

IDOMUL

Erdélyi Gábor - Losonczy István

Talán a legfontosabb kijelentés, amit valaha a művészetéről hallottam, Grant Kester fogalmazta meg: "A művészet feladata az, hogy felrázzon minket észlelési önelégültségünkből, és arra késztesen, hogy új szemmel nézzünk a világra." E kijelentés nem művészetfogalom-meghatározás - erre ma már szinte senki sem vállalkozik -, sokkal inkább egy elvárható minimum a művészettől. A képről, a festészetéről mondott nagyon hasonlót



Nincs címe, 2017 (2015)

Maurice Merleau-Ponty: "nem a képet látom, inkább a kép szerint, a kép révén látok." Erdélyi Gábor művészetét felületesebb megközelítésből monokróm festészetnek szokták titulálni, de ez téves, a monokróm festőket a festék és a szín foglalkoztatja, Erdélyi Gábor viszont metaforákkal dolgozik. Nem festészeti problémákkal bíbelődik, hanem a létezés szubsztanciális kérdései érdeklik a festészet és a kép segítségével. Minden, ami történik, valaha történt vagy történni fog, térben zajlik, kérdés, hogy ezt a teret miként látjuk, éljük meg, hol vannak a határai, és hogy a határai tágíthatók-e? A képtérből úgy próbál kilépni, hogy arra továbbra is érvényes maradjon a festmény fogalma. A kép határa, annak tágítása, a határokon belüli határtalanság problémája régóta foglalkoztatja a festőket, - minimum a barokk festészet óta -, de természetesen teljesen más módon, mint Erdélyi Gábort. A barokk a képi világ és a néző világa, a képi tér és a néző terének megszüntetésével próbálkozott.

Egy példa: Velazquez 1656-os Udvarhölgyek című képén azt látjuk, hogy a festő - Velazquez - minket néz. Azért néz felénk, mert a modellje helyén vagyunk. A festő tekintete megragadja a nézőt, arra kényszerítve őt, hogy lépjen be a képbe, az ő terébe. A kölcsönösség jellemző, kölcsönös láthatóság, néző és nézett szakadatlanul helyet cserél. A terek összeérnek.

A 19. századtól számtalan olyan festménnyel találkozunk, ahol a téma már nincs a kép terében, az ábrázolás közvetett, például a keresztre feszítés a kép témája, de csak az elvonuló tömeget látjuk, és a három kereszt árnyékát. A képzőművészet tehát felfogható úgy is, mint a tértudat történeti szintmérője, szellem-történeti, társadalomtörténeti folyamatok térbeni ábrázolása és képi megjelenítése (ahogy Wolfgang Kemp mondta A festők terei című könyvében).

Erdélyi Gábor elmúlt években készült munkáinak fő témája a hordozó, illetve a hordozott. Egy festmény legtöbbször, klasszikus esetben két fő összetevőből áll: vászonból és festékből, ahol a vászon a hordozó és a festék a hordozott. Viszont a most látott képek többségénél felmerül a kérdés: egyértelműen elhatárolódik a hordozó a hordozottól, vagy a szerepek szakadatlanul helyet cserélnek, esetleg összefolynak? A képek egy jelentős részénél a hagyományos festővászon helyett színes szatén vagy selyemtextília kerül felfeszítésre a vakrámára úgy, hogy a vakráma mögött szintén bőven marad szövet. A betürt anyag jelenléte a készülés fázisában láthatatlan. A felfeszített szövet megfestése, majd száradása után a textília, a hordozó



Nincs címe, 2015

visszabontódik a vakkeretről, mely így körbekeríti a többnyire szürke képmezőt. Felmerül a kérdés? A szövet tartja a festéket, vagy a megfestett képmező a szövetet? Elindul egy véget nem érő, oda-vissza kapcsolat két identitás között, mindkettejük léte függ a másik létezésétől. Ahogy Erdélyi Gábor fogalmazta: "Egyformán igaz lesz mindkettőre a befogadás, az átadás, az egymástól való függés, a másik javára való lemondás igénye." Mindennapjaink, életünk állandó jelensége ez, mégha nem is tudatosítjuk. Testben és lélekben, anyagban és szellemben, és természetesen az erotikában találjuk meg ezt a kölcsönösséget. A szexuális együttlétkor teljesen elmosódik, illetve összefolyik

hordozó és hordozott. A szexualitás összefügg az életösztonnel, a halhatatlansággal, és a halál legyőzésére is irányul. A szexualitás - tehát az élet - feltétele a kölcsönösség. Erdélyi Gábor mondta e képeiről: "Mindez a valóságról szól, patetikusan szólva az életről és a halálról. Gyakran gondolkodom arra, hogy a halál milyen közel áll a hordozó kérdéséhez, vagyis a tudat alkalomadtán hogyan válik el a testtől." Legegzisztenciálisabbnak azokat a képeket találok, ahol a szürke, szinte monokróm négyzeteket nagyon színes festékpásmákból álló élek keretezik.

E festményekről az jut eszembe, amit Jean Paul Sartre A Lét és Semmiben mond, ahol a semmit a világba helyezi, a semmi nem a világ után vagy a világon kívül van, hanem benne, és az ember képes elfogadni saját létét a semmi közepette. A széleken viszont ott találjuk a pompásan színes éleket, az ünnepet, mely körbekeríti ezt a semmit, és amik képesek enyhíteni a világ semmissége felett érzett szorongást. Hajdu István mondta: "A peremlét szociológiai fogalomból Erdélyi kezén festészeti metaforává válik."

Én inkább azt mondanám: a peremlét filozófiai fogalomból lesz festészeti metafora. A képekbe foglalt metafizika miatt e festmények az ikonokkal is rokonságot mutatnak, nem ábrázolnak, hanem felmutatnak, kis túlzással a szellemi világ realitásával való találkozás villámcsapásai. Erdélyi Gábor 2013-ban, Malevics Fekete Négyzetének századik évfordulójára megfestette annak parafrázisát - akkor láttam először, hogy egy festményét keretbe tette. A Fekete Négyzet a 20. század ikonja, ereklyéje, azonnal értettem, hogy miért keretezte be, és miért védte üveggel - azon túl, hogy így az óriási fekete négyzet mindent visszatükrözött. Azóta képei egy részét üvegezett dobozkeretben, plexidobozban állítja ki, hangsúlyozva az ikon- és ereklyeszerűséget. Írásom elején utaltam már rá: Erdélyi Gábor egész munkásságának központi kérdése a percepció problémája. Élképeinél eldönthetetlen, hogy az élek pontosan hova is tartoznak, a kép oldalához vagy a fallal párhuzamos főnézetű területhez?

Mintha Wittgenstein mondatát mantrázná alkotás közben: "Minden, amit látunk másképp is lehet, a dolgoknak nincs a priori rendje." Ezzel nagyban összefügg, hogy bár alapvetően képekkel van dolgunk, mégis felmerül a kérdés: műfaji értelemben pontosan mi is az, amit látunk? Lehet azt mondani, hogy tágítja a kép műfajának határait, de a festménytől elvárt két dimenzió elhagyása és három dimenzióba fordulása, térbe való kiterjedése jogosan bizonytalanít el minket. Erdélyi Gábor filozófikus,



Nincs címe, 2017

időtlen és holisztikus, egyben kortárs művészete szemtelen is, főleg a művészettörténettel szemben. Egyrészt a műfaj mint olyan, másrészt a stílus megkérdőjelezése miatt - monokróm vagy szinte monokróm felületeit körbeveszi a bordúr, a szatén, a selyem csillogása. Hajdu István véleménye szerint a monokróm barokkja itt lett megteremtve, én ezt inkább a minimal art manierizmusának mondanám. A textilhordozók mintája vagy monokrómja lehetne egy absztrak-geometrikus, konkrét vagy monokróm festmény témája is, egyfajta reakció a kortárs festészetre. Az egyik mű egy csipesszel rögzített festményt látunk, a corpus, jelen esetben a kép lett kifeszítve és ereklyeként keretbe téve. A festészet is keresztrefeszített. A legfontosabbnak azt tartom Erdélyi Gábor művészetében, művészi attitűdjében, hogy felszabadítja a képet, mintha el akarná tüntetni azt, hogy kilöpkje

a világba. Ezért tolja ki a témát, a színeket az élekre, ezért türemkedik ki a hordozó, néha csak kikukucskálva, mint egy gyerek. Ha pedig már felszabadította, azt is megengedheti, hogy olykor bezárja, s a keretbe tétellel megnehezítse vagy lehetetlenné tegye a több nézőpontot. A következetes következetlenség, az örökös ellentmondás létezésének a lényege. A kép önálló életre kelt, ugyanolyan ontológiai státusz jár neki, mint bármely élőlénynek. Korunk festészetét a "festészet halálának életben tartása" frappáns kijelentéssel illetik. Másról sem hallunk, mint a festészet utáni festészetéről, a festészet szembefordul a festészetellel, a festészet már nem az, ami volt.

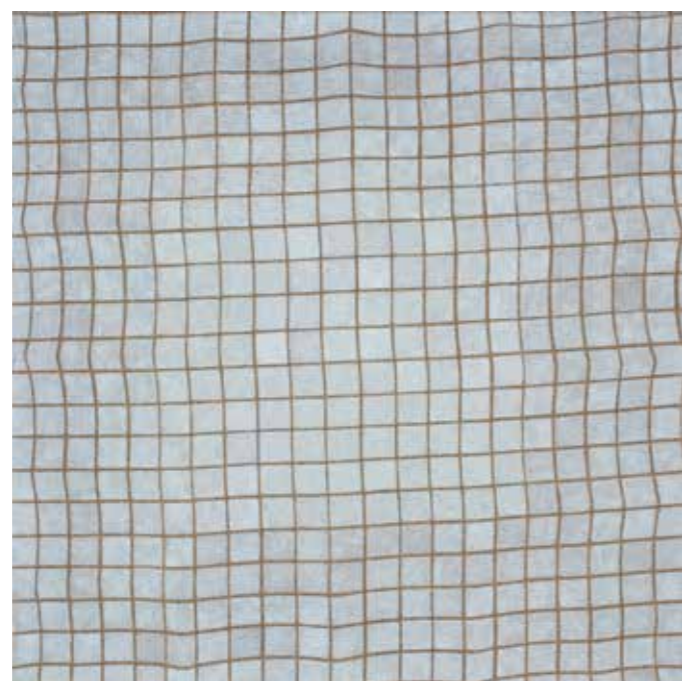
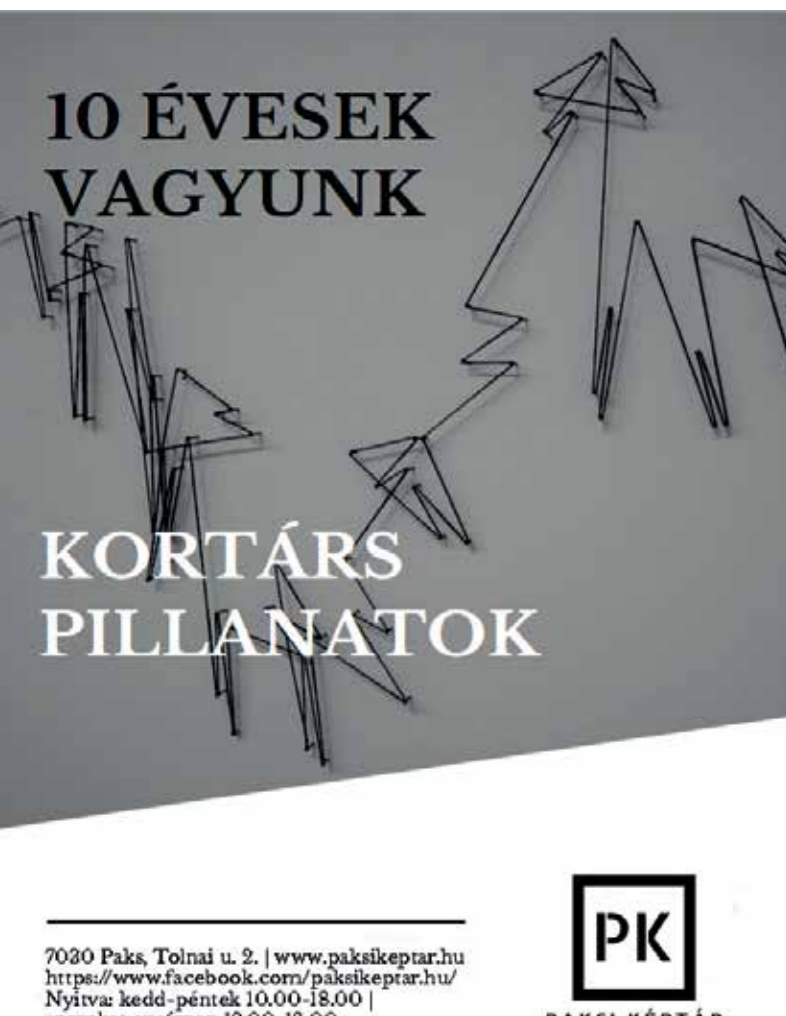
Ez a változás a 20. század első negyedének/harmadának a festészetben bekövetkező átalakulására és egyes festők, például Malevics és Mondrian teoretikus munkáira vezethető vissza. A festészetnek azonban szerencsére nincs vége, - a történelemnek se lett vége, ahogy azt Fukuyama és még páran prognosztizálták. Ellentmondásnak tűnhet, de pont azok lettek a legnagyobb hatással korunk festészetére, akik eljártak a festészet végének gondolatával. Léteznek trendek, és vannak, akik kilógnak belőle, Malevics és Duchamp koruk legnagyobb kívülállói voltak. Korunk kedvez a gyakorlati életnek és a funkcionalizmusnak, senki se vádolhatja túlzott spiritualizmussal vagy metafizikával, ezért aztán a festészet is koncentrálna a hogyanra, nem nélkülözi a "témát" és a narratívát. Erdélyi festészete ennek pont az ellenkezője, nincs téma, nincs narratíva, - és ahogy már említettem -, a festészeti problémák sem érdeklik, túl van minden gyakorlati-ságon és funkcionalizmuson. Cselleng és sertepertél, a létezés misztériuma foglalkoztatja.

Erdélyi Gábor nem üzen a nézőnek, hanem bevonja a saját világába, nem feladatot kapunk, hanem felfedezést, rácsodálkozást vagy ráismerést. Ezért van, hogy képeit nem csak nézni kell, hanem lakni is.

Farkas Viola

A másik hagyomány a színmező festészet. Ha néhány lépést hátrébb lépünk a képektől, eltűnik szemünk elől a vászon, a festék pedig színné változik. Mik ezek a felületszerek, amelyeket a színek alkotnak? Nem foltok, amelyek önállósnak képesek akár úgy, hogy beivódnak a vászonban, hogy kiemelkednek a felszínéről, lecsorognak, szétfolynak, összeállnak stb. S nem is színmezők, amelyek szintén önállósnak, de nem anyagi értelemben, hanem a szemem keresztül, s így önálló életre kelnek, belső dinamikára tesznek szert, s virtuálisan akár még a kereten is képesek túllépni, mint Morris Louis vagy Jules Olitsky képein.

Seregi Tamás



Cím nélkül, 2017

Amikor Losonczy a személyes élményektől távolságot tartva, a történeti reflexió kritikájának keretében kísérli meg Konkoly programját rekonstruálni, akkor, úgy gondolom, olyan munkát végez el, mely messze túlmutat saját indulásának feltérképezésén, és az intézmény mai identitásának egy elemére világít rá. Greenberg elméletének hatásához köti Konkoly azon oktatási szándékát, hogy a növendékeknek a gesztus-festés módszere által kell sűrítve és közvetlenül megtapasztalniuk az absztrakt képi vonatkozások rendjének fel- és elismerését. A gesztus szabad kifejezése által alakított absztrakt művek kapcsán elsajátított koncentrált beállítódás el kellett vezessen a kifejeződés tudatosításáig, a színek és formák az ábrázolás tárgyától független anyagi és szellemi tartalmainak megismeréséig. Losonczy e programból indulva, annak az ízig-vérig festői - nem egyszerűen művészi, hanem hangsúlyosan festői - látásmódnak a teljes birtokában, amely a szín-térnek a síkban való „kiterülő” felépülésében látja a festészet legsajátabb lehetőségét, tanítványainak mégis inkább a koncentrált figyelem munkamódszerét mutatja meg. Ez is világosan jelzi,

hogy tisztában van vele, a felszabadult tasiszta elemeknek (is) csakis a figyelem összpontosítása és egy pontba rögzítettsége adhatja meg szabadoság helyett a valódi szabadságot. A gesztus-festés gyors módszere helyett Losonczy lelassítja az időt mind saját munkáiban, mind hallgatói számára. Ahogyan nagy precizitással készült saját alkotásai a nézőtől is kikövetelik, hogy lassan ítélje meg őket, úgy tanítja meg hallgatóinak is, hogy a színek síkmértani logikájának a képen való megmutatása lassú munkát, ahogy írja, „szakzerű életritmust” is követel. Losonczy István modern festő. Modern, és mint ilyen már Vermeer műalkotásaiból is a modern, vagyis az immanens festői problémák megoldásából kibontakozó festészetet értékeli, Csontváryban felismeri kora legfrissebb szellemi-művészi áramlatainak egyidejű képviselőjét, Konkoly művészetében a modern autonóm festészet fő teoretikusának, Greenbergnek hatását találja meg. És modern festőként Losonczy azzal is számol, hogy ez a festészet, ahogyan fogalmaz, lezárult, vagy ahogyan Konkoly manifesztumával együtt mondja, „az érvénytelenség adottság”. Aki mégis festészetre adja fejét, csak azáltal teheti művét mint festészetet érvényessé, ha minden egyes mű a maga egyedi módján megold valamit a vászon síkjának problémái közül. Ezért is mondja Csontváryhoz kapcsolva a felismerést, hogy „szinte mindegy, hogy mit [...] fest”; a lényeg, hogy valódi festői entitások szerveződéséből alakuljon az esetleges ábrázolás, figurativitás. Losonczyt nem izgatják intézményes kérdések, nem köti le figyelmét a művészet jelenben lehetséges funkcióinak vagy funkciótlanságának, kritikai potenciáljának kérdése, vagy az ízlés politizáltsága.

Gálosi Adrienne

Szintani és térelméleti kutatásokat egyaránt végzett az elmúlt években, festészetének pedig elég jól, sőt első pillantásra talán túlságosan is élesen elkülönülő két iránya alakult ki, amelyeket a magam részéről analitikus és szintetikus festészetnek neveznék. Azért nevezném így őket, hogy elkerüljem az absztrakt és az ábrázoló fogalmi ellentét alkalmazását, amelyikhez ennek a kétféle festészetnek nagyjából semmi köze. Az első esetben ugyanis sokkal inkább bizonyos festészeti alapproblémák (színviszonyok, színátmenetek, szín-terek, a formáknak és a színeknek a viszonya, a textúrának és a faktúrának a képhez,



Cím nélkül, 2017

vagyis az imázshoz való viszonya, a keret kérdése stb.) izolálásáról, majd sorozatokon, variációkon keresztüli részletes kidolgozásáról van szó, a második esetben pedig ugyanezeknek a problémáknak, és minél több ilyen problémának, az összekapcsolásáról olyan totális képekbe, amelyekben azok együtt és külön-külön is működni tudnak. Ezeknél a műveknél aztán szinte önkéntelenül is felbukkannak azok a művészettörténeti utalások, amelyekkel habilitációs szövegeiben is foglalkozik. Mégsem posztmodern festészet lesz mindebből, nem idézeteket és stílusjátékokat kapunk általa, hanem egyfajta szintetizált festészeti problematológiát (Michel Meyer), amely nem a megoldások lajstromozásában, hanem a problémák rendszerezésében érdekelt. Nem hagyjuk magunk mögött az analitikus festészet eredményeit, ám nem is csupán átemeljük azokat a nagyobb szintézisekbe, hanem mintegy újraproblematizáljuk őket: hogyan képes egyszerre több léptéken működni egy kép, hány fókuszpontja lehet egy kompozíciónak, mekkora felületet bír el egy-egy fogás a kompozíció egyensúlyának felborulása nélkül, milyen messzire képes hatni egy-egy színfelület a képsík és a képtér egészén belül, mi az és mi az a minimum, ami az előteret és a háttérrel vagy az alakot és a környezetet



Cím nélkül, 2017

képes egymástól elkülöníteni, hogyan irányítható a nézői figyelem, milyen technikák férnek meg egymás mellett stb.

Nem árt legalább két szempontból történetileg is jellemezni Losonczy István festészetét. Az egyik természetesen a monokróm hagyomány kontextusa, amelyet önkéntelenül is megemlíttem. Ha csak egy gyors felsorolásra hagyatkozunk, azt mondhatjuk, hogy a monokrómnak legalább öt paradigmája van: a tiszta látható formájában megmutatkozó anyagi felszín (Rodcsenko), az anyagtalan felszín (Klein legtisztább monokrómja), a tapintható anyagi felszín (Rauschenberg), a felszíni láthatóságában megmutatkozó anyag (Soulages) és a sűrű közegként a felszínig hatoló végtelen tér (Rothko). Losonczy nem választ ezek között a paradigmák között, néhányat persze (egyelőre) kizár, elsősorban a Rauschenberg- és a Soulages-félét, és van, ahova hangsúlyokat tesz, a Rodcsenko-félét például szívesebben használja, mint a Klein-félét, miközben a térbeliséget sem utasítja el. A lényeg azonban az, hogy miért teszi ezt. A válasz úgy hangzik szerintem, hogy azért, mert a láthatóság különböző tartományaiban akar dolgozni, még ha nem is egyetlen képen belül.