

tériszonyaként”. Bernát pórusszerű, szinte lélegző képfelületei, homályossá oldott architektúrái és tektonikus lemezei leírhatók *képtekként* (Theodor Hetzer fogalmát kölcsönvéve), sűrű, organikus szövetekként, melyek tapintásra ingerelnek. Talán akként, ahogy Maurice Merleau-Ponty írt a „tapintó tekintetről” és a világ érzéki „húsáról”, mely utóbbi „úgy írható le (az idő, a tér és a mozgás vonatkozásában) mint szétválás, dimenzionalitás, folyamatosság, lappangás, egymásba átlépés...” Bernátot pedig mintha épp ez érdekelné: a látható és a láthatatlan, illetve a mikro- és makroszkopikus minőségek érintkezései, a közeledés és a távolodás dialektikája, és az, hogy miként konstruálódik meg újra és újra a forma és a figura a felületet letapogató emberi tudatban. A látható és a láthatatlan, a szubjektum és az objektum, a forma és az alap feloldódik egymásban, permanens áthatásba kerül, Merleau-Pontyval szólva, kiazmust alkot.

Mindez nemcsak a befogadásra, hanem az alkotófolyamatra is érvényes: a gyorsan száradó anyaggal, masszával való közelharcra, küzdelemre. A monoton, motorikus mozdulatok a különféle színeket egyetlen, monokróm masszává nivellálják, ám a monokrómia ezúttal nem színhiányra, hanem a színgazdagság maximumára utal. A monokróm massa örvényt alkot. Újabban kristályokra emlékeztető formarendszereket, még újabban szalaggá oldott architektúrákat, lemezeket, melyek örvényszerűen meandereznek a képfelületen. A legújabb sorozatokon pedig a vonalak mentén „szétfésült” lemezek tükörszimmetrikus szekvenciákat, önmagukba záruló, mégis nyitott, körkörös struktúrákat alkotnak, melyek megidéznek, ám egyúttal meg is cáfolják a matematika törvényszerűségeit. Bernát lebont és újraépít struktúrákat és formákat, ám az építkezés sosem zárul le. Bernát András műtermében kezembe vehettem néhány kisebb méretű festményt. A kézmozgásomnak, a fel- és lekapcsolt reflektoroknak, és a tekintetem irányának megfelelően pillanatról pillanatra más és más képeket láttam. A fémporral kevert festék megcsillant, majd bemattult, kéknek tűnt, majd lilának, ám végül a zöldesbarnás árnyalatok váltak uralkodóvá. A formák, a színek és a közöttük feszülő erők és ellenerők viszonyai folyton megváltoztak. Bernát festményei, szilánkokra tört térképzetei dinamikus korrelációkat evokálnak. Sokféleképp nézhető tektonikus mozgásokat. A közeledés és a távolodás váltakozó késztetéseit. Vágyakozást és elvágódást. Szertelen kiazmusokat. Az ember olykor szinte megfeledkezik arról, hogy amit lát, nem más, mint klasszikus értelemben vett festészet.

Amikor úgy érezzük, hogy a cézanne-i kártyavár összeomlani látszik, rádöbbenünk, hogy az stabilabb, mint valaha.

Bernát saját festészetére olykor „absztrakt illuzionizmusként” utal. Az illuzórikus architektúra valóban megidézi az op art játékos látványait és lehetetlen térképzeteit. A bernáti kép monokrómiája pedig összevethető a konkrét festészet bizonyos tendenciáival, főképp Jason Martinnal. Ám Jason Martin ipari esztétikumával szemben Bernát par excellence festészetét művel, hiszen a festői impasto hagyományaihoz nyúlik vissza. Nem véletlenül említi nyilatkozatában harmadik alapélményeként Rembrandt egyik festményét, egy női portrét, s azon a megfestett kéz pórusainak festői ábrázolását a masszaszerű festék primer anyagiságán keresztül. Bernát festményei testszerű szövetekként, bőrszerű entitásokként is felfoghatók, értelmezői ezt gyakran erotikus tapasztalatként írják körül, a látás erotikájaként, vagy – Rényi Andrást parafrázálva – az „erotika

FEKETE VALI

Képek a Másik tekintetével. Ernszt András új képeiről

Ernszt András: *Nature transfer*

Molnár Ani Galéria, Budapest
2016. február 17 – április 30.

Ernszt András egész pályafutására a tudatos építkezés, a stílári egység, témáira az ábrázolási technikákon messze túlmutató holisztikus szemlélet jellemző. Így festésze elmélyült válaszkérés a világ anyagi valóságának megjelenési formáira és egy azokat szervező egységes rend mibenlétére.

Művei a 20. század absztrakt festészetének hagyományait követik, amelyen választott útját olyan mérföldkövek jelzik, mint Klee, Rothko, Kiefer, Simon Hantaï, vagy a magyar képzőművészeti élet meghatározó alakjai közül például a pécsi Gyarmathy Tihamér, illetve a rá nagy hatást gyakorolt Kállai Ernő,

művészetetereit, akinek bioromantika-elmélete¹ új irányokat jelölt ki a korabeli festészetben.

Ami ezekben az alkotókban közös, az egyfajta strukturális elemzés, amelynek során témájuk maga az anyag, egy adott anyag szerkezete vagy felülete, illetve annak ábrázolhatósága a kép zárt vagy épphogy kitágított keretei adta lehetőségek között létrejövő új struktúrán belül. Ez nem egyszerűen ábrázolás a szónak mindennapi vagy akár esztétikai értelmében, hanem kutatás az objektumok belső rendjében, végsőkéig lecsupaszítva az anyag, a forma és a színek rendszerét, amely metódust tudatosan követik Ernszt András alkotásai is.

Munkáinak egymásra építő, tudatos problémamegoldásból felépülő struktúrájának alapja a pályájának elején, még egyetemista korában folytatott kísérletek sora, melyek során tanulmányként olyan felületekről készített lenyomatokat, amelyeknek szabályos rendszere, struktúrája, szövete van (legyen az téglafal vagy vászonanyag), amely a lenyomat készítésekor feloldódik, szabálytalanná válik. E lenyomatok egyfajta jelként, akár a lábnyom, egy valóságos létezőre utaltak. Ugyanakkor megsokszorozva, több réteget egymásra helyezve a létrejövő térbeli hatások által a konkrét utalás, az *indexszerűség*² megszűnik, egy új, absztrakt struktúra jön létre, amely első látásra bonyolultnak tűnik, noha ugyanaz a rend szabályozza, amely a természeti objektumok vagy emberek alkotta rendszerek részletei mögött fedezhető fel. Az utalás helyett immár az anyag eleve adott belső strukturális rendjének megsokszorozása által egy új struktúra, egy új rendszer születik, amelynek saját keretei között már lényegtelennek válik, hogy minek a lenyomataként, milyen anyagot jelölt az egyszerű nyomott felület. Immár maga a formák belső szervezetsége kerül fókuszba. A konkrét indexből egy bonyolult szimbólum született, amely mint ilyen, a világ egészét jellemző általános szervezetségre, strukturáltságra utal. E kérdéskör pedig egyenesen vezet a fenomenológiai gondolkodás különféle irányzataihoz, melyek éppen a gondolkodáshoz, a világhoz való viszonyhoz, a létezés objektív és szubjektív lényegét meghatározó alapokhoz igyekeznek eljutni.

Az imént említett rend vagy rendszer, illetve struktúra fogalmi konnotációja magában rejtje az objektivitás, a külső meghatározottság érzetét. Ezek a rendszerek számunkra mégis valóságukban jelentenek rendszert, mi vagyunk, akik ezt a rendet elsődlegesen beléjük helyezük vagy

¹ Bioromantika. In: Kállai Ernő: *Művészet veszélyes csillogzat alatt* (bev., vál., szerk.: Forgács Éva), Corvina Kiadó, Budapest, 1981. pp. 147–152.

² C.S. Peirce: *A jelek felosztása* In: *A jel tudománya*, Szerk.: Horányi Özséb, Szépe György, Gondolat Kiadó 1975 Ford.: Antal László

viszonyulunk hozzájuk az intencionalitás folyamataival, amely Husserl szóhasználatában nem más, csupán az a tény, hogy az emberi szellem aktusaiban képes valami önmagán túl lévőre mutatni. Tehát a festményből kibontakozó rendszerek azt a módot mutatják, ahogy képesek vagyunk elgondolni, az anyag formáira rávetíteni, s ezzel egyfajta módon megérteni az anyagi világ különféle elemeit. Az intencionalitás valamire való irányultságot jelent. Hiszen minden tudat valaminek a tudata, valamire irányul: a látás pedig valaminek a látása. Tehát minden tudati tevékenység valamilyen horizonttal együtt adott, ahogyan minden észlelt tárgy is valamilyen horizonttal együtt jár.³

Ernszt András képeinek alapja a természet, pontosabban a természet észlelésének különféle szempontjai. Későbbi képein, sorozatain így alakul és transzformálódik a rendszer a természeti elemek egyfajta elvonatkoztatott rendje felé a kvázi fűszálak, kövek, vízfelületek avagy az ekként megmutatkozó absztrakt elemek, formák (szabályos, ritmikus rendbe szervezett vonal, a kép felületeken különféle méretben elhelyezett ellipszisek) ábrázolásával. Persze feltehetjük a kérdést, hogy a természet rejti-e magában ezeket a formákat, vagy az alkotó a természethez az elvont formákban való megragadása által közelít?

Van továbbá ezeknek az ábrázolásoknak egy transzformációs mozzanata, amelynek egyik elemi meghatározója a tér különböző szegmenseinek érzékelhetővé tétele, a másik pedig egy alkalmazott perspektíva, amelyet a 20. század ugyancsak meghatározó egzisztencialista gondolkodói, például Jean-Paul Sartre és Merleau-Ponty terminusai mentén igyekszem leírni. Sartre-nál az egyik fő kérdés a *tekintet*,⁴ a látás, amelyen át nemcsak észlelem a világot, hanem tudomást szerzek a világban létező többi szubjektum rám és a világra vonatkozó észleléséről, és tételezni tudom azt a szempontot, ahogy és amilyenek ők láthatnak engem. Azt, hogy hogyan képzelem az ő képüket a világról, a képtudat határozza meg, a képtudat tárgya ugyanis nem belül van, hanem kívül, a „világban”, vagyis az ábrázolt rendszerben létrehozott kép.

A kép a képtudattal egyenlő, amelynek jellemző tulajdonsága az a mód, ahogyan a tárgyára vonatkozik. Ernszt András számos képének alapvető jellemezője a tekintet, amelynek egy képen belül hármas irányultsága figyelhető meg. Az egyik irányultság a festőtől ered, ez az általa használt, kivetített, közvetített szempont,

³ Jaakko Hintikka: *A fogalom mint látvány. A reprezentáció problémája a modern művészetben és a modern filozófiában.* Ford. Habermann M. Gusztáv. In: *Sokarcú kép – Válogatott tanulmányok a képek logikájáról.* Szerk.: Horányi Özséb, Typotex, Budapest, 2003, p. 153.

⁴ Jean-Paul Sartre: *A lét és a semmi. A tekintet.* L'Harmattan, Budapest, 2006, pp. 279-510.

vagyis az a feltételezett képlátás, amelynek forrása nem maga a szerző és nem is a néző, hanem a szerző egy harmadik feltételezett nézőpontot használ, amelyet a kép nézője is harmadikként észlel.

Merleau-Ponty szerint⁵ ahhoz, hogy a világ feltárulhasson, mindig is a világban kell valamilyen pozíciót elfoglalnunk. Az „objektív” megismerés külső nézőpontja, a felülről való letekintés nem lehetséges: a világ és benne saját magunk megtestesült szubjektivitását nem tudjuk „fentről”, a rendszerből kilépve megfigyelni. Ahhoz, hogy egyáltalán események, folyamatok, irányok legyenek, egy megtestesült szemlélő szubjektumra van szükség, aki a világ közegében létezik, és akinek számára ezek különböző formában megjelennek. Miközben ugyan az a dolog más és más formában artikulálódhat az ő szemlélő azonos szubjektum számára.

„Egyszer a világot szőnyegszerű színcsodának láttam, a legmeglepőbb ellentétet egy harmóniába feloldva, máskor a formák mérhetetlen

⁵ Maurice Merleau-Ponty: *A szem és a szellem.* In: *Fenomen és mű,* Szerk. Bacsó Béla, Kijárat, Budapest, 2002, pp. 53-77.

filigránjában merültem el (...)” – írta 1923-ban Klee.⁶ Így látom a fűszálak egyenes vonalát óriásira növesztett szálakként, vagy a vízfelület örvényeit különféle méretű ellipszisekként. A képek teréből, léptékéből látható, hogy ez nem a festő tekintete által nyert kép, hanem a látott kép alapján egy elképzelt, kisebb élőlény által látottnak gondolt kép – amit én a saját képtudattal a befogadóként látok. A folyamat az impresszionizmus ellentéte: nem a külső változások ábrázolódnak az észlelt látvány formájába belevitt szubjektum által, hanem az alkotó saját tételezett képtudataival beiktat egy szempontot maga és az ábrázolni kívánt dolog, valamint a néző közé. Ennek a szempontnak, amely része a természeti valóságnak és a tételezett perspektívának a léptékét használva látatja velünk a képet, mintegy részévé tesz minket is az immáron formajegyekben geometrikus elemekként elvonatkoztatott természeti tájnak. Hiszen amíg megszűröl szemlélünk egy mezőt, addig az egyszerűen csak zöld, a távolról szemlélt vízfelület homogén. Minél jobban közeledünk, annál inkább megmutatkozik részleteiben: kiválnak egyediségükben a fűszálak, egyre áttetszőbbé válik a víz, míg a fűben fekve láthatóvá válnak az egyedi fűszálak apró erezei is, a vízben búvárkodva az aljazaton fekvő kövek. Ám Ernszt András képein nemcsak közelebb lép, egyre közelebb, hanem egyre kisebb, egyre inkább a természeti táj része az, aki láthatja az előtte álló képet. Vagyis a nagy egészről minél inkább a részekre esik a fókusz, annál inkább kirajzolódnak a részek a maguk komplex rendszerében éppúgy, mint egyediségükben.

Ernszt András az elmúlt tíz évben festett képeinek nemcsak a közelítés és egy feltételezett harmadik tekintet a fő eleme, hanem e tekintet horizontális vagy

⁶ Wermer Haftmann: *Paul Klee.* Ford.: Szántó Tamás. Corvina Kiadó, Budapest, 1988, p. 34.

vertikális iránya, amely a különféle sorozatainál szisztematikusan változik, aszerint, hogy az ábrázolás perspektívája a „látó” harmadik előtt van közvetlenül (füves, leveles képek), vagy föntről tekint lefelé (vizet, vízpartot ábrázoló képek). Ha közvetlen közeli a szemlélődőként adott horizont, akkor vannak, amelyek épp csak a perifériás látás számára adottak – ez máris módosítja az ábrázolás mikéntjét, vagyis a vonatkozó képtudatot és a néző mint befogadó viszonyát is.

Legutóbbi képein, például a 2015-ös *Előtűnik, Előtér I-II.* címűn különösen megragadható a közelítés-távolítás eszközeinek felhasználásával kialakított látvány. Ágak, falevelek takarják ki a horizontot, ezért a látványnak csak egy-egy szelete tűnik elő, ugyanakkor részleteiben megragadhatatlan, csak színek és foltok, amelyek látszanak. Ernszt tehát a harmadik tekintetének perspektíváját lehetőleg magasabbra emeli, aki egy faágról tekint le a földre, amelyen csak a színes foltok és fények észlelhetők, sőt, olykor egyfajta repülési magasságból felhő által kitakart földrészletek láthatók. A fűszálak jellemzően hangyaperspektívája most madártávlatá vált, a festmények tere tovább tágult. Ernszt az anyagi struktúrák belső szerkezetét vizsgálva helyezte a képek képalkotó horizontját egyre kijebbe. Ha szimbolikus stációkban fogalmazzunk meg eddigi sorozatait, mondhatnánk, hogy kezdetben a föld, majd a víz, jelenleg pedig a levegő az, amely meghatározza őket. Ugyanakkor bár a képek terében mindig más és egyre tágabb térképzetek jelennek meg, a „harmadik” tekintete mégis közelről a természet, vagy ha úgy tetszik, a nagy egész részeként szubjektíven szemléli a számára adott látványt. Így részesülünk mi is részként a természet nagy egészéből, melynek átadása a *másik*, vagyis egy harmadik tekintetén át, a képek horizontján keresztül történik.

S E R E G I T A M Á S

Az alkony fázisai

Korodi Luca: Alkonyat fázisai / Phases of gloaming

Neon Galéria, Budapest
2016. február 12 – március 8.

Mindannyian ismerjük a költői képzetnek azt a valószínűleg a köztudatból/közképzetből származó termékét, amely szerint az este valami olyasmi lenne, ami fentről, az égből érkezik, hogy szó szerint sötétségbe *borítsa*, sötétséggel *borítsa be* a világot. „Midőn az est e lágyan takaró / fekete, síma bársonytakaró, / melyet terít egy óriási dajka, / a féltett földet lassan eltakarja” – kezdi Babits az *Esti kérdés* című versét. Vagy másképp: „Mostantól az este érkezik, / gongyütsre ránk ereszkedik” – írja Bereményi Géza a *Sárga gongyüts* című gyönyörű Cseh Tamás szám szövegében. S még ha kicsit lejjebb szövédik is ez a bizonyos takaró, egy dolog biztos, hogy nem a felszínen: „Hálót fon az est, a nagy, barna pók, / nem mozdulnak a tiszai hajók” – ahogy Juhász Gyula írja a *Tiszai csönd*

című versében. Talán ezért is tud az este a maga anyagtalansága ellenére nehezzé, sőt nyomasztóvá válni a romantika irodalmában: „Ólomsúly nehezült ránk. Ott csüggött tagjainkon, a szoba bútorzatán, a serlegeken, amelyekből ittunk; mindent lenyomott, mindent földre húzott – mindent, kivéve a hét vaslámpa lángját, melyek tivornyánkat bevilágították. Azok magas, karcsú fényvonalakban emelkedve égtek, sápadtan, egyenesen, mozdulatlanul.” – írja Edgar Allan Poe az *Árny* című kis parabolájában.

A festő azonban nem a költő képzetének anyagával dolgozik, pontosabban nem a költő „materiális képzetével”, még ha az ő anyaga sem kizárólag a vizuális érzékelésből származik. Ő inkább az olyan költőnek hisz, aki tudja, hogy a hálót a fény szövö, és nem a sötétség, s hogy az esteledés nem a sötétség leereszkedése, hanem a fény felszállása: „A mellékudvarból a fény / hálóját lassan emeli, / mint gödör a víz fenekén, / konyhánk már homállyal teli.” (József Attila: *Külvárosi éj*). Az éj tehát lent van, és nem fent, az éj a felszínen születik, s ha valahogy a képzetünkkel ki akarnánk egészíteni, akkor valóban valamiféle lassan felszivárgó talajvízhez hasonlíthatnánk, nem pedig ránk ereszkedő lepelhez. Az éj nem vetett árnyék, nem a felhő híres festészeti problémája, sőt még csak nem is a chiaroscuro problémája – a fény és az árnyék kettőse a nappal belső dialektikájához tartozik, amely a maga egészében megszűnik, amikor beköszönt az éj.

René Magritte-nak, ennek az igencsak rossz festőnek, ebben az egyben igaza van, bár tegyük hozzá, hogy ő egészen más megfontolásból jutott el ide. Biztosan mindenki emlékszik *A fények birodalma* című festményére, amely egy tóparton álló házat ábrázol. A kép poénja az, hogy lent a földön éjszaka van, a ház fölött azonban verőfényes nappal gyönyörű, felhőkkel tarkított éggel. És a kép valóban nem más, mint egyfajta absztrakt vizuális megjelenítése annak a ténynek, hogy fent az égen soha nincs éjszaka, legfeljebb csak mi nem látjuk ezt, mert eltakarják szemünk elől a felhők, egyszóval hogy a csillagok és a hold nem az éjszaka jelei, mint inkább szétszórt nappaltöredékek. A hajnal jön fentről, a légkörből visszaverődött szórt fényként, árnyéktalan világosságot hozva a földre, amikor „a vörös önmagának vörös önmagában, önmagának kék a kék, és nem azért, mert zöld a zöld” – ahogy Nádas Péter mondja a hajnalról az *Emlékiratok* könyvében.¹ Csak ezután érkezik meg a nappal a maga színkontrasztjaival, fényirányaival és fényárnyékaival. Még ha van az alkonyaknak is egy szórt fényű szakasza, de abban is a lent, vagyis a

¹ Nádas Péter: *Emlékiratok* könyve. Szépirodalmi Kiadó, Budapest, 1986, 176. o.