

G Á L L Á D Á M

T E R R É N U M

T E R R A I N

G Á L L Á D Á M

T E R R É N U M



TARTALOM

CONTENTS

Szeifert Judit: Terrēnum temporis – Az idő helye	7
Judit Szeifert: Terrēnum temporis – The Place of Time	13
Ruth Erat: A fordulat ideje	19
Ruth Erat: The Turning Point	21
Pogány Gábor: Szavak után	38
Gábor Pogány: After the Words	39
Kerékgyártó Béla: Az eltávolodás fokozatai	45
Béla Kerékgyártó: The Degrees of Distancing	47
Zalán Tibor: Falak	65
Tibor Zalán: Walls	67
Wehner Tibor: Mélységek	89
Tibor Wehner: Depths	91
Novotny Tihamér: Continuo, avagy a festészet állandó mélyszólama	109
Tihamér Novotny: Continuo, or a Constant Deep-Tone Painting	111
Életrajz, kiállítások, publikációk	126
Biography, exhibitions, publications	



Helyzetkép '78 /
Situation Report '78,
G. Á. fotó / photo

TERRĒNUM TEMPORIS – AZ IDŐ HELYE

Gáll Ádám művészete

A kötet címében szereplő *terrĕnum* latin szó. Jelentése talaj, föld. Az a termékeny anyag, amelybe magot vetve új élet sarjad. Termőföld, amit meg kell művelni. A *terrĕnum* ilyen értelemben a művészet metaforájaként is értelmezhető. A megmunkálásra váró anyag, amiből a mű születik. Ugyanakkor a kész mű területet hódít, teret kér és foglal magának. A mi személyes terünkkel egyesülve, azzal folyamatos kölcsönhatásban létezik. Ez a *terrĕnum* másik jelentésével (tér, terület) kapcsolódik egybe. Így nem véletlen, hogy ezt választotta Gáll Ádám jelen kiadvány címéül. Ugyanakkor túl az általánosságon, Gáll műveiben – mint azt a továbbiakban látni fogjuk – még árnyaltabb kapcsolatok is felfedezhetők a *terrĕnum* szó előbb említett jelentéseivel.

Alábbi írásom fejezetei elé címként Gáll Ádám verseiből választottam egy-egy sort. A versek folyamatosan végigkísérik életművét. Ez egyrészt még érthetőbbé teszi képzőművészeti tevékenységének líraiságát, másrészt verbálisan saját maga írja le, fogalmazza meg azokat a képi eszközöket és tematikai szálakat, amelyek rajzait, festményeit jellemzik. A tanulmány készítése közben, amikor szavakat kerestem a művek és a velük kapcsolatos jelenségek leírásához, többször volt részem abban az élményben, hogy szinte szó szerint ugyanazokat a kifejezéseket, gondolatokat találtam meg egy-egy versben, amiket magam is írni szerettem volna a képekkel kapcsolatban. Gáll festészetének elemzését megkönnyítik ezek a költészeti munkák. Ugyanakkor fontos megjegyezni, hogy ezek a versek nem interpretálják a képeket, velük párhuzamosan születtek. Így csupán más formában öltönek testet bennük az azonos gondolatok.

VONALAKKÁ ZSUGORODNAK A FALAK

(Egyenes labirintus)

A Gáll Ádám verséből idézett sor jól szemlélteti azt a folyamatot, amit művészete a nyolcvanas évek elejétől napjainkig bejárta. Egyrészt utal arra a mozzanatra, ahogy a képeiből fokozatosan elmaradó konkrétumok után látszólag eltűnt minden tériség. Valójában azonban éppen az ellenkezője történt. Kinyílt a tér, és a beszédes képtárgyak leszűkítő interpretációitól megszabadult kép nemcsak az értelmezési lehetőségek határtalansága irányába tört utat, hanem rajta valójában is a végtelenbe vezető perspektívák nyíltak meg.

Korábbi, a hetvenes évek végén és a nyolcvanas években készült rajzain a figuratív megjelenítésmód volt jellemző, és a kompozíciókon a vonal dominált. Ezeknek a képeknek gyakori témája volt a maszok (*Rajzmaszok* 1978), amely a rituális rejtőzködés és a feltárulkozó szerepjáték eszköze is egyben. Bohócszerű, cirkuszi mutatványosokhoz hasonlatos szürreális figurái (*Fenn* 1980) éppúgy e világi figurák, mint mitikus alakok. Már az egészen korai rajzok esetében is jellemző a képsíkok elegyítése, a különböző nézetek és mozdulatfázisok egy kompozícióban belül való megjelenítése. A lendületes, olykor zaklatott vonalak kuszaságából kibontakozó jelenetek ezáltal expresszív hatásokkal és szürreális tartalmakkal telítődtek (*Firka-hungarica* 1984). A nyolcvanas évek közepe felé haladva a zaklatott vonalgubancok kontúrokká simultak, de továbbra is az egy képen belül megjelenő több jelenet és mozdulatsor lendületessé tette a műveket (*Átmenők* 1984; *Marasztalás* 1984).

Ekkori művei többségében szén- és krétarajzok. Mindkét anyag puha, lágyan egymásra mosódó, hamvas színfoltjaival átmenetet jelent a grafika és a festészet között. A szén és a kréta különösen alkalmas a valóságtól való eltávolításra. Improvizatívabb jellegük miatt lehetővé teszik a kompozíciók gyors felvázolását, az impressziók rögzítését. Mivel nagyon gyengén tapadnak az alaphoz, így a kép részleteinek a színek és formák felrakása utáni fejlesztése, javítása vagy akár le-, illetve visszatörlése is lehetséges. Ezekkel az anyagokkal, eszközökkel hol expresszív vonalkötegek felszabadultan, játékosan, vagy éppen kemény határozottsággal népesítik be a képfelületet (*Meghatározások I–II.* 1986), hol szfumátós foltok páraszerűen lebegő faktúrákat eredményeznek (*Készülődés* 1984; *Elmozdulások* 1983). Ezzel a festői közeggel polemizálnak a képeken szereplő, olykor csupán jelzészerű vonalakkal felvázolt, rajzos emberalakok (*Meghatározások III.* 1986). Az éles vonal és a puhán omló folt, az expresszív és a lírai elemek, illetve a narratív és a redukált, jelszerű részletek kölcsönhatásából születő képek összehatásukban az álmok ködös derengését, illetve a távolról felremlő emlékek világát idézik. Itt is jelen van már az a lírai felületképzés, ami későbbi, a kilencvenes évek végén induló festményciklusában teljesebbé válik.

Később, főként a nyolcvanas évek végétől kezdve fokozatosan a folt, a faktúra veszi át a vezető szerepet (*Kaleidoszkóp* 1985; *A megformálódás nehézségei* 1993). Még tovább redukálódik a színhasználat, kopottas barnák, fáradt szürkéek dominálnak (*Megidézve I–II.* 1987). Majd néhány olajfestmény következik, amelyeken már kifejezetten a faktúrával folytatott kísérleteket (*Tűlpartról* 1991; *Visszaszületés* 1991). Ezekben a képeken vaskos ecsetnyomokkal felhordott festékrétegek alól vonalas és figuratív részletek tűnnek elő. A rétegzettség túl, alapvetően a világos és az egészen sötét foltok kontrasztja érzékelteti a tériséget, a képi távlatokat. A *Térbomlás* (1991) és a pár évvel később született *Inkarnáció fehérben II.* (1993) című festmények visszakapart, horzsolts felületei kopottas hatást keltenek. Sérült és sérülékeny felületeik létünkre is utalnak, másrészt az idővel vannak összefüggésben. Ahogy majd a későbbiekben is látni fogjuk, az idő kulcsfogalom Gáll művészetében, és egyik szinonimája képein éppen a roncsolódás.

Több ekkortájt készült munkán (*Inkarnáció fehérben* 1993; *Széthullás* 1993; *A kép elhagyása* 1994) gyűrődésszerű kitérkedések, bemélyedések mint mozgásban lévő képlékeny massa megkövült felszíne jelennek meg. Mint a láva, amely maga alá temette a múltat, hogy megőrizze a jövőnek. Ezek a gyűrődő és ráncoló felületek szintén elsősorban az idő folyamatát szimbolizálják.

A kilencvenes évek elején készült festményein, ahol nem szerepelnek figuratív elemek, eleinte a rusztikus foltokból kirajzolódó alakzatok hasonló formajátékokat idéznek, mint a korábbi szén- és krétaképeken megjelenő figurák körvonalai (*Áttűnések* 1993). A kilencvenes évtized végén készült képeinek felületét festékbe kevert homok alkalmazása teszi rusztikussá – s mint az idő által vájt mélyedések, repedések, foltok rétegződnek egymásra karcolt, jelszerű motívumai. De ezek között is akad olyan kompozíció, ahol a gyűrődések, foltok figuratív jelenetek lenyomatára emlékeztetnek (*Képnymok I.* 1998).

A kilencvenes évtized végére, mint már említettem, a folt, a faktúra válik uralkodóvá, de a vonal is mindvégig megmarad. Még legutóbbi korszakának rusztikus felületű festményein is, ahol karcolássá, sérülésnyommá, rovátkává redukálódva meghatározó tartalmi jelentést hordoz.

A MULANDÓSÁG MÉLYÜLŐ ÁRKAIVAL BEKERÍTVE

(*Terítéken*)

Létünk egyik alapkérdése az időbeli határok kijelölése és megértése. Kétségbeesetten próbáljuk megragadni az időt, definiálni önmagunkat az idő folyamában, helyzetünket a mulandóság és az öröklét által kijelölt intervallumban. Elhelyezni a „nagy egészben” a kort, amelyben élünk.

Gáll Ádám művészetének is alapvető témája az idő. Az idő megfoghatatlan, felfoghatatlan, lényegében elvont fogalma, de ugyanakkor az idő múlásának egészen konkrét nyomai, amelyeket akár saját bőrén mindenki tapasztalhat. Az idő kettős jellege: határtalan és állandó volta, valamint véges és rejtőzködő, öröktől létező folyamata szüntelen kétséget kelt bennünk, elbizonytalanít, sőt sokszor létezésünk értelmét is megkérdőjelezzük. Az idő végességének legfőbb bizonyítéka saját világunk, fizikai valónk, a körülöttünk lévő évszázados, évezredes vagy évmilliók kulturális, illetve földtörténeti emlékek folyamatos pusztulása.

Gáll Ádám számára alapvetően fontos az idő, az időhöz való szubjektív és objektív viszony megragadása és kifejezése. Képeivel az idő folyamatának és az időtlenségnek a relációit, a meg- és átélhető külső és a belső idő személyes és relatív mérhetőségét, illetve mérhetetlenségét is elemzi. Az idő többféle aspektusa is megjelenik tehát művészetében. Egyrészt az egyén által megélt idő, az emberi lét születéstől az elmúlásig tartó korszakai, az öregedés folyamata érzékelhető. Ebben a személyes és egyben egyetemes történetben a folyamatosság, a fokozatosság megragadása dominál. A képfelületen lévő horzsolások – sebek, amelyek emberi bőrfelületek ráncait, bőrredőket idéznek. „Húsunkba vágott barbár mintázat” ez. Néha felszíni horzsolás, karcolás, máskor mélyen bevésődő nyom. Lehet fosszília vagy kor-lenyomat. Ahogy Gáll *Avult képtár* című versében írja: „A múlt gonosz ráncaitól rútol ábrázatunk, / málladozik falainkról unalmas káprázatunk. / Felfeslett vásznainkon már a holnapok éhe...”

Az idő másik vonatkozása Gáll képein a földtörténeti értelmezés. Ez egyrészt munkamódszerében, az egymásra rakódó rétegek alkalmazásában érhető tetten. A rétegződés a földtörténet korszakaihoz hasonló, abból okuló, annak tanulságait is felhasználó képépítési folyamat. Az egyes rétegek nemcsak egymásra rakódnak, de el is mozdulnak egymáshoz képest, mindig más és más szeletek kerülnek felszínre, s a folyamat végén egy spirálisan egymásra épülő rendszer alakul ki a részletekből.

A rusztikus, földszínű (fekete, sötétbarna) képfelületek göröngyei, rögei ugyanakkor konkrétan is a talajszerkezethez, a földbarázdákhoz hasonlatosak (Mart 2002; Terra 2003; Tájkolát III. 2003; Képnymok V. 2003). Az organikus képfel-színről a földrovátkakon kívül, mint már említettem, az ember bőrének szerkezetére, ráncaira is asszociálunk, ezzel a képek a földtörténetre és benne az egyén életszakaszaira utalnak. A föld szimbolikus jelentéstartalma elsősorban a teremtéssel és a születéssel kapcsolódik össze. Itt ismét visszautalnék a kötet címében szereplő *terrénum* szó bevezetőben tárgyalt jelentésrétegeire. Ezek a képek az első értelmezéssel, a földdel kapcsolják össze Gáll művészetét. A földből kel ki a mag, ezért az *éltető föld*, a *termőföld* elnevezés, ugyanakkor a *szülőföld* fogalma is ezzel függ össze, és ezek mindegyikében a föld születéssel való jelképes, illetve konkrét kapcsolata fejeződik ki. Hiszen a föld egész életünket végigkíséri, a születéstől a halálig. A földnek adjuk vissza porhüvelyünket, amelyből eltávozott az élet, így a föld egyben az elmúlás és az enyészet jelképe is. Születés, élet, elmúlás. Mind az idő folyamatosságát jelzik. A föld tehát végső soron az idő szinonimája, de ugyanakkor pandanja is. Míg az idő örök, elpusztíthatatlan, beláthatatlan idea, addig a föld a folyamatos pusztulásra ítélt véges anyag. Úgy is mondhatnánk: az idő a földben materializálódik, rajta keresztül nyer érzékelhető minőséget.

AZ ÉRTELEM RIDEG GEOMETRIÁJA TESTÜNKHÖZ IDOMUL

(Pszichopolisz)

Az utóbbi évtized festészeti termését tekintve, a narratíva végleg eltűnt, teljesen feloldódott a faktúrában. Gáll Ádám minden azóta készült festménye hasonlóságot mutat technikai, fakturális megoldásait, rusztikus felületeit és geometrizáló, letisztult képelemeit tekintve. De még sincs két azonos kompozíció, felület, illetve kép.

Képein az érdes faktúrák szertelen, organikus burjánzásából geometrikus formák kontúrjai sejlének föl, amelyek rendszerezik, és letisztult keretbe foglalják a szerves felületeket. Mértani alakzatok: négyzet (Meta 2000), téglalap (Imago 2000; Sávok 2000; Képfeljejtés 2001; Módosulások 2004), kör (Okozat 2004) és alapjelek, mint a kereszt (Diabolikon 1999; Jel 2004; Zóna 2005; Holt tér 2006; Post mortem 2006; Múlás III. 2009) finoman bekarcolva, szinte csak jelzésszerűen rajzolódnak ki a régi festmények (táblaképek és freskók) kopottas felületét idéző képfel-színen. A tudatos képszerkesztés mellett fontos szerephez jut a véletlen is. A gyakran spontán alakuló foltok, faktúrák keletkezésükben is természeti formákhoz hasonlatosak. Ezáltal a képek az organikus és geometrikus, a szerves és mesterséges, a természeti és az ember alkotta dualitását hordozzák. Sokszor megjelennek hasadékok a képen – ékek és lékek (Kék és lék 2009). A képfel-színen megjelenő repedések lehetnek *utak*, amelyek a megismerés ösvényeiként kanyarognak. Az egyenes vonalak, mint hasítékok jelennek meg, alkotójuk, bár általuk jelzi, hogy ismeri ezt az egyszerűbb megoldást, mégis szívesebben bolyong a faktúrák hepehupás rögei és bemélyedő útvesztői között (Felület II. 2003). A vonalak megjelenésével a kanyargó utak kiegyenesednek, kijelölve a legrövidebb útvonalat, amely bármilyen célravezető, mégsem mindig a legautentikusabb és a legjárhatóbb a festő számára (Imaginárius tér 2007; Szeglet 2008). Ezáltal Gáll Ádám műveinek filozofikus tartalmi kerülnék előtérbe. Az út, a tao, Lao-ce filozófiájának is alapvető kategóriája. A képeken tekintetünk is bejárhatja a festői gondolkodás, általánosabban pedig a tapasztalás jelképes labirintusát. Az út során gyűjtött emlékek sűrűsödnek, ritkulnak, keresztezik egymást, illetve elfutnak egymás mellett.

Néha architektúrális részletek ismerhetők fel (Rom II. 2001; Múlás II. 2008; Tér-torzó 2009). Kapuk, átjárók, boltívek, ablaknyílások, spaletták fragmentumai, padlózatok, kövezetek enyhe rövidülésben – mind-mind a tériségre utaló jelek. Tehát a *terrénum* másik értelmezésével, a terület, tér jelentéssel kapcsolódnak egybe ezek a munkák. Vannak olyan képek is, ahol egész labirintusrendszer vagy város alaprajza bontakozik ki (Arche 2005; Rétegek 2004).

Az organikus burjánzó képfel-színbe finoman bekarcolt szabályos alakzatokkal, a természet alkotta felületek és az emberi kéz által teremtett formák szerves együttélését, azok közös eredőjét summázzák ezek a művek.

A KELETKEZÉS–PUSZTULÁS FELÜLETEI

(Falak)

A képek egy csoportján a függőleges és vízszintes szabálytalan repedések egyértelműen falvakolatokon keletkezett réseket idéznek (Törésvonal 2005; Fal-függő 2005). Ahogy azt *Falak* című versében maga a festő is megfogalmazza,

valóban ezek a pusztulásformák, a málló vakolatok, rések, repedések a falakon ihlető forrásai művészetének. Ezek az alkotó számára művészi értékeket hordozó, intuitív élményfragmentumok. Az elmúlás, az enyészet új „életet” szül. Már Leonardo is leírta, hogy a házak falain felfedezhető hiányokat, a felhők stb. foltjait a festői látásmód inspiráló tényezőinek tekinti, amelyek továbbgondolásra készítetik az alkotói szellemet:

„Ne tartsd jelentéktelenné amit mondok, se unalmasnak, állj meg néha és nézd meg a falak foltjait vagy nézz bele a hamvadó tűzbe, föl a felhőkre vagy le az iszapba s más hasonló helyekre; ha ezeket jól megfigyeled, a legcsodálatosabb leleményekre jutsz, amelyek a festő szellemét új invenciókkal töltik meg...”¹

Az omló vakolatokra emlékeztető, illetve a karcolt felületek, amelyek ezeket a rusztikus faktúrájú képeket jellemzik, enyészetformákat hívnak életre, amelyek a roncsolás, az idő által bevégzett pusztító folyamat esztétikai értékeire irányítják a figyelmet (*Falazat* 2007; *Invokáció II.* 2008). A horzsolások, karcolások, nyomok sokszor pókhálóval beszótt felületekre is emlékeztetnek (*Megkettőzött magánvaló* 2006; *Reliktum* 2004). Ezzel az elfeledettség érzetét keltik, és az elfelejtett, de el nem múló, el nem pusztuló és el nem pusztítható, illetve felfedezésre váró örök értékeket szimbolizálják (*Fal-memento* 2005). Másrészt ezeket a hétköznapi jelenségeket, mint a pergő vakolat, a penészes falfelület – szakralizálják is Gáll Ádám művei. A megjelenésükben murális hatású munkák devóciós vagy oltárképek áhítatát keltik, és a transzcendencia felé nyitnak utat. Ahogy a határtalan és felfoghatatlan időben személyes létünk idejét próbáljuk értelmezni, éppúgy keressük a kapcsolatot valami magasabb szubsztanciával, felsőbb létezővel. A vallásos szóhasználatban a transzcendencia kifejezéssel elsődleges értelemben a teremtetlen létezőre, azaz Istenre szokás utalni. Ugyanakkor a szó a latin *transcendo* igéből származik, ami azt jelenti, hogy *átlép, áttér, átkel*. Így általánosabban a transzcendencia olyan valóságot jelöl, amelynek megismeréséhez az embernek *át kell lépnie* köznapi értelemben vett határait. Gáll Ádám képei ebben az átlépésben segítenek – közvetítők, szellemi átjárók, spirituális kapuk. Megnyitják, sőt eltörlik a határokat hétköznapi és transzcendens, profán és szakrális, e világi és túlvilági, determinált és véletlen, organikus és ember alkotta, sőt pusztulás és keletkezés között is.

KÉP-CSEND ÖRÖK IDŐ

(Kezdet)

Gáll Ádám képeinek ősiséggel, múlttal való kapcsolata megnyilvánul a faktúraképzésben, a kopottas, archaizáló felületekben, amik egészen korai rajzai óta jelen vannak művészetében. Ebben a tekintetben nem társtalan a jelenkori magyar festészetben. A kortárs (magyar) képző- és iparművészetben, valamint az irodalom területén is széles körben megfigyelhető, hogy az alkotók művészeti példáért, illetve inspirációért a múltba nyúlnak vissza. A festőművészek (művészet)történeti, alkotói vizsgálódásainak oka különböző aszerint, hogy a művészet történetéből mit emelnek ki, mivel foglalkoznak; ezek lehetnek fogalmi, módszerbeli, műfaji kérdések, illetve kötődhetnek konkrét mesterekhez vagy művekhez. Ezen a *radikális archaizmuson*² belül kibontakozik a műveknek egy határozottan körvonalazható csoportja, amelyek megjelenésükkel: töredékességükben, leletszerűségükben keltenek archaikus hatást. Ebbe, az általam *lírai archaizmusnak*³ nevezett tendenciába azon alkotók tartoznak, akiknek festészeti technikájában, munkamódszerében archaikus törekvések nyilvánulnak meg, amelyek következtében maguk a kész művek öltöttek leletszerű, töredékes formát, archaikus (s egyben archeológiai) hatást keltve ezáltal. A lírai jelzőt a műcsoportot (közösen) jellemző visszafogott, természetközeli

1 Leonardo: *A festészetéről*, bev.: Boskovits Miklós, ford.: Gulyás Dénes, Corvina Kiadó, Budapest, 1967. 66. fejezet, 53.

2 A „radikális archaizmus” elnevezést Szigeti Csaba: *A hímfarkas bőre. A radikális archaizmus a kortárs magyar költészetben* (Jelenkor Kiadó, Pécs, 1993.) című könyvéből vettem át. Ez a tanulmány nem csak azt bizonyítja, hogy a kortárs költészetben hasonló jelenség figyelhető meg, mint a képzőművészetben, hanem módszertani szempontokkal is gazdagította munkámat.

3 A fogalom Szeifert Judit: *A töredék metaforái. Lírai archaizmus a kortárs magyar festészetben* című írásában került bevezetésre. in: *Új Művészet* 2000/5. 6-11.

A szerző azóta több tanulmányt publikált, és 2003-ban a Vigadó Galériában kiállítást is rendezett e témában. (*A töredék metaforái* kiállítás – 2003. december 18 – 2004. január 31., Vigadó Galéria, Budapest)

A kiállításnak nem volt, és nem is lehetett célja a téma egészének feltérképezése, az előzmények és a külföldi párhuzamok bemutatása, azaz a szerző addigi kutatási eredményeinek teljes feltárása. A bemutatott kortárs művek a lírai archaizmus jelenségkörének egy tágabb szeletét adták, a középgeneráció (pl. Batai Sándor, Kovács László, Kovács Péter, Molnár Péter, Krajcsovics Éva, Valkó László, Váli Dezső, Vojnich Erzsébet) és a fiatalabb festőnemzedék (pl. Nádor Tibor, Pápai Miklós, Szalkai Károly, Szarka Csilla) alkotásai közül választva jellemző példákat, ezzel reprezentatív keresztmetszetét adva a témához kapcsolódó műveknek.

színek és az átgondoltan formált felületek indokolják.⁴ Az alkotók hol kopottas festői felületekkel, hol apró elemekből hozzák létre az archaizáló faktúrákat, hol erőteljes vonalstruktúrákkal, gesztusszerű nyomokkal érik el ugyanazt. Más művészek Gáll Ádámmal hasonlóan, rusztikus vakolatszerű felületképzéssel komponálnak, többek között Kovács László (1944–2006) vagy Valkó László (1946). Illetve van egy szűkebb csoport, amely Gáll művészetével még szorosabb rokonságot mutat: azok a művek, amelyeken az archaizáló, rusztikusan képzett felületek mértani elemekkel, azokra utaló jelekkel párosulnak, anélkül hogy elveszítenék lírai és organikus jellegzetességeiket, így Dréher János (1952) vagy Szalkai Károly (1966) alkotásai.

Hangsúlyozni kell azonban, hogy a lírai archaizmus körébe sorolható művek izolált közegben születnek, életre hívójuk éppen az atomizálódott társadalom. Az alkotók nem egy mozgalom keretein belül, programszerűen sorolhatók ebbe a csoportba, hanem csupán rokon szellemiségű műveik által jönnek létre ezek a találkozások. A művekben fellelhető töredékesség egyrészt az elhallgatás, a redukált eszközökkel, a kevéssel többet mondás, másrészt a kultúra ősi mivoltához való visszanyúlás szándékából ered. Semmiképpen sem cél, hanem csupán következmény.

A Gáll egyes képein látható szinte kráterszerű bemélyedések a kozmoszra, az ősrobbanás pillanatára is utalnak. Ez a momentum kaotikusnak hat, mégis középponttól kiinduló, koncentrikusan haladó, körszerű alakzatba rendeződő struktúra alakul ki belőle (*Felület III.* 2004; *Alom* 2004). A felület örvénylik, mégis nyugodt. Ez a kettősség érezhető minden festményben. Ezért lehetséges, hogy egyszerre vonzanak is magukhoz, meditatív elmélyülésre készítve, illetve változatos, izgalmas, már-már nyugtalan felületeikkel ugyanakkor el is távolítanak maguktól, hogy nagyobb léptékben szemlélve, folyamatos továbbgondolásra késztesse nekünk. A káosz és a rend egyesül bennük. A káosz a teljes zűrzavart, a fejtelenséget, az összevisszaságot jelenti. Ugyanakkor a káosz a világ létrejöttét megelőző rendezetlen *őszállapot* is. Gáll Ádám művészetében mindkét értelmezés jelen van tehát, hiszen vizsgálja egyrészt a kaotikus állapotokban rejlő szabályosságokat, másrészt minden képe visszautalás is egyben a világ keletkezése előtti archaikus viszonyokra, amikor még a lét és a nemlét egymástól elválaszthatatlan egységben forrtak össze. Hiszen minden ma látszólag ellentmondásosnak tűnő fogalom egykoron, az ősi időkben egy töről fakadt. Közös gyökérből ágaztak el, s váltak hosszú folyamat révén egymás pandanjaivá, ellentéteivé – de egymás nélkül nem értelmezhető, létezni képtelen, szervesen összefüggő párokká. Akár a fény és a sötétség, a kint és a bent, a lent és a fent, az élet és a halál vagy a káosz és a rend.

A radikális archaizmus elnevezéséből adódóan a felszínen a *visszatérés* fogalmával kapcsolódik össze. A radikális, konkrétan ezen belül megfigyelhető lírai archaizmust a kortárs magyar képzőművészetben részben és a felszínen, a „*vissza a táblaképhez!*” törekvése is jellemzi. A táblakép műfajához való visszatérés többnyire maga után vonja a hagyományos (festészeti, grafikai) eljárások és munkamódszerek alkalmazását.⁵ Ugyanakkor a lírai archaikus tendenciába sorolható alkotók, így Gáll Ádám is, a tradíciók követése és alkalmazása mellett és által folytonosan a táblakép műfajának megújítására törekednek.

Az évszázadok, sőt esetenként évezredek óta alkalmazott technikai megoldások láthatatlan összekötő-zsinórként kontinuitást biztosítanak a régi korok és a jelenkori művészet most tárgyalt alkotásai (köztük Gáll Ádám festményei) között, de az ezen művekben (szándékosan) keltett töredékesség is visszautal a múltra. Ezek a kortárs munkák a töredéket az időtálló művészi alkotás metaforájává avatják. Így, ezekben az alkotásokban, a hiány metafizikus tartalmain keresztül és a tradicionális művészeti eszközök alkalmazása által, az idő módszerének építő-romboló dialektikája jut kifejezésre. Repedések, mélyedések, formák és formátlanságok – az idő fokozatos munkájának tanúi.

Gáll Ádám munkamódszerében is az idő példáját követi. Ahogy az idő dolgozik: lassan, számunkra szinte észrevétlenül mélyíti el nyomait. Bevégzi útját a megkezdett horzsolás – vajúttá mélyül. A végtelen pillanat tükrében képződik a hiány. Gáll számára is mind munkája módszerét tekintve, mind a létrehozott pusztulásformák esztétikai értékeinek hangsúlyozása szempontjából – az idő az örök mintakép. Alkotásai a végtelen pillanat emlékművei, az idő monumentumai.

4 A jelenlegi hivatkozásokat a *Titokmetaforák és időtöredékek. Lírai archaizálás a kortárs magyar festészetben* című, a kiállításához kapcsolódó katalógusban megjelent tanulmányomból idézem.

5 Ma, amikor kikiáltották a „táblakép halálának” korát, és egyre nagyobb teret hódítanak a hagyományos festészeti és grafikai eljárásokat részben vagy teljesen kiküszöbölő technikai és műfaji megoldások (például a komputertechnika vagy az installáció műfaja), jószerevével az is archaizálásnak számít, ha valaki tradicionális eszközökkel, a táblakép műfajában alkot. A táblakép (műfaji) válságából következik tulajdonképpen a festészet (technikai) válsága. De ha valaki valamely hagyományos technikai vagy műfaji megoldást választ, még nem szükségszerű, hogy archaizáló tendenciát képvisel. Sőt megfordítva is igaz, hogy nem csupán hagyományos műfajokban jönnek létre archaizáló alkotások.



Magyar Képzőművészeti Főiskola 1973–1978 / Hungarian Academy of Fine Arts 1973–1978, G. Á. *foto* / *photo*



Rajzmaszk / Drawing Mask, 1978
szén, papír / charcoal on paper, 90 x 70 cm

A FORDULAT IDEJE

Gáll Ádám számára az 1992-es év végérvényes fordulatot hozott. Az 1953-ban született és a Magyar Képzőművészeti Főiskolán 1978-ban diplomázott alkotóművész tanári tevékenysége mellett éveken át magának írt, festett, távol a művészeti közélettől és a művészeti piactól. Nem állított ki, nem próbált a képeiből megélni, hanem folyamatosan dolgozott, s újra meg újra kezdve kereste saját formavilágát, míg végül elért arra a szintre, amely megfelel saját belső követelményeinek, s odahagyva a tanítást, most kiállít, kilép képeivel a nyilvánosság elé.

Ezek a képek a fordulat idejének a képei, amelyek megmutatják, hogy egy alkotói periódus végérvényesen lezárult, és valami új kezdődött el. Valami új, ami immár csak az alkotó sajátja, és amely csírájában magában rejt mindazt, ami ezután fog kibontakozni. Ez a fordulat már a képcímekben, azok egymásra következősében is megragadható. Egy olyan irány rajzolódik ki, amely a kezdeti egység felbomlásán át vezet az újrászerveződéshez, a hagyományos képesség elemeinek kiiktatásával új alapokhoz: *Emlékkert, Kis kaleidoszkóp, Elmozdulások, Háttal, Képtisztogatás*, majd a *Meghatározások, Túlparról* és a *Visszaszületés*. (...)



Fenn / Above, 1980
szén, tus, papír / charcoal, ink on paper, 30 x 20 cm

A lényegi Gáll Ádám számára abban rejlik, ami leginkább sajátunk: az, amit úgy élhetünk meg, ha féltreimket és szorongásainkat követjük, s már esélyünk sincs arra, hogy mindent a tudat mércéjével mérjéskeljünk. Ekkor talán megtapasztalhatjuk, hogy valahol bensőnkben van egy hely, ahol minden egybeesik, annak a helye, ami egyszerre közeli és távoli, ami egyszerre a semmi és a mindenség. Vagy másként szólva, ahogy Gáll Ádám írja egyik versében: „lehet... hogy a félelemsarkok nem merőlegesek lehet hogy a végtelen sikolysínei nem párhuzamosak lehet hogy az értelem rideg geometriája egyszer még testünkhöz idomul és a kör mi leszünk. Lehet.”

A kör mi leszünk, mondja a *Pszichopolisban*. És a „lehet” többet jelent, mint nemtudásunk kifejezését: a talán lehetőség, vágy, remény, a talán a nemtudás a maga reményteljes távlataiban, végtelenségében, kiterített szabadságában úgy, ahogyan egyedül az létezik, ami egy és végtelen, úgy, ahogyan egyedül az él bennünk, amiről nemtudásunkban rendelkezünk a legnagyobb bizonyossággal. (...)

Talán a kör – ez a középkori misztikus jel –, ami egy és minden, az egy pont és a pontok végtelenje: innen lehet megérteni Gáll Ádám festői törekvéseit, ide próbál festészete eljutni. Amely törekvések eredménye az, hogy mindent mindig újra kell kezdeni, hogy újra meg újra felnyíljon az üresség, a végpont, a sötétség, a semmi. (...)

Ezen a kiállításon két utat látunk: a tökéletességkeresés útját és egy másikat, amely ettől a külső tökéletességkereséstől következetesen és radikálisan elfordul, s ezáltal következetesebb és pontosabb meghatározásokhoz jut el, éppen azért, mert túl van a szokványos mesterségbeli tudáson. Tehát az első út a mesterségé, amely eljut addig a határig, ahol a készségek, a mesterségbeli tudás csődöt mondanak, szükségszerűen, mert minél pontosabb a megformálás, a rajz, a vonal, a szín, annál inkább korlátok közé szorított a szabadság, annál kirekesztettebb a többé-nem-megfogható és

a mégis-egyedül-teljes. Ha komolyan odafigyelünk, megsejthetjük mindezt, és hozzá is köthetjük olyan stíuselemekhez, mint a felbomlás, a töredékesség és a középkori fényvezetés: a mélyből felszivárgó fény és a jelenségek mélyén meghúzódó sötétség kettőssége. (...)

Ahol élünk és eszmélünk, a „polisz” vertikális és horizontális beszorítottságában – utalva a versre is – mi is keressük ezt a kört, egy élhetőbb világot remélve. Ám teljesen és örök érvényűen ez nem sikerülhet, mint ahogy saját életünk sem sikerülhet a maga tökéletesség- és örökkévalóság-vágyában, itt és most a maga korlátai között, ugyanakkor – a művész kifejezésével élve – „az ember elkezd reményt kovácsolni a reménytelenségben”. S a festő ezt a reménytelenséget nem csak saját életére vonatkoztatja, útban a legbelső kör felé, hanem arra az általános krízisre, amiben vagyunk, és ami nem hagy számunkra reményt, ám ennek ellenére mégis újra meg újra felébreszti bennünk a reményt.



Az út, amelyen a festő elindult az ember bemutatására, ez a jellegzetesen középkori-misztikus út, ma lezárult. Elérte a végpontot, a mesterség és az ábrázolhatóság határát. Az új képek mások: híján vannak az emberi képmás eddigi keresésének, ahogy ezt saját munkámból fakadóan is nevezni szeretném. Az *Eloldva*, a *Túlpartról*, a *Várakozás*, az *Akárki* című munkákkal valami új kezdődik: a tárgynélküliség.

A törésvonalat a *Meghatározások* jelenti: még egyszer a megformálás és visszavonás egyben – csak radikálisabban, a látszólagos gazdagság puha köpönyege nélkül. Már nincs semmi a látszat kedvéért. Itt az van, ami van, rabiátusan és véglegesen: az egzakt megformálás és minden pontosan meghatározott radikális visszavonása. (...)

Nullpont. És aztán a vonal átfut a nullponton, és körre válik, mindent átfog és kiemel a geometriai vertikális és horizontális behatároltságából, ablakot nyitva a legbelső kör világára. Paul Celan meridiánjára is gondolok: a vonalra, amely a legnagyobb hidegségen és a legnagyobb forróságon halad át – itt: a fekete és fehér, a vörös és kék, és ahol találkoznak, ott sűrűsödés és jelek jönnek létre.

A képekben, amelyeket Gáll Ádám ma fest, csak ez marad: az absztrakció, hogy beleézésünkkel minden újra lehessen: egy pont és a végtelen kör, ami már a mindennapi tudásunkon túl van. (...) Új jelentést kap az anyag, a szín és forma ott, ahol becsukott szemű értelmünkkel alámerülünk, ott, ahol újra felbukkanunk, átlépve és magunk mögött hagyva bezártságunk falát, ahol „a kör mi leszünk. Lehet”.

(1992. december 11., Egg-Galerie, Rheineck)

Átmenők / Traversers, 1984
pasztell, papír / pastels on paper, 75 x 55 cm