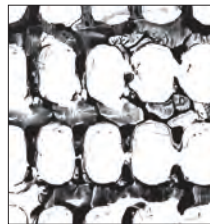


Somody Péter veszprémi származású képzőművésznek, a lapunk borítóját és arculatát meghatározó képzőművészeti alkotás alkotójának, a Pécsi Tudományegyetem Művészeti Kara festőművész tanárának kiállításáról az április 1-i megnyitó szövegének szerkesztett változatát közöljük. Somody Péter két alkotása megtekinthető a veszprémi Művészetek Háza Tavasz Tárlatán is.

# Tesa meg én és a többiek

Somody Péter: *Tesa és én*. Kiállítás a pécsi Nick Galériában. 2016. április 1. – május 1.



Séd, 2015. ősz, borító

A Somody Péter legutóbbi munkáit felvonultató kiállítás címe sokat sejtető cím. Tudjuk, a művészletrajzokban kiemelkedő helyet foglalnak el azok a személyek, sok esetben műzsák, akiknek barátsága, támogató jelenléte egy-egy alkotói korszakra vagy akár az egész életműre rányomja bélyegét. Csak hogy a legnagyobbakat említsük: Wally az olykor botrányos Schiele-képek modellje; Olga, Marie-Thères, Dóra

vagy Françoise Picasso életművéből visszaköszönő nőalakok; Gala neve pedig Dalíval fonódott össze. De kicsoda Tesa, aki leplezetlenül, majdhogynem szemtelenül és kihívóan megjelenik Somody Péter kiállításának címében?

Fontos-e a név, ha az alkotói folyamat szempontjából kitüntetett a jelentősége? Úgy is mondhatnánk: az ezerarcú Tesa ő, hiszen számtalan alakban létezik. Lehet éterien átlátszó, máskor inkább erős szövet, vagy akár hideg, fémes csillogású, mint az alumínium. És így is vonzó. Tesa kiváló társ, gyors és könnyű – sokszor bizony ez is számít. Nemcsak kéznél levő, de kézhez álló is, téphető, teste írható felület. Tesa a tökéletes mitológiai lény, a sosem volt szerető, aki számos alakváltozatban megmutatja a látszatot vagy a lényegét. Tesa, Somody önleplezése szerint, az, akivel az elmúlt fél évben a legtöbb időt töltötte. És bár zavarba ejtő a művész ilyen irányú kitérülése, ha már beszélni akar róla, ám legyen: TESA nem műzsa, több annál, Somody legújabb képeinek alkotótársa. *TESA a ragasztószalag.*

Féltetve a tréfát, az alkotások lényegét tekintve is sokat elmond ez a cím, de magának az alkotónak a művészethez való viszonyáról is árulkodik. A cím az előbb említett kontextusok miatt nyilvánvalóan fricska, irónia, játék, de beavatás is egyszerre. A képek alkotási folyamatáról árulkodik, a képek születésének technikájáról. A sablonhasználatról, a maszkolásról. A festett és fújt felületek egyensúlyáról vagy épp egyik vagy másik elbillenő túlsúlyáról. Somody saját festészetét, alkotói folyamata mibenlétéről.

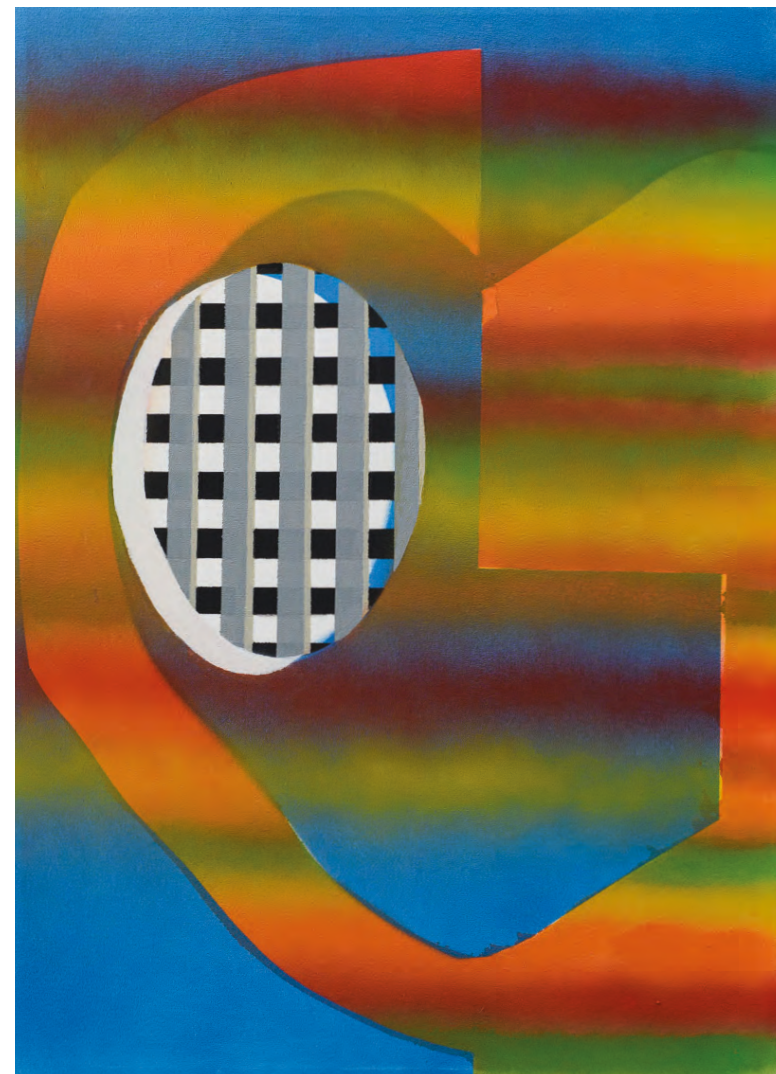
„A művész akkor lehet alkotó művész, ha képének formái semmilyen tekintetben sem azonosak a természettel. [...] A festészet: festék, szín. Forrása mélyen bennünk van” – írta Malevics 1915-ben *A kubizmustól, a futurizmustól a szuprematizmusig* című manifestumában (*Malevics-kronológia*, összeállította: Szőlősi-Nagy András, Nyílt Struktúrák Művészeti Egyesület, Budapest, 2015). Somody Péter mint a 20. századi absztrakt festészet örököse az elmúlt néhány évben készült munkáinak főszereplője a festmény ontológiai meghatározója, a vászon és a vászonra felvitt festék kölcsönhatásaiból indul ki, amelyről így hangzik a mai napig érvényes ars poeticája: „Egy festmény önállóan létező lény, beágyazódva a művészet történetének folyamába és tradíciójába. Nem kell, hogy a valós, a látható világban keresse referenciáit. A spagetti az spagetti, a könyv és a gondolat is az ami. A festmény legyen festék, és anyag hordozta gondolat, bonyolítsa saját életét és létezését. Az alkotó pedig vállalja bátran mindazt, amit tesz, így onnantól kezdve az is a valóság része lesz.” ([http://www.punchmagazin.hu/2006\\_5/somody.html](http://www.punchmagazin.hu/2006_5/somody.html))

Somody Péter korábbi képeinek általában éppen az a titka, hogy a festményt meghatározó anyagi összetevőket helyzetbe hozza, majd egymással és a felülettel hagyja kommunikálni, és engedi, hogy megteremtse saját struktúrájukat, amely majd a festmény belső világa lesz. A kialakult viszonyokból sötétebb vagy világosabb felületek, a csepegtetett festékből lekerelkedő formák és a halványan felderengő alapvászon lazúros felülete születik. Az anyag csendes jelenlétének lehetünk tanúi műalkotásainak jelentős részében.

2011-2013-as képein szándékos ráhatással megmozdul az anyag, a festék, az ecset többszínű hullámmotívumot hagy, amely egy köztes felület létrehozásával képeibe integrálja a későbbi képeken kiterjedő tér-idő dimenziókat. A térdimenziók érzékeltetésével tehát belép a képek terébe szándékosan kifejeződésként a mozgás, látás és nem látszó formákkal, jelenlegi és elkövetkező pillanatokkal.

Ez folytatódik a határozottan elkülönülő rétegek alkalmazásával, amikor a vászon megfestett alapsíkjára egy újabb felületet helyez, ami látszani engedi magát az alapsíkot is. Majd ezek elé helyezi a geometrikus formákat. Ez a hármass viszonyrendszer (háttér, a rajta elhelyezkedő felület és az előtérben elhelyezkedő geometrikus elem) a térdimenzió mellett az idődimenzióra is utal, az előtérben elhelyezkedő geometrikus elem mozgására, a kimerevített mozdulat „itt és mostjára”. Amelynek volt előzménye és lesz folytatása, a mozgás szempontjából a festményen ábrázolt kép épp csak egy elkapott pillanat. A mozgás megragadása által egyfajta jövőképet teremt, hiszen egy mozdulatnak mindig van folytatása. A kép magában hordozza az elkövetkezendő időpillanatok ritmusát.

Legújabb képei e két alkotói tendencia esszenciáját adják. A képeken megjelenő formák önidezetek, korábbi csorgatott munkáinak, véletlenszerűen kialakult festékfoltjainak szándékos, precíz újraalkalmazásai, amelyek akár egy képen belül, akár az egymás mellett megjelenő képeken sorozatként, alakváltozataikon keresztül egymással párbeszédet folytatnak. A formák tehát itt már precíz, szinte realista jelleggel kerülnek a kép terébe. Ahogy a 2011-14-es képeken fontos szerepet játszott az idő, itt a térhasználat lesz a főszerep. A képeknek elsősorban tere van, a kép ideje, a befogadás



időpillanata már nem a jelen vagy a jövő. **S**imult pillanat, ahogy Kierkegaard kifejti a *Félelem és reszketés* című esszéjében, az öröklét egy darabja. „A pillanat az öröklétet tárja fel az existencia előtt, amelyről így elmondható, »nem az idő atomja, hanem az öröklété. Az öröklét első visszatükröződése az időben, s egyidejűleg első kísérlet az idő feltartóztatására.«” (Gyenge Zoltán: A megértett idő. *Existencia*, II. évf. [1992] 1-4. sz., Szeged-Budapest, 427. o.)

Akár száz éve a szuprematistáknál, a képek geometriai elem-ből álló rendje a mindenség rendje is lehetne. „Malevics forradalmisága abban áll, hogy tagadta azt a világot, melyet a tér-idő jellemez, mert egy ilyen világ logikájából eredően örökké változik, minden viszonylagos benne, és mint már említettem, ő az örök értékekben hitt. A földi tér is szükös volt számára, nem véletlen, hogy sci-fikbe illő elképzelései és rajzai vannak, a legtöbb szuprematista képen térben lebegő, a repülés élményét megelőlegező formákat látunk: ami mögött megint csak a végtelen megragadásának vágya áll.” (Farkas Viola: Ember az űrben – Kazimir Malevics és akiknek kell. *Artmagazin*, 2015. 4. sz. 26-31. o.)



Am Somody képein ez mégsem csak így történik, hiszen ki viselné el a 21. században a mindenség öröklétének terhé? Alkotói folyamata visszaidézi az absztrakt festészet hajnalát, amikor a természetábrázolás helyébe a művészet önálló észlelése és a művészeti ábrázolás saját belső törvényeinek felfedezése és **S**imazása lépett. Arnold Gehlen írja *Kor-képek* című művében, hogy a képígyent ma már a film és a fotó elégíti ki (Arnold Gehlen: *Kor-képek 1907-1914*. Gondolat, Budapest, 1987). A festészet ezzel kiszorult a valódi társadalmi igény feszültségmezejéből, és azzal kezdett el foglalkozni, ami a sajátja: azokkal a feladatokkal, amelyeket csak a festészet oldhat meg. Vagyis a látható leválasztásával minden meghatározott tárgyi érdeklődésről. Az absztrakt festészet története éppen ennek a leválásnak a története. A festészet már nem megjeleníteni, hanem feltárni akart. A korábbi korok eszmei festészetébe a látványként adott tudás mindazok számára megközelíthető, akik azonos jelentéseket vonnak be, amelyek a látott dolog optikai tartalmából nem lehetnének levezethetők.

Somody legújabb képeinek struktúrája visszakanyarodik, és megismétli e művészeti folyamat leválási kísérletét: amikor a nagy szubjektív fordulat történt, ahogy Gehlennél találjuk, kezdve az impresszionizmussal, amely megpróbálkozott azzal, hogy fellazítsa a szem szokásait, és nagyobb optikai finomságra, a tárgyak és a világ érzékelésének szubjektivitására neveljen. Majd a kubista fordulattal a kép értelmének igazolása már nem volt megtalálható a képben, hanem a kép keletkezési folyamatában, a művész elméleteiben teljesedett ki.

A kubista képek **S**or műkritikusai konceptuális festménynek nevezték. „A Negekunst und kubismus című cikkében Kahnweiler a peinture conceptuelle-nek a legrövidebb meghatározást adta: ez a művészet akkor keletkezik, amikor a festő önmagából, önmagában létező műalkotás létrehozására törekszik, amikor a jelek (szimbólumok) olyan együttesét teremt meg, amelyek az alkotás

eme lényegéből indulnak ki, és mégis a külvilágot jelölik.” (Arnold Gehlen: *Kor-képek 1907-1914*. Gondolat, Budapest, 1987, 111. o.)

Somody új képein realistán ábrázolja korábbi csurgatott foltjait, amelyeket a tér különféle szegmenseiben helyez el. Ebben Tesának felbecsülhetetlen szerepe. Majd e folthatásokat egyes képein fény-árnyék hatásokkal, térben elfoglalt helyükkel érzékelteti és árnyalja. Az egyszerű absztrakt tiszta szín- és formavilágba be-köszönnek olyan elemek, amelyek a tárgy szubjektív ábrázolásának környezeti elemeit érzékeltetik. Tehát egy saját eszközeiből megalakított jelrendszert használ, amelyet korábbi esetlegesség helyett a precíz konstrukció szigorú törvényei szerint alkalmazva és annak irányába eltolva használ.

Bár a képek játékos formajegyei megmaradnak, ugyanakkor az időtényező kiiktatásával a képek szigorú térképzésében, az előterek és háterek kapcsolódásában, átjárhatóságában az időtlenség lesz a meghatározó, amelynek súlyát, sőt terhet a szubjektív érzékelés elemeinek (fények, árnyékok, foltok, színek, átmenetek) megjelenítésével csökkenti. Az időtlenségben felragyognak a fények,

napfény-érzet, felhősödés, mintegy hangulati szubjektív elemek, amelyek immáron a letisztult absztraktban jelenítenek meg szubjektív érzékelési elemeket.

Somody nem akart és nem akar magasztos képeket festeni. Gesztusa megidézi például egy időben közelebbi előd, az 1969-ben létrejött francia *Suport/Surface* mozgalom attitűdjét: „A festészet tárgya maga a festészet, és a kiállított képeknek nincs köze semmihez, csak önmagukhoz. Nem tesznek fel kérdést egy máshol lévőre (például a művész személyiségére, az életrajzára, a művészettörténetre). Nem adnak támpontot, mivel a felület az ott alkalmazott formai és színbeli megszakítások által megtiltja a néző mentális kivetítését vagy az álomszerű kalandozásait/reflexióit. A festmény végül is magában van, és a saját területe az, ahol a festményt problémaként kell kezelni. Ez nem jelenti sem a forrásokhoz való visszatérést, sem pedig egy eredeti tisztaság keresését, hanem egyszerűen azoknak a festészeti elemeknek a lemezletlenítését, amelyek meghatározzák a festészeti cselekményt.” (*Le Musée éphémère katalógusa*, 13. o., [http://www.cnap.fr/sites/default/files/article/123971\\_2\\_plaquette-musee-ephemere-avril2010.pdf](http://www.cnap.fr/sites/default/files/article/123971_2_plaquette-musee-ephemere-avril2010.pdf))

Ezért született meg a kiállítás címe is, amelynek nyelvi megfogalmazási módja egyfajta toposzhoz kötődik, amely a fennköltség, az emelkedettség és a szabálytalan vagy akár polgári értelemben szabatos kapcsolatot sugalló, a művészethez és a művészi alkotáshoz kapcsolódó, 19. századi típusú konnotáció lehet, amelynek jelentése ugyanakkor a műalkotás brutálisan technikai létrehozásához kötődik. A bemutatott műalkotásokat a címadással, egy 20. századi koncept-aktussal, egy igazán poszt-posztmodern, 21. századi gesztussal visszarántja a szubjektum primér valóságának szintjére, amelyben a létrehozás módszere legalább annyira a kirakatba kerül, mint maguk az elkészült alkotások sora.

Fekete Vali