

# BETUKER István

**A festészet törékenysége.  
Betuker István munkáiról**

**1. A festmény.** A festészet már régóta visszatért a kortárs művészet területére, és nem kell bizonyítania létjogosultságát: gond nélkül beszélhetünk festői értékekről, konceptuális megközelítésekről, szociális tartalmakról. Mindezek megtalálhatóak a művészet tág és zajos, bármiféle hierarchiát nélkülöző világában.

Úgy gondolom, jelentős dolog történt a festészet visszatérésével: a műtárgy ismét hatalomra jutott. Ez újabb problémákat vetett fel, amelyekre a festészetnek reagálnia kell.

Felidézhetjük, hogy a művészet hány meghatározó pillanata fűződik a festészethez. Maga (az európai) művészet identitása a festészetben gyökerezik Giottóval kezdődően. Az impresszionista forradalom a festészet területén zajlott. Duchamp a festészetrel harcolt, amíg le nem mondott róla. Úgy hiszem azonban, hogy sohasem tagadta meg igazából a festészetet, elég arra gondolni, hogy művei reprodukcióinak retusálásakor tulajdonképpen festett. A festészet magával hozza a látás egy bizonyos hagyományát – a perspektívát, a tér kétdimenziós illuzióját. Megfelelő formát is hoz, amely erőteljesen jelen van a művészet történetében: a táblaképet. Ennek eredménye, a festmény, olyan tárgy, amely sokféleképpen érvényesül. A reprodukciók a táblaképnek csupán az egyik felületét sokszorosítják, nem ragadják meg teljes anyagszerűségét: vastagságát, oldalnézetét, a hátát a vakrámaival. Holott ennek a térbeliségnek köszönhetően érvényesül a festmény a galériában, a múzeumban, vagy bárhol, ahova szállítják. A festmény (egyedi) tárgy minősége teszi lehetővé, hogy kiállítsák, megérintsék, vagy éppen kereskedelembe bocsásák. Kijelenthetjük tehát, hogy a festmény olyan szobor, amelynek az egyik oldala festett. Ez a festett oldal teljesen leköti figyelmünket, és hajlunk arra, hogy ne vegyük észre a hordozót. Másrészt viszont, minél inkább odafigyelünk a festmény „vastagságára”, anyagi sűrűségére, annál inkább háttérbe szorítjuk a látást a birtoklás vágy rovására. Ezáltal a kép autonómiája kerül veszélybe. A festészet kénytelen ezen végletek között mozogni.

**2. A kép.** A festészetnek ezt a törékenységét érzi Betuker. Mi több, a festést megelőző látás törékenysége foglalkoztatja. Festményei irizálnak. Tudjuk, hogy egy kép akkor működik megfelelően, ha bizonyos távolságról, merőlegesen és bizonyos megvilágításban látjuk. Eltérő körülmények között a kép másképp működik. Pontosan azért, mert a kép szobor, nem lapos kép, ahogyan azt Greenberg gondolta. Egy festmény sohasem marad azonos azzal, ami a műteremben volt. Úgy gondolom, ahhoz, hogy a festő bebiztosítsa magát, úgy kellene eljárjon mint Brâncuși.

## Fragilitatea picturii. Despre lucrările lui István Betuker

**1. Tabloul.** În mod fericit, pictura a revenit (de mult) în peisajul artei contemporane și nu trebuie să-și mai justifice existența. Putem vorbi fără constrângeri despre valori picturale, abordări conceptuale, sau conținuturi sociale. Toate acestea pot fi întâlnite în vasta și zgomotoasă lume a artei și nu există ierarhii între ele.

Un lucru important s-a întâmplat, cred, odată cu revenirea picturii: s-a reinstaurat obiectul de artă. Acest fapt a pus noi probleme, la care pictura trebuie să reacționeze permanent.

Ne reamintim momente decisive ale artei care se leagă de pictură. Însăși identitatea artei (europene), de la Giotto încolo, își află originea în pictură. Revoluția impresionistă a avut loc în domeniul picturii. Duchamp cu pictura s-a luptat, până a renunțat la ea. Cred însă, că niciodată nu a renunțat defapt la pictură. Este de ajuns să ne gândim la rețururile cu care intervine pe reproducerea lucrărilor sale, care pot fi considerate și ele gesturi picturale. Pictura aduce cu sine o tradiție a privirii – perspectiva, iluzia bidimensională a spațiului. Aduce și o formă potrivită, care persistă puternic în istoria artei – pictura pe șevalet. Rezultatul ei, tabloul, este un obiect care se impune în diverse moduri. Reproducerea perpetuează doar o suprafață a sa, nu surprind întreaga sa materialitate: grosimea, privirea laterală, reversul cu șasiul aparent. Datorită însăși acestei spațialități se impune tabloul în galerie, în muzeu, sau acolo unde circulă. Calitatea de obiect (unic) al tabloului face ca acesta să fie bun de expus, de comercializat. Putem deci afirma, că tabloul este o sculptură cu o fațetă pictată. Această fațetă ne fură și tindem să nu percepem „purtătorul”. Pe de altă parte, cu cât percepem mai mult „grosimea”, consistența materială a tabloului, cu atât acesta este mai expus nu privirii ci dorinței de a avea. Astfel, statutul „autonom” al imaginii devine periclitat. Între aceste extreme se mișcă pictura.

**2. Imaginea.** Tocmai această fragilitate a picturii este ceea ce simte Betuker. Mai mult: fragilitatea privirii, care creează imaginea este preocuparea sa principală, tablourile lui irizează. Știim că o imagine funcționează corect la o anumită distanță, privită perpendicular, într-o anumită lumină. Și asta tocmai din cauză că pictura este o sculptură, nu o imagine plată (după cum considera Greenberg). Un tablou nu rămâne niciodată identic cu ceea ce a fost în atelier. Cred că, pictorul, pentru a se asigura, ar trebui să urmeze exemplul lui Brâncuși, care fotografiindu-și sculpturile, a stabilit condițiile ideale în care lucrarea ar trebui privită. Betuker însă, realizând fragilitatea imaginii nu ia măsuri împotriva ei, ci tocmai o accentuează. Seria de lucrări „System failure” arată cum, de la percepția unei imagini, până la transpunerea ei pe pânză, și perceperea acesteia, sistemul reprezentării eșuează.

Înainte ca imaginea să cadă în capcana obiectului, fenomen prezentat mai sus, Betuker face ca imaginea să cadă în capcana mijloacelor reprezentării. Pictează clasic, dar este extrem de sceptic în privința mijloacelor sale. Pictează după model, folosește perspectiva, modelaj și contraste. Cu toate acestea se întâmplă ceva „ciudat”, ceea ce face, ca imaginile sale clasice – de obicei modele solitare, sau compoziții cu câteva persoane – să difere de pictura clasică.

El relatează procedeul său de lucru în următorul fel: „Tau un model, îl așez cu capul în jos. Îi fac o poză și pictez tabloul după fotografie. În final întorc tabloul.” Astfel, modelul inițial cu capul în jos, revine la poziția normală, conform anatomiei umane și gravitației. Privitorul este păcălit. Ceva i se pare straniu și îl neliniștește în privința imaginii. Realizează că, ceea ce vede este un om stând în picioare, cu toate acestea ceva nu este în ordine cu el. Umbre transformate, reflexele care cad, și ușoara

transformare a corpului, datorită gravitației „inverse” fac ca, ceea ce ar fi atât de natural, să devină straniu. Cred că, acest procedeu este ironic la adresa reprezentării și a privirii noastre.

Prin răsturnare, Betuker nu anulează tema, ca și Baselitz, ci tocmai o reinstaurează. Reinstaurează tema principală a picturii: relația dintre percepție și reprezentare.

Presiunea asupra planului suprafeței picturii vine din două direcții. Dincoace de imagine, când intervine materialitatea ei și tinde să reifice imaginea. Și de dincolo de imagine, când intervine aplatizarea materialității. Cele două presiuni se lovesc pe fațeta pictată a tabloului. Imaginea, chiar dacă este „răsturnată în poziție normală”, la nivelul fațetei o să aducă propriul sistem, care nu este în concordanță cu obiectul-tablou. Sunt două sisteme care trăiesc în simbioză și se neagă reciproc.

Lucrările lui István Betuker nu se întorc la paradigma renașcentistă a picturii ca fereastră, dar nici la paradigma greenbergiană a platității. Ele acceptă și accentuează fragilitatea imaginii-tablou.

La nivelul instrumentelor picturale, Betuker oscilează între suprafețe aplatizate, aproape monocrome (mai ales obscure) și pensulație cu prețiozitate cromatică. În concordanță cu discreția zămbitoare a pictorului, suprafața pictată nu se impune însă prin gesticulație agresivă, ca o semnătură. Ar intra în contradicție cu intențiile sale.

Unele tablouri par a fi ca și vechile fotografii. Nu atmosfera sau imaginea reprezentată seamănă, ci luminile din tablou, care par să sunt deasupra imaginii. La fel ca și în fotografiile vechi a căror suprafață irizează argintiu, tot așa și aceste tablouri au o anumită strălucire, care nu ne lasă să ne scufundăm în imagine. Ne ține conștient la suprafața tabloului, amintindu-ne de dubla natură a imaginii-tablou.

**SZÉKELY Sebestyén György, critic și istoric de artă**

BETUKER István  
GREENHEADBOY  
ulei pe pânză,  
olaj, vâzon,  
oil on canvas,  
121x81cm, 2007



Sajátkezűleg fényképezte szobrait, meghatározva művei megtekintésének ideális körülményeit. Betuker azonban, megértve a festészet törekvését, nem biztosítja be magát ellene, hanem hangsúlyozza azt. A „System failure” című sorozat rávilágít, hogy egy kép látásától, annak a vászonra való átültetéséig, egészen a festmény látásáig, hogyan mond csődöt a rendszer.

Mielőtt a kép a tárgy csapdájába esne, ahogyan fent ismertettem, Betuker az ábrázolás eszközeinek a csapdájába ejti a képet. Ő klasszikusan fest, de gyanakvóan tekint saját eszközeire. Modell után fest, alkalmazza a perspektívát, a mintázást és a kontrasztokat. Ennek ellenére valami szokatlan történik, ami miatt klasszikus képei – általában magányos modellek, esetleg néhány alakos kompozíciók – eltérnek a hagyományos festészettől.

Munkamódszerét így mutatja be: „Veszek egy modellt, megfordítom fejfelé lefelé, és lefényképezem. Fotó után festem meg a képet. Végül megfordítom a festményt.”

Így a kezdetben fejfelé álló modell visszatér az anatómiának és gravitációnak megfelelő normális testhelyzetbe. A néző be lett csapva. Valami furcsának tűnik neki, és nyugtalanítja a képpel kapcsolatban. Érti azt, hogy amit lát, egy álló ember, ennek ellenére valami nincs rendben vele. A megváltozott árnyékok, a reflexek, a test enyhe átalakulása a „fordított” gravitációnak köszönhetően különlegesen tűntetik fel azt, ami máskülönbben természetes lenne. Módszere ironizálja mind az ábrázolást, mind a látásmódunkat. A megfordítással Betuker nem tagadja meg a témát, mint Baselitz, hanem visszahelyezi jogaiba a festészet központi problémáját: a látás és az ábrázolás közötti viszonyt.

A festmény síkjára két irányból hat nyomás. A képen innen az anyagszerűség szólal meg, és törekszik a képet tárgyiasítani. A képen túl, az anyagszerűség összepréselése valósul meg. A két nyomás a festmény festett oldalára nehezedik. A kép, még akkor is, ha „helyes helyzetbe van fordítva”, a saját rendszerét fogja érvényesíteni. Ez azonban nincs összhangban a kép-tárggyal. Két olyan rendszerről van szó, amelyek szimbiózisban élnek, de folyamatosan tagadják egymást.

Betuker István festményei nem térnek vissza a kép-ablak reneszánsz paradigmájához, de nem vállalják a kép greenbergi „laposságát” sem. Elfogadják és hangsúlyozzák ellenben a kép-festmény törekvését.

Festői eszközök tekintetében Betuker István a lapos, majdnem monokróm, sötét felületek és az érzékeny színes ecsetvonások között mozog. Mosolygó tartózkodásának megfelelően, a festett felület nem ismeri az agresszív, aláírásszerű gesztusokat. Ellentmondásba kerülne szándékával.

Néhány festmény régi fényképet idéz. Nem a hangulat vagy az ábrázolt kép, hanem a festmény fényei adják a hasonlóságot. Ezek mintha a kép felett lennének. Akárcsak az ezüstszelatinos fotók, amelyeknek felülete ezüstösen irizál, ezek a festmények is irizálnak és ezáltal megakadályoznak abban, hogy elmerüljünk a képben. Tudatosan a festmény felületén tartanak, emlékeztetve a kép-festmény kettős természetére.

**SZÉKELY Sebestyén György**, művészettörténész és műkritikus

BETUKER István  
YOUNGMAN  
ulei pe pânză,  
olaj, vászon,  
oil on canvas,  
55x45cm, 2007



## The Fragility of the Painting. On the Works of István Betuker

**1. The painting.** Painting has long returned to the territory of contemporary art, and it does not have to prove its legitimacy: we can discuss without problems pictorial values, conceptual approaches, social contents. One can find all of these in the large, noisy world of art, void of any hierarchy.

I think that with the return of the painting something important has happened: works of art gained power, which generated new problems that painting has to address.

We can recall how many determinant moments of art can be linked to painting. Even the identity of (the European) art is rooted in painting, starting with Giotto. Impressionism made a revolution in painting. Duchamp fought against painting until he renounced to it. But I think he had never really denied it considering that he actually painted when he retouched the reproductions of his works.

Painting brings on a certain tradition of seeing: the perspective, the two dimensional illusion of the space. It also brings a corresponding form which is powerfully present in the history of art: the panel picture. The result of this, the painting is an object that emerges in multiple ways.

Reproductions multiply only one surface of the panel picture, they do not grab its entire materiality: its thickness, its side-view, its back with the stretcher. The painting predominates due to this spatiality in a gallery, museum or anywhere else. The unique object quality of the painting makes possible to exhibit it, to touch it or to sell it.

Thus we can say that the painting is a sculpture with one painted side. This painted side has all our attention, and we tend not to notice the sustaining object. On the other hand, the more we observe the painting's "thickness", its consistence, the more we push seeing in the background to emphasize the desire to possess. This threatens the autonomy of the picture. Painting is compelled to dwell between these extremities.

**2. The picture.** Betuker senses this fragility of the painting. Moreover, he is preoccupied by the fragility of seeing that precedes the painting. His paintings play with irisation.

We know that a picture works properly when seen from a certain distance, at right angles and in a certain lighting. Picture works differently in other conditions. Exactly because the picture is a sculpture, not a flat image, as Greenberg thought. A painting will never remain the same as what it was in the studio. To ensure himself, the painter must follow Brâncuși who himself photographed his own sculptures thus defining the ideal conditions for watching his works.

Although Betuker understands the fragility of the painting, he does not ensure himself against it, but emphasizes it. The series called „System Failure” exposes how the system fails – from seeing a picture to put it on the canvas until seeing the painting. Before the object would trap the image, as I said before, Betuker traps the image into the depiction's tools.

BETUKER István  
SYSTEM FAILURE  
ulei pe pânză,  
olaj, vászon,  
oil on canvas,  
120x70cm, 2007



He paints in a classical way, but looks suspiciously at his own means. He paints following a model, applies perspective, forming and contrasts. But something unusual happens resulting that his classical pictures – usually single models or compositions with few figures – differ from traditional painting.

Here it is how he describes his working method: „I take a model, turn him upside down, and I take a photo of him. I paint the picture following the photograph. At the end I turn the painting.”

Thus the model turned upside down returns to his – anatomically and gravitationally – normal position. The viewer has been cheated. He feels something strange and uneasy related to the picture. He knows that he sees a standing man, but something is not ordinary. The changed shadows, reflexes, the light transformation of the body because of the opposite gravitation make special what should be natural. Betuker's method mocks both depiction and our way of seeing. By turning the theme Betuker does not deny it, unlike Baselitz, but readmits the central problem of painting: the relation between seeing and depiction.

A pressure comes to the surface of the painting from two directions. On the one hand, materiality attempts to objectify the picture, on the other hand, the picture squashes materiality. Both pressures press upon the painted side of the painting. The picture will state its own system even if "turned into correct position". But this does not correspond to the image-object. These two symbiotic systems permanently deny each other. The paintings of István Betuker do not return to the renaissance paradigm of picture-window, but do not take on its Greenberg-like "flatness" either. They accept and emphasize the fragility of the image-painting.

Regarding pictorial tools, István Betuker dwells between flat, almost monochrome surfaces and sensually colorful brushstrokes. Corresponding to his smiling reservedness, the painted surface does not know about the aggressive, signature-like gestures. It would be contrary to his intent.

A few painting allude to old photographs. Not the atmosphere or the depicted image provide the resemblance, but the lights of the painting, as if being above the picture. Like the photos with silver gelatine, which has a silver irisation on the surface, these paintings have an irisation, too, thus blocking us from being absorbed into the picture. They consciously hold us on the surface of the painting reminding us of the double nature of the image-painting.

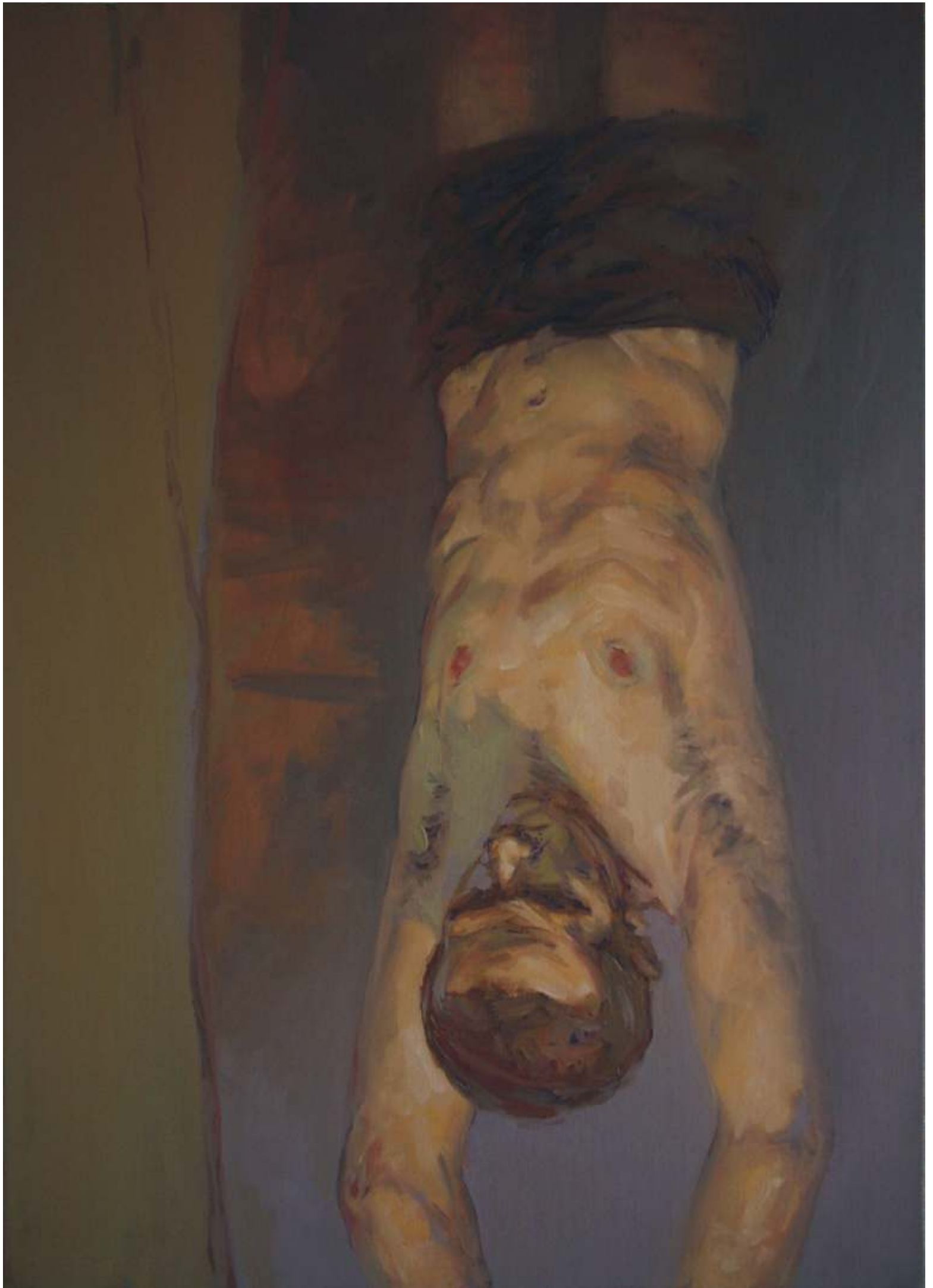
**SZÉKELY Sebestyén György**, art critic  
(translated by Tünde SZABÓ)

BETUKER István  
SELF PORTRAIT 5  
ulei pe pânză,  
olaj, vászon,  
oil on canvas,  
200x100cm, 2007





BETUKER István  
PUZZLE  
utei pe pânză,  
oil, vászon,  
oil on canvas,  
90x110cm, 2007



BETUKER István  
HANGED MAN  
ulei pe pânză,  
olaj, vászon,  
oil on canvas,  
50x70cm, 2008