző művein először. Az 1977-es anyagból érzékelhető, hogy a fotóhasználat egyre gyakoribbá vált,<sup>22</sup> ebben az évben szitanyomatával nyert nagydíjat Somogyi. Dévényi István hangsúlyozta a katalógus előszavában, hogy a fotóalapú technikáknak a magyar grafika egészét befolyásoló hatásuk van.<sup>23</sup> Az évtized végére valóban sokrétű kifejezési eszközzé váltak a fotóalapú sokszorosítási eljárások.

A művészeti oktatásban lezajlott fordulat szintén Kocsishoz köthető, aki 1978-tól a Képgrafika tanszéken tanított. Itt volt egy leszívós szitaasztal, de alig használták, mert a technika még nem volt elfogadott a főiskola tanárai körében sem, csak Kocsis tanári tevékenysége nyomán indult meg ennek használata.<sup>24</sup>

### További mediális kísérletek Kocsis műveiben

A kulcsluk-képeken Kocsis mediális kísérletei kiteljesedtek: negatívokat másolt egymás mellé, majd a fotót szitára és ofszetre ültette át, a nyomatot újrafotózta. A kulcsluk-motívum gyermekori emlékből fakadt: a háború után édesapja bezárva tartotta a kertkaput, ezt a bezártságot enyhítette a kis Imre a kulcslukon kikukucskálva, majd ezt fogalmazta meg a kulcsluk-képein (*Kulcsluk-kép*, fotó, két negatív összemásolásával, 1978), ahol a motívum maszkként és ablakként is funkcionál. *Makó* című művén (ofszet, 1981, JAM, Makó) a makói házak fotói szolgáltak kiindulási alapként, a házfalak geometrikus motívumaival felülnyomva azokat. Érdekes párhuzam Bálványos Huba *Makói anzix* című műve (ofszet, 1981, magántulajdon). Ide kapcsolhatóak Károlyi Zsigmond festményein is megjelenő témái, az absztrakt elemekké redukált építészeti komponensek (*Kívülből*, *Ablak-sor*, ofszet, 1980).

<sup>14</sup> Ld.: Maurer Dóra, szerk.: MAURER Dóra, Ludwig Múzeum – KMM, Budapest, 2008, 251–257; VÉRI Dániel: „A halottak éln”. Major János világa, Magyar Képzőművészeti Egyetem, Budapest, 2013, 9–29.

<sup>15</sup> ÜVEGES Krisztina: Interjú Kocsis Imrével, 2006. 05. 25.

<sup>16</sup> Kocsis Imre: Új grafikai eljárások I = Művészet, 1975/10, 30–33. és *A képzőművészet iskolája*, Képzőművészeti Alap Kiadóvállalata, Budapest, 1979.

<sup>17</sup> A továbbiakban a fotók esetében csak az eltérő technikát jeleztük.

<sup>18</sup> A három mű: *Zalkodi építőtábor* (színezett fotó, tus, 1962–77); *Tötágas* (olaj, vászon, 1975, Ferenczy Múzeum, Szentendre); *Zalkod* (fekete-fehér fotó, szitanyomás, kézírás, 1975).

<sup>19</sup> Ld. *Édentől keletre*, szerk.: ERÖSS Nikolett, Ludwig Múzeum – KMM, Budapest, 2012.

<sup>20</sup> HANN Ferenc: *Beszélgetés a festővel*, Szentendre, 1988.

<sup>21</sup> KISFALUSI Márta szóbeli közlése, 2016. december 10.

<sup>22</sup> BARABÁS Márton: *Szűnyog I–II–III.*, DROZDIK Orsolya: *Szimbólum (Közhely)*, 1974; SZABADOS Árpád: *Makói III.*, 1974.

<sup>23</sup> X. Miskolci Országos Grafikai Biennále, *Előszó*, 1979, 215–216.

<sup>24</sup> ÜVEGES Krisztina: Interjú Lengyel Andrással, 2016. 01. 18.

### A posztkonceptuális fordulat

A 80-as évek eleje paradigmaticus változásokat hozott: az új festészet előretörését, mediális változásokat: a videó, a számítógép új eszközökként jelentek meg, de alapvetően újra a festészet dominált. Kocsis átmeneti jellegűnek írta le<sup>25</sup> a nyolcvanas évek elejét, munkásságában lezárulni látszott egy korszak. Az útkeresés korábbi alkotói periódusaira épülő szintézishez vezetett. A konceptuális művészet eredményeit összegezte a rajzólással, ami számára a művészi tevékenység alappillére volt. Ez a posztkonceptuális magatartás jellemző volt a magyar szcénára ekkor, ahogy Peternák Miklós írta, aki a képzőművészeti fotót lényeges változásokat hozó médiumként határozta meg.<sup>26</sup>

Kocsis fotón és grafika kombinációján alapuló mediális kísérletei folytatódtak. A *Polycolor* című sorozatban rétegekkel kísérletezett: A sorozat elemein a művész alkotó kezeit látjuk, ahogy az asztallapra rögzített ceruzák hegyén mozgat egy papírlapot. A *Polycolor I.* (1981–82) esetében a síkfilmre vitt fotóra irodai tűzőkapoccsal erősítette rá a feldarabolt síkfilm átszínezett másolatát. A művön egyszerre látjuk az alkotót munka közben és a munkafázisokat, amelyek együtt egyenlők a kész művel. Ez a műcsoport leginkább Baranyay András műveivel rokonítható. Kocsis megmutatja a realitást képviselő fotót és a fikciót jelentő művészi gesztust, majd e kettő szerepet cserél, a művészi gesztus felülírja a fotó realitását.

A következő sorozat, a *Kaszás*-műveken (kasírozott fotó, 1985) ismét fotón látjuk Kocsist, a kaszájával egyaránt megműveli a vásznat és a gondolati tartományokat. E munkáiban felidézte az archaikus paraszti életformát, amelyben a megélhetés szorosan kötődött a természethez, továbbá visszavezet a művészet antropológiai múltjához, amikor azt a természeti erőket befolyásoló mágikus tevékenységként gyakorolták elődeink.

### Visszatérés a festészethez

A kilencvenes évek ismét fordulópontot jelentettek Kocsis Imre pályáján. A képalkotás és a képfelfogás határai tovább tágultak a kilencvenes évekre, szakmai vitákat generálva a képzőművészet és a művészettörténet végéről.<sup>27</sup> A szakmáját sokoldalúan ismerő Kocsis ezekben az években visszatért a realista festésmóddhoz. Ekkor érlelődött a főműnek tekintett *Lakodalmom* (1991–2000) című kép megfestése.<sup>28</sup> A műről kiadott könyvben Kocsis közölte azokat a 70-es, 80-as években vidéki lakodalmakban készült fotókat, melyek alapján az egyes részletek készültek, látható, mennyire következetesen építkező volt alkotásmódja.

Egy kubai fotósorozat (1987) alapján készültek a kilencvenes évek fordulóján a *Ráktérítő* és a *Pax* című munkák, melyeken új szimbólum jelent meg, a pálmaág. A fotók átfestett variációi megelőlegezik az életmű utolsó ciklusának, a családi fotók után készült életképek impresszionisztikus festésmódját.

A pálmaág pedig, mint a béke szimbóluma, jelentheti azoknak a belső lelki-szellemi folyamatoknak a nyugvópontra jutását, melyek nélkül elképzelhetetlen lenne a *Lakodalmom* által képviselt szintézis.

Összegzésül elmondható, hogy Kocsis Imre a Főiskola tanáraként és a Makói Grafikai Művésztelep vezetőjeként teret biztosított a kultúrpolitikaig túrt és tiltott neoavantgard alkotóknak, a magyar képzőművészet megújítóinak. A hagyatékban őrzött fotók segítenek kiteljesíteni Kocsis életművéről alkotott képünket, ezáltal a képzőművészeti fotóhasználat hazai történetét is árnyaltabbá teszik.



<sup>25</sup> HANN Ferenc, *I. m.*

<sup>26</sup> PETERNÁK Miklós: *koncept.hu. A konceptuális művészet hatása Magyarországon*, Paksí Képtár, Paks, 2014, 56; 36–37.

<sup>27</sup> PERNECZKY Géza: *A művészet vége — Baleset vagy elmélet? = Művészet az ezredfordulón*, Új Palatinus Könyvesház Kft., Budapest, 2006, 213–284.

<sup>28</sup> *Lakodalmom. Kocsis Imre festménye*, szerk.: Kocsis Imre, Nalors Grafikai Kft., Vác, 2000.