

Fehér Dávid

Nonfigurációk*

Bak Imre és Barabás Zsófi: *Nonfigurációk*

↻ Faur Zsófi Galéria, Budapest

↻ 2012. október 11 – november 4.

Az utóbbi idők művészetelméleti diskurzusában újfent divatba jött a *figura* és a *figuráció* fogalma. Feltehetően azért, mert a táncról a mozgóképen át a teológiáig és a retorikáig rengeteg különféle területet lehet a segítségével összefogni, számtalan interdiszciplináris kutatás hívószavává válhat.¹ Mindezek legfontosabb előzménye, Erich Auerbach híres *Figura*-tanulmánya az antikvitástól a középkorig mutatja be a fogalom alakulástörténetét, mely persze a mi szempontunkból ezúttal csak kevésbé lehet érdekes. A „plasztikus képződményként” értelmezett *figura*-fogalom elsőként Terentiusznál jelent meg az i. e. 2. században. A *figura* szó, szemben szinonimáival, a *formával*, a *sémával*, a *morphéval*, a *typosszal* vagy

1 Vö. Gottfried Boehm – Gabriele Brandstetter – Achatz von Müller (Hrsg.): *Figur und Figuration. Studien zu Wahrnehmung und Wissen*, Wilhelm Fink Verlag, München, 2007

* Elhangzott Bak Imre és Barabás Zsófi *Nonfigurációk* című kiállításának megnyitóján a Faur Zsófi Galériában, 2012. október 11-én.

az *eidosszal*, a kezdetektől fogva magában hordozott mozgékonyra, dinamizmusra, ha tetszik, lezáratlanságra utaló jelentésrétegeket. A *figura* szó gyöke ugyanis közös a *fingere* igéével, s így asszociálni enged a permanens alkotás-alkítás képzetére.

A nagy svájci művészettörténész, Gottfried Boehm nemrég megjelent tanulmányában összekapcsolja az „ikonikus figurációról” való beszéd időszerűségét a *performativitás* fogalmának előtérbe kerülésével.² A figurációként értelmezett kép ugyanis nem lezárt, formává szilárdult egység, hanem sokkal inkább folyamatosan alakuló, dinamikus entitás. A pillanatba zártaságból kiszabadított kép sajátos időtapasztalatot implikál, eseménykarakterrel bír, Boehmmel szólva, a létrehozás és a befogadás idejében létezik, abban az idő intervallumban, amelyet az alkotó, majd később a befogadó tölt el előtte.

Ha „ikonikus figurációról” beszélünk, átkerül a hangsúly a végeredményről a folyamatra, a mozdulatlanság és a mozgás közötti paradox kettős állapotra, a kép strukturális sajátosságá-

2 Az „ikonikus figuráció” leírása során Gottfried Boehm tanulmányára támaszkodtam: Gottfried Boehm: Die ikonische Figuration, in: *Figur und Figuration*, i.m., 33–52.

BAK IMRE ÉS BARABÁS ZSÓFI: *Nonfigurációk*, részlet a kiállításról, Faur Zsófi Galéria



ira és az észlelés mikéntjére. A belső összefüggések finom játékára mint folyamatos genezisre, az illuzórikus képfelületre mint sajátos *energia-mezőre*, melyben az alakok és az alakzatok, a képek és a képzetek létrejönnek, majd eltűnnek. Mind „mágikus” festői játékok eredményei: a háttérből figurák lépnek elő, majd szívódnak fel, alakzatok állnak össze, majd esnek szét. Megnyílik a tér, majd visszazárul tömör, kétdimenziós felületté. A fekete háromszög-kiszögellést az egyik pillanatban hegyesedő nyílásként, különös lyukként észleljük, a másik pillanatban viszont tömör, piramisszerű alakzatként. Kérdés persze, felválthatja-e az egymást kizáró nézetek „vagy-vagy”-át az eldönthetetlenség, a szimultán többnézetűség. Egy sajátosan értelmezett „is-is”, amit BAK IMRE a leggyakrabban „minthá”-nak nevez.³

Az eddig elmondottak egyaránt elvezethetnek az op-art szemfényvesztéséhez és a Gestaltpsychologie kísérleteihez, amelyek mind-mind ennek a sajátosan értelmezett képi „minthának” a termékeny kiaknázásai: annak a különbségnek, amelyet Josef Albers az „actual fact” és a „factual fact” kettősségeként, vagyis a tárgyiasult kép és az apperceptív kép dichotómiájaként írt körül. A tekintet folytonos „átfordulását” evokáló, többolvasatú vizuális jelek kapcsán Boehm az „esztétikai határ” kifejezést használja.⁴ Ezen határok „leolvasása”, befogadása hosszas szemlélet igényel. Időt, amit a befogadó nem spórolhat meg.

Úgy érzem, kevés olyan kérdést, problémát találni, melyben a két eltérő alkatú művész, Bak Imre és Barabás Zsófi osztozik. Ha mégis ilyet keresnek, az egyik – ahogy a kiállítás címében is oly találóan megfogalmazódott – épp ez lenne: a *figuráció*ban rejlő képi potenciál következetes vizsgálata, s ennek nyomán egy sajátosan értelmezett, korszerű *non-figuráció* megalkotásának igénye. Non-figuráció alatt ez esetben a figuráció egy sajátos, nem mimetikus válfaja értendő. Bak és Barabás festményeire ugyanis képtelen vagyok másként tekinteni, mint markánsan különböző, ha tetszik, diametrálisan eltérő „ikonikus figurációkra”, „performatív képfolyamatokra”. Képeik labirintusok; nem pusztán vizuális, hanem szemantikai értelemben is: hisz maximálisan kiaknázzák az amimetikus formák, motívumok jelentéstani nyitottságát, a „mintha-világok”-ban rejlő vizuális és intellektuális potenciált.

Bak Imre festményeinek nem pusztán járulékos eleme, hanem valódi tárgya a Boehm által leírt ikonikus figuráció – a zártság és a nyitottság

3 Vö. Bak Imre 1999-2000. *Mintha...*, Platán Galéria, Lengyel Intézet, Budapest, 2000

4 Vö. Gottfried Boehm: Die Dialektik der ästhetischen Grenze. Überlegungen zur gegenwärtigen Ästhetik im Anschluß an Josef Albers, *Neue Hefte der Philosophie*, 1973/5, 118-138.



BAK IMRE
Most, 2011
140×210 cm,
akril / vászon

dialektikája, a képi konstellációk, ha tetszik, konfigurációk és diszfigurációk alakulása, permanens változása. Az „előtt” és „mögött”, az „itt” és az „ott” viszonya, a „látható” és a „láthatatlan”, a „zárt” és a „nyitott” paradox kettőssége, ami a kép szemlélése során érzékileg jelenvalóvá válik. Az akrillal festett tömör felületek megnyílnak, majd bezárulnak, mintha a „semmi” és a „valami” régi metafizikai kérdését ismételnék, s ennyiben már-már szorongató egzisztenciális kérdésekhez vezetnek, afféle sajátosan értelmezett meditációs objektumként. Illuzórikus rövidülések. Akár az op-art világáig is visszavezethető áthatások. Josef Albers festményeinek mágikus mozgásai s az ebből származó képi feszültség. Egyre feszesebb kiszögellések, s a bennük rejlő agresszivitás. Borulékony egyensúlyhelyzetek. Ekképp jellemezném Bak Imre legújabb festményeit, melyek konzekvensen folytatják a korábbiakat, egy megdőbbszerűen következetes, szisztematikus, elméleti megalapozottságú gondolatmenet következő, szükség-szerű fázisaként. Bak Imre festményei, akár korábban, ezúttal is tájképnek vagy csendéletnek tűnnek, asszociatív-referenciális mezejük a korábbi festményekéhez hasonlóan tág. A művészt ugyanis nem pusztán a leképezett-megalkotott látvány, hanem az ahhoz kapcsolható jelentés(sor) is foglalkoztatja. Még pontosabban: a *jelentés mint* (folyton változó, alakuló) *jelenség*. A jelentés-adás folyamata és az értelemtulajdonítás relativitása. A denotáció és a konnotáció. Az analógiákra épülő, Hamvas Béla által is elemzett, archaikus öslátás,⁵ mely révén egy

5 Vö. pl. Hamvas Béla: *Scientia sacra I.*, Szentendre, 1995 (1943-44), 168-169.



BARABÁS ZSÓFI
Egyre közelebb, 2011, olaj, vászon, 150×150 cm
© Fotó: Sulyok Miklós

forma kontextusától függően nyer újabb és újabb jelentést. A kör lehet tányér, lehet napkorong, lehet házablak, ám akár a befogadónak szegezett pupilla is. A négyzet pedig lehet ház vagy doboz, ablak vagy ajtó, kapu vagy kémény. Ha legújabb festményére, a *Kitörésre* tekintek, az egyik pillanatban egy különös tájat látok, közepén architektonikus formával, afféle kvázi-monumentummal, mely akár Tatlin csavarodó építményére is emlékeztethet. Ironikusan újraértelmezett, megidézett és felszámolt *utópikus forma*, mely mögött végtelennek tűnő zöld mélység nyílik meg. Lehetséges persze, hogy tévedtem, s mindez nem más, mint egy közlő, „extrém nagyításban” szemlélt csendéleti elem. Miközben körbeasszociálom a látványt, szinte meg is feledkezem arról, hogy amit látok, az nem más, mint egy háromszögekből rafináltan megalkotott konfiguráció. A szikár geometrikus elemek rendkívül dinamikus, szinte végletekig feszített formává állnak össze. A hangsúly pedig ezúttal mintha épp ezen lenne, az „összeállítás”, a figuráció folyamatán. Miként emelkedik ki a háttérből Bak Imre rejtélyes monumentuma, miért érzem a függőleges szimmetriatengelyen végighúzó, élére állított háromszöget inkább a csavarodó „szobor” részének, mint a zöld felületbe hasító résnek, mindent beszippantó feketelyuknak. Miért válik Bak Imre kisebb méretű tájvariációin ugyanez a háromszög (a talpára állítva) számtalan asszociációt sejtető, feketébe vezető nyílássá.

Bak Imre életművében a hatvanas évek óta jelen vannak az új képeken látottakhoz hasonló dinamikus sávsekvenciák, a hozzájuk társítható, asszociatív, analogikus jelentéskonfigurációkkal pedig a hetvenes évek óta kísérletezik. A kettőt kombinálva egy tárgynélküli, mégis tárgyias, „szemiotizált absztrakciót” hoz létre és gondol újra immár hosszú ideje. Az utóbbi évek alkotásai azonban mégis markánsan eltérnek a korábbiaktól.

Bak Imre a hatvanas évek második felében – mindez immár történelem – a „post-painterly abstraction”, a shaped canvas és a hard edge jegyében, Kenneth Nolanddal, Frank Stellával, Ellsworth Kellyvel vagy Georg Karl Pfahlerrel rokon festményeken gondolta újra a táblakép és a festészet fogalmát. Konceptuális kitérő után pedig, a „posztmodern” elméletekkel számot vetve, egy mérsékelt játékos „poszt-geometriát” megalkotva értelmezte át nemcsak a saját műveit, hanem a hard edge és a festészet utáni absztrakció mibenlétét is. Az utóbbi évtizedben pedig, úgy érzem, ezen is túllépve, mindkét „posztot” maga mögött hagyva, egy sajátosan értelmezett „*posztmediális absztrakció*” jegyében alkotja műveit. Posztmediális alatt ezúttal nem a Clement Greenberg esszencialista médium-fogalmát kritizáló Rosalind Krauss kifejezését,⁶ hanem inkább Peter Weibel megközelítését értem, miszerint a virtualizált-mediatizált világban, a radikális képinfláció korában a hagyományos médiumokkal operáló művészek sem vonhatják ki magukat a digitalizált képáradat hatása alól.⁷ Bak Imre – képletesen szólva – mintha eljutott volna Malevics vörös négyzetétől Josef Albers mágikus négyzetein keresztül a digitálisan felbontott, teljesen anyagtalán képek vibráló pixelnégyzeteiig. A számítógéppel tervezett képek vibrálóan rideg, kihűlt, kvázi-digitális felületei mintha ezt a fajta virtuális anyagtalanságot fordítanák vissza az anyagság terebélyességébe. Mintha festménnyé fagyna rajtuk a számítógépes monitorok érzéki, mégis megfoghatatlan, olykor a valóságnál is valóságosabbnak tűnő, hideg-rideg édene.

Bak Imre az utóbbi időszakban festett művein tehát újabb rétegekkel bővül az „ikonikus figuráció”. A képek szerves részévé válik a virtuális és az anyagszerű kettőssége, a (sejthető) digitális alap és a (látható) „analog” eredmény konfliktusa. Bak Imre ennyiben továbbra is közeli rokona Peter Halley, Sarah Morris, esetleg Imi Knoebel inter- vagy posztmediális absztrakciójának, s talán még inkább a manapság egyre nagyobb teret hódító új absztrakció fiatal képviselőinek, Odili Donald Oditának, Jens Wolfnak vagy Sarah Crownernek (hazai kontextusban pedig – a tán épp Bak nyomdokain haladó – Szinyova Gergőnek). Bak Imre aktuálissá tett geometrikus absztrakciója tehát a kortárs vizuális kultúra jelenségeire is reflektál, ám mindközben a festészet történetével is számot vet, hisz a hegyes háromszögekkel széttört, majd újraépített felületek olyan alkotókig is visszavezethetnek, mint Richard Mortensen vagy Olle

6 Rosalind Krauss: *A Voyage on the North Sea: Art in the Age of the Post-Medium Condition*, Thames and Hudson, New York, 1999

7 Peter Weibel: *The Postmedia Condition*, in: *Postmedia Condition*, kat. Centro Cultural Conde Duque, Madrid 2006, elérhető: <http://www.medialabmadrid.org/medialab/medialab.php?l=06a=a&i=329>

Baertling. Nehéz korszerűtlenebb irányzatot találnunk manapság, mint a geometrikus absztrakció. Ugyanakkor szintén nehéz korszerűbb festészeti gondolkodásmódot megneveznünk Bak Imréénél, aki a festészet utáni absztrakció után negyven évvel, mintha a „médiom utáni absztrakcióval” kísérletezne, a képi figuráció újabb módozatait kutatva.

Bak Imre elfojtott feszültségeket sejtető kiszögelléseit, geometrikus konfigurációit ezúttal BARABÁS ZSÓFI organikus alakzatai ellenpontozzák. Még ha távol is áll tőlem a gender studies terminológiája, ezúttal szívesen jellemezném ebben az összefüggésben Bak Imre alakzatait maszkulinként, Barabáséit pedig femininként. Barabás Zsófit persze semmi esetre sem szerencsés a nemiséget expliciten tematizáló nőművészként emlegetni; inkább olyan női képzőművészek tartom, akinek művei – tán az intentio auctoristól is függetlenül – markánsan feminin karakterűek, akár csak a vele kapcsolatban hivatkozási pontnak tekinthető Lee Krasner, Louise Bourgeois, Yayoi Kusama, Julie Mehretu vagy az összes közül leginkább Eva Hesse.

Földényi F. László pontosan fogalmazott, amikor azt írta, hogy Barabás Zsófi műveinek legfontosabb elemei közé tartozik a látványok „mozgásba hozása”,⁸ az a fajta dinamizmus, melyről Gottfried Boehm írt az „ikonikus figuráció” kapcsán. Barabás Zsófi különféle felületi minőségeket konfrontál, felismerhető, visszatérő, karakteres, mégis beazonosíthatatlan motívumokat variálva végletesen kiélezi műveinek szemantikai nyitottságát. Festményei pontosan leolvasható relacionális struktúrák, melyeket a sűrű, homogén felületek, az áttetsző finom festékrétegek, a rajzolva festett, Vajda Lajos ősenyészétét idéző kvázi-satírozások és a rövid, ritmikus gesztusok vég nélküli dialektikája jellemez. Az ellentétek és az analógiák komplex rendszereként is leírható festményeken Barabás mintha az organikus jellegű absztrakció Hans Arp-tól Frank Stelláig ívelő történetét is újragondolná, miközben az absztrakt expresszionizmus, főképp Willem de Kooning vagy a brit absztrakció, főképp Patrick Heron örökségét is vállalná, külföldi utazásai során szerzett tapasztalatait is kamatoztatva.

Félrevezető lenne azonban Barabás Zsófi művészetét ilyesféle művészettörténeti és művészetelméleti összefüggésrendszerben láttatni, hisz az öntudatlanul is megidézett referenciák minden esetben roppant személyes érzéki tapasztalatokat közvetítenek. A változatos felületi minőségek test-érzeteket hívnak elő: gyöngéd érintést, simogatást, vad gesztusok-

kat, lágyságot vagy keménységet, melegséget vagy hidegséget. Veszélyes lenne azonban a nem meghatározhatót meghatározni, a nem kimondhatót kimondani, a szükségszerűen verbalizálhatatlan tapasztalatokat szavakká visszafordítani, s ezáltal banalizálni. Mégis úgy érzem, leírhatom azt az érzésemet, hogy Barabás Zsófi újabb festményein mintha a test tájától jutna el a táj testéig. Különös víz-, föld-, bórallati világai mintha az emberi tudat mélyére hatolnának, ám mindeközben éterien lebegők is maradnak.

A különös képelemek, alakzatok organikus rendszerként kapcsolódnak össze – vizuális megjelenésük és verbális jelentésmezéjük is folyamatosan változik a különféle relációknak megfelelően. Egyszer szemgolyónak tűnnek, máskor mákgubónak, a szélben hullámzó fűtömegnek vagy szigorú szemöldöknek, sűrű szőrzetnek, virágtermésnek vagy méhlepénynek. Asszociációk és léptékváltások, képzelt és valós mozgások jellemzik Barabás Zsófi új festményeit. *Kiazmusok*, mondhatnám Maurice Merleau-Ponty-t idézve, aki a világot képlékeny hűsként írta le, a szubjektum és az objektum között különös kölcsönviszonyt feltételezve: a látvány bennem van, ugyanakkor én is benne vagyok a látványban.⁹ A „kint” és a „bent” folyamatosan átfordul, újraértelmeződik, ahogy Barabás Zsófi hűsszerűen remegő test-tájéka is újabb és újabb értelmet nyernek.

Barabás festményeit, Theodor Hetzer kifejezését idézve, organikus *képtest*-ként (Bildleib)¹⁰ írhatnám le, melynek elemei mintha élő szervezetként hatnának egymásra. Talán nem véletlenül vált műveinek gyakran visszatérő, domináns színévé (a képcímekben is megjelenő) bőr- és hússzín, az inkarnát, a festészeti traktátusok visszatérő témája Cennino Cenninótól Filippo Baldinucciig.¹¹ A „*tinta di carne*”, amely a hagyományos festészetben, így például Tiziano remegő húsú női testeinek esetén, az élettelség záloga volt. Barabás Zsófi szinte burokká táguló, monumentális szín-terei mintha kettős értelemben is tematizálnák a testben-lét állapotát: leképezett testként, szinte tapintásra invitáló érzéki (kép)felületként saját testtudatunkat is erősítik, ugyanakkor hatalmas méreteket öltve, a befogadót magukba zárva, mintha visszatérnének a forrás, az anyaméh őstengerébe, a Ferenczi Sándor által emlegetett thalassáalis állapotba.

Ebben a szürreális, álomszerű világban találkozni látszik a mikroszkopikus a makroszkopikussal. A plazmában úszó összejtek képei-képzetei eggyé válnak a kietlen, hegyes-dombos őstájak világával. Valahogy akként, ahogy József Attila immár közhellyé lett versrészletében írta le a nő „termékeny testének lankás tájait”, a sok gyökerecske által át meg áthímezett gyomor érzékeny talaját, a rózsabokrokhoz hasonló vérköröket, melyek „viszik az örök áramot, hogy / orcádon nyíljon ki a szerelem és méhednek áldott gyümölcse legyen”. A testet, melyben „Tavak mozdulnak, munkálnak gyárak, / sűrög millió élő állat, / bogár, / hinár, / a kegyetlenség és a jóság; / nap süt, homályló északi fény borong – / tartalmaidban ott bolyong / az öntudatlan örökkévalóság.”

Úgy érzem, Barabás Zsófi művein ezt a fajta öntudatlan örökkévalóságot keresi. Különös képalakzatai, *nonfigurációi*, *diszfigurációi*, *konfigurációi*, netán *transzfigurációi* egy ilyesfajta bizonytalan, labilis egyensúlyhelyzet kereséséről tanúskodnak. Egy hosszú út elején jár, a keresés fázisában, mely mintha egy Bak Imrééhez hasonlóan letisztult, ha tetszik, esszenciális képesség irányába tartana, ám lényegét tekintve nem geometrikus, hanem organikus-gesztikus karakterű. Gottfried Boehmöt szabadon parafrázálva újfent megállapíthatom, hogy az „ikonikus figuráció” performatív képfolyamatai a láthatóság és a láthatatlanság közötti hiátusból hozzák létre a teremtés helyét, mely a folyamatos genesis energiamezéjének is tekinthető.

A teremtés persze nem pusztán az alkotó, hanem az aktív befogadó feladata is. Rajtunk tehát a sor, hogy Bak Imre és Barabás Zsófi másként-másként értelmezett nonfigurációit kreatívan befogadva, magunk győződjünk meg a festői képfolymatok „igazságáról”.

9 Maurice Merleau-Ponty: *A látható és a láthatatlan*, L'Harmattan, Budapest, 2007, 148–176.

10 Hetzer képtest-fogalmához lásd: Bacsó Béla: Képtest – testkép, in: *Modell. Női akt a 19. századi művészetben*, Imre Györgyi szerk., kat. Magyar Nemzeti Galéria, 2004, 83 – 91.

11 Ehhez lásd: Bohde, Daniela: »Le tinte delle carni«. Zur Begrifflichkeit für Haut und Fleisch in italienischen Kunsttraktaten des 15. bis 17. Jahrhunderts, in: Bohde, Daniela – Fend, Mechthild (Hrsg.): *Weder Haut noch Fleisch. Das Inkarnat in der Kunstgeschichte*, Gebr. Mann Verlag, Berlin (Neue Frankfurter Forschungen zur Kunst), Bd. 3, 2007, 41–63. (illetve a kötet további tanulmányait)

8 Földényi F. László: A festés öröme. Barabás Zsófi képeiről, in: *Barabás Zsófi. A Berlin sorozat*, Budapest, 2008, 4.