

Festmény kettős megvilágításban

Vas Bendegúz

Pécsi Tudományegyetem, Művészeti Kar

Festőművész Szak, 9. évf.

Témavezető: Losonczy István DLA, egyetemi docens

Megindokolható-e, releváns festészetnek tekinthető-e, egy első pillantásra klasszikus, szinte dokumentatív részletességgel készült, egész alakos kettősportré napjaink festészetében? Amennyiben igen, mik lehetnek ezek az indokok, mi motiválhat egy festőt arra hogy ilyet fessen? Dolgozatomban ezekre a kérdésekre igyekszem választ adni.

A szöveg írása közben szembesülnöm kellett azzal, mennyire is nehéz összegezni, kifejezni azt az utat, amit az ecsettel a lelki dimenzióban, és a vászon fizikai valójában bejártam abban az 5 hónapban amíg ez a festmény készült. Csak félmegoldásokat adhatok. Az volna ideális, ha egyszerre tudnék erről az egészlől érzelmi és festészeti-esztétikai megvilágításban írni. Bár az is lehet az így születő szöveg inkább lenne vers, mint próza.

Érzelmi oldalról a festmény motivációja evidencia, és mégsem az. Egyrészt a kép nyilvánvaló célja a barátság ünneplése, a nehézségek felett a barátságuk által győzedelmeskedők portréja. Ilymódon együgyűnek is mondható. Abban az időszakban amikor ezt festettem mindennél többre értékelődött fel bennem a barátság. A szerelem ezzel ellentétben teljesen elinflálódott, a kép az ezzel kapcsolatos hiány és fájdalom szublimációjából nyerte a megfestéséhez szükséges energiát. A kép felszíne tehát az idilli, és szinte már tovakodó öröm demonstrációja. A felszín alatt pedig ezzel teljesen ellentétes hiányokból fakadó érzések építik fel. És ez az, ami a kevésbé evidens melankolikus arcát is felfedi. A barátság, mint sorsközösség, legtagabb értelemben emberek, ebben az esetben két férfi, ennél is szűkebben két művésztanuló sorsközössége, rendelkezik a maga sajátos dinamikáival, de egy biztos: minden barátság alapvető eleme az őszinte érdek mentes együttérzés a másikkal. A barátság tehát ha igaz és őszinte, rendelkezik a maga ellenértékével. Egy bizonyos hiánnyal, ami az élet egyik alapélménye, és amiből mindenki megváltásra vágyik. Egy barátság pedig akkor működik, ha ezt a fogvatékát felvállalja az ember a másik előtt, és mer nevetni rajta. Az most mindegy a képen szereplők esetében mi is ez pontosan, a lényeg, hogy a háttér és a figurák kapcsolatában ennek a hiánynak a kifejezése volt a fő célom. A figurák mosolyra görbülő arca azokkal a súlyokkal együtt kap érvényt, amiket a háttér elemei szimbolizálnak. Ezekre a hiányokra akartam utalni a háttérben, főleg a romos épülettel, a semmibe néző ablakkal, a magányos fákkal. A folyó és a kerítés a hiányok leküzdéséhez legyőzendő akadályok. A felhők rétegzett foszlányai a múlt drámáit, viharainak maradványát fejezik ki. A figurák árnyékai egyben a magukkal hozott félelmek, de azzal, hogy mögöttük vannak, folyton meg is haladják ezt a kivetülést. Azáltal, hogy a ruhák színeit átlós szimmetriába rendeztem, azzal egy dinamikus, de a maga dinamikájában stabilitást sugárzó erőteret akartam a középtérbe helyezni. Ez a négy színmező a kép stabilizátora, ellentétben a háttér nem mindig egyensúlyra törekvő történéseivel, így számomra a barátság festészeti kifejeződése. Azzal, hogy a lehető legrészletgazdagabban megfestettem ezeket az egyszerűnek is mondható ruhákat, azzal akartam adózni a barátság nagysága előtt.

A kép eredeti címe: „Gyere, tekerek egyet neked is.” Ezzel, és azzal, hogy az alakok a néző(k)re tekintenek, invitálni kívántam a szemlélőt a képbe: a sorsközösségbe. Ha nem is a festmény sajátos sorsközösségébe, de az emberi barátságok sorsközösségébe.

A másik kiindulópontot egy régóta meglévő belső hiányérzet adta. Egy régóta fennálló hiánya az elmélyült munkának. Elmélyült munka alatt itt pedig nem csak egy flow-állapotot, vagy pillanatnyi lángoló lelkesedést értek, hanem egy valódi, hosszú távú elköteleződést. Olyan

figyelmet akartam szentelni a festménynek, mintha azt egy fontos megrendelő lehető legmagasabb elvárásainak teljesítése motiválná. Eljátszottam az anakronisztikus gondolattal hogy mi lenne, ha festő lennék egy korban amikor még a festészet szerepe kiterjedt a dokumentációra is. Ennek pedig nem anakronisztikus-nosztalgikus, szentimentális okai voltak, sokkal inkább praktikusak. Egyrészt azzal hogy ezt kicsit elhitettem magammal, lett tétje a munkának. A gondolat maga, hogy annak amit csinállok érvénye lehet azáltal, hogy a képet ebbe a kitalált kontextusba helyezem, tudományos kísérlet jelleget adott számomra a projektnek. Ez pedig fokozta a kíváncsiságom és erőt adott az olyan bennem is meglevő aggályokkal szemben amik pusztán a fotorealizmushoz kötnék amit csinállok. Másrészt, és főként az a belső igényem arról is szólt, hogy bizonyos felületek minél finomabb és érzékenyebb tónus és szín változásait a lehető legmélyrehatóbban tanulmányozzam és ábrázoljam. Mindezt pedig számomra éles határokon belüli színmező festéssel tűnt a legcélszerűbbnek gyakorolni. Erre pedig, ahogy reneszánszban, teszem azt Hans Holbein követein megfigyelhető, a ruházat ábrázolásánál is bőven adódik lehetőség. Nagyon érdekelt az ezekkel a finom eltérésekkel való felület- és térképzés, illetve a felületek egymáshoz való színviszonyai. Ezen keresztül a színkeverés finomságait akartam gyakorolni, érteve ez alatt a minél többféle pigment kipróbálását, egymással való keveredésük milyenségét és végeredményét, főleg középértékeknél és középszürkéknél. Csontváry(és Keserű) terminus technikusával élve a “világító” szürkéknél. Mellékesnek is volna tekinthető de számomra mégis lényeges hogy nem akartam használni “földpigmenteket” (umbrát, vasoxidokat, okkert,) ,feketét, illetve kraplakkot sem, főleg azért mert kicsit nehezíteni akartam a dolgomat és inkább élénk komplementer pigmentekből kikeverni a kívánt közép értékeket. Másodlagosan pedig mert úgy tapasztaltam, hogy így a keletkező szürkék is élénkebbek lesznek és jobban viszonyulnak a körülöttük feltűnő alkotóelemeikből megfestett részekhez. Példának okáért a jobb oldali alak pulóveréhez használt szürke főleg a cipőfűzőben is felhasznált krómoxid sárgából és az ennél is tisztábban az égből jelentkező phtalo kékből áll minimális megtöréssel. Számomra fura módon pont ez a részlet szolgáltatta az egyik leglényegesebb festészeti problémát. Mégpedig azt, hogy sikerül e a földpigmenteket kizárnom anélkül hogy túlzóan vibrálóvá válna a kép. Kordában tartani, kiegyensúlyozni őket, anélkül hogy szétesessen a képtér, elveszen a termélység és dekoratív foltok jelenjenek meg. Ez volt az egész festmény egyik legfontosabb tétje és valós festészeti kihívása.

A festmény ötletének születésekor még nem gondoltam át ezt ennyire, sőt az enyvezés utolsó szakaszában felkerült két réteg vasoxid vörös enyves festék, és az alakok rajza barna aláfestéssel. A kép ezután fél évig állt. Ez alatt a fél év alatt különböző világító, színes alapokkal kísérleteztem. Többek közt ezekből a tapasztalatoktól erősödött meg bennem az előzőekben taglalt gondolat az egységes színtérről. A vörös alapot fehér olajalapozóval lekenem egy rétegben majd immár grafittal rajzoltam fel az alakokat és néhány háttérelmet. Az alakokat ekkor kimaszkoltam, mert először a háttérrel akartam foglalkozni. A kontaktolás után a háttér kapott még egy réteg fehérét, hogy nagyobb fényereje legyen a rákerülő színeknek. Az alakok, mivel csak egy rétegben alapoztam le őket és alattuk az oxidvörös áttűnt, lilásszürkék maradtak.

A háttér terét ekkor síkformákra bontottam és lazúros színes alapot kaptak a különböző szekciók. A Művészeti Kar épülete mögötti rész cadmium- és krómsárga, az előrébb levő romos épület permanent lila, az út fehérrel tört kadmiumvörös, a füves részek kétféle phtalozöldet kaptak, míg

az ég phtalo-, kobalt- és ultramarinkék átmenetével lett alapozva. Ezt azért érzem említésre méltónak mert később éppen ezekkel az alaprétegből áttűnő színekkel akartam azt az egyensúlyi játékot kezdeményezni amelyet korábban említettem. A későbbi rétegekben, főként a háttér és az alakok egyébként kétséges viszonyának áthidalására, harmonizálására, bizonyos az alap színével párhuzamos vagy komplementer színeket játszottam meg, átlós és párhuzamos erővonalak mentén. Ez persze, mint később rájöttem, önmagában nem teljesen oldotta fel az inkább perspektivikus teret képző háttér és a viszonylag egy síkban levő alakok diszharmonikus viszonyát, vagyis más megoldást is kellett találnom.

A munka a háttér második rétegével folytatódott, klasszikus rendben, hátulról előre haladtam. A felhők szürkéje került be először. Az itt megjelenő nagyjából középtónusu és közepes színhőmérsékletű szürkék szolgáltak később irányadóként a képen megjelenő többi szürke kikeverésénél is. Eztán a romos épület repkénye és az alóla kivillanó, napfénytől ragyogó téglafal darabok kerültek megfestésre. Itt talán elkövettem egy hibát, mivel a kelleténél jobban elfedtem az alapréteg liláját. Mindenesetre az, hogy sötétebb tónus volt a felkerülő réteg alatt, mindenképpen segített a környezetétől valamelyest elemelni az épület tömbjét, még ha a tervezett zöld-lila kontraszt nem is lett hangsúlyos. A narancsos szekcióba a már említett Művészeti Kar épületrészlete szolgált modellként. Itt sikerült jobban megtartani az alap meleg narancs tónusait. A fő célja ennek a szekciónak egy ellenpont kialakítása volt a később megfestésre kerülő ruhák részletgazdagságához, ily módon is igyekeztem kiépíteni a kapcsolatokat a két színtér közt. Ez inkább dekoratív, síkszerű hatást keltett és ettől az előtér felé mozdult, ezért is volt fontos az itt az átjáróban elhelyezésre került enyészpont. Ezzel igyekeztem kinyitni a meglehetősen zárt háttérrel.

A kép bal oldala ekkor azonban túl üresnek hatott. Kellett valami ami nem fokozza a tér zártságát, de visszabillenti az egyensúlyt. Egy fa árnyékára esett végül a választás. Ezáltal teljesültek a kívánt elvárások, egy bökkenő mégis akadt. Megkérdőjeleződött a fény iránya a képen. Eredetileg úgy terveztem, hogy a lenyugvó nap a kép jobb eleje felől süt, megvilágítva az alakokat és ezt az elgondolást most felborította az új árnyék. Ekkor elgondolkoztam Csontváry kettős megvilágítással rendelkező képein, mint például a Kairói pályaudvar címűn is látható, ahogyan létrehozza az egyensúlyt az által, hogy a jobb oldali, naplementével átellenben levő felhő is fényt kap. Ezzel nem azt állítom, hogy Csontváry képen ez csak egy egyensúlyra törekvő esztétikai húzás volna, de azt igen hogy ekként is működik. Így feladtam a látszatát is annak a törekvésnek (ez egyébként eddig sem teljesült egészen) hogy egységes fényforrás világítsa meg a kompozíciót.

Ez a döntés felszabadítónak bizonyult a kép festése közben, új szabadsági fokot, mozgásteret adott ennek a szigorúbb, klasszikusabb rendszerrel készülő festménynek, amelyet eddig sokszor főleg tanulmányként kezeltem. És a fény többszörös irányba való helyezésével a kép melankolikus, érzelmi szférája is erősödött.

A következő lépésekben bekerült az út szürkéje és még egy réteg a fűvel borított részre. Ekkor elkezdtem levenni a maszkot az alakokról és realizáltam mennyire nehéz lesz elhítni, hogy egy térben vannak a háttérükkel. Az előző, árnyékos ötletből merítve arra jutottam, hogy az alakok elnyújtott árnyékát is berakom, még mielőtt leveszem a maszkot. Másfelől kellett ide valami kék a nagy zöld tér megbontására és sötétebb tónusban megjátszott párhuzamnak az éggel. Sokat

sétáltam a Kar épülete előtt naplementekor, nagyjából emlékeztem hogyan nyúlnak el az emberi árnyékok ilyenkor, és hogyan hat a színükre ahogy éppen a füre vagy az út betonjára vetülnek vagy ahogy távolodnak. Nem is egészen lazúrként hanem külön kikevert értékeként, fedő módon vittem fel ezeket az árnyékszekciókat. A háttér utolsó előtti lépéseként a lilás- rózsaszín virágokat vastag, flekkekre osztott festékfoltokként vittem fel, hogy egy újfajta kapcsolódást teremtsenek az alakokkal, amiket szándékosan pasztózusabb festékfelhordással akartam megjeleníteni. Ez komplementerként is jól jött az éggel és kifeszített egy erőteret, amin a ruhák szürkéi kiteljesedhettek. Utolsó lépésként a jobb oldalra bekerült egy patakféleség. Ezt nem igazán tudnám festésetileg indokolni azon kívül hogy az a rész is kicsit üres volt. Persze az is lehet személyes szimbolikai oka van hogy odakerült, mint életfolyó vagy határvonal.

Ezután nekiláttam az ekkor még a maszkolás nélkül “fehéren” világító alakok megfestésének. Itt kezdődhetett végre az igazi színmező-festészet. A cipőkkel kezdtem, ezek közül is a bal oldali alak fekete bakancsaival. Kikevertem egy színsort kevert feketékkel és az ezekből tört szürkékkel. Ez a sor nem volt teljesen pontos, de ugródeszkának jó volt, hogy nagyobb mennyiségben rendelkezésre álljanak a vásznon véglegesre keverendő, egymásba tiszta ecsettel húzandó értékek. Ez fontos volt mert a keveréssel semmiképpen nem lett volna időm foglalkozni a festés hevében. Egy-egy szakasz nagyon intenzív és mély öszpontosítást igényelt mivel általában egy-maximum két rétegben festettem, közepesen vastagságban. Ahogy azt pl Lucian Freud befejezetlen munkáin megfigyeltem.

Itt ütköztem bele először a kezdeti felvetésben már szereplő, nem egészen festészeti sokkal inkább, emberi korlátba. Mivel az egyes szekciók megfestését egy-maximum két ülés alatt (amíg a festék el nem kezd húzni) be kellett fejezni az elejétől a végéig, nem volt könnyű megtalálni azt az időintervallumot a közös műteremben amikor az ehhez szükséges nyugalom megadatott. Emellett idő kellett ahhoz, is hogy úgymond elérjem az “üzemi hőmérsékletet”, vagyis azt a koncentrált állapotot amiben folytatni lehetett a képet

A bakancsok megfestése például csupán öt nap volt és minden előkészülettel és bokros teendőkkkel is csak napi 5 munkaóra, mégis két hétig tartott. A szürke nadrág befejezése után, amit pont az időhiány miatt kicsit néhol elkapkodottnak éreztem, megoldásként egyre kisebb felületű száradási határokat alakítottam ki. Persze ezt sem lehetett mindenhol eljátszani de azért mindenképpen segített.

Segítséget nyújtott továbbá a színsorok előzetes kikeverése és tubusokba töltése, így a kényszerű szünetek alatt nem száradtak be. Különösen az olyan részleteknél volt ez létfontosságú mint a munkásruha, amelynek megfestése egy hónapig tartott. A teljes ruházatot így festettem meg.

A folyamat legvégére hagytam a portrékat. Főleg azért mert a bőrszínekre, mióta megismertem Keserű Ilona festészetét, én is egy minden színt magába foglaló és így különleges színtartományként gondolok és ha nem a legvégén akkor a legelején kellett volna bekerülniük.

Fontos még megjegyezni hogy nem csak fotókat használtam az alakok megfestéséhez, élő modellként maguk a ruhadarabok is be voltak állítva sokszor, illetve vázlatokat csináltam. Ha fotóról is dolgoztam akkor is többször raktam össze az alakokat. A bal oldali figura esetében ez 4 a jobb esetében ez 3 fotó. Vetítőt nem használtam.

