

Papp Sára Írisz (1992) Debrecen. A magyar nyelv és irodalom mesterszak, valamint a magyar-angol bölcsészettudományi szakfordító részképzés másodéves hallgatója. Tagja a DETEP-nek és a Hatvani István Szakkollégiumnak.

Szenteleki Gábor (1978) Körmend, Budapest. Festőművész, diplomáját 2005-ben szerezte a Magyar Képzőművészeti Egyetemen. 2011-ben megkapta a Csongrád Megye Önkormányzata díját és különdíját, 2010-ben a Galleria dell’Ombra és a Galleria Perelá különdíjait, valamint a Koller-díjat.

Papp Sára Írisz

■ SZENTELEKI GÁBOR FESTMÉNYEI ELÉ

Szenteleki Gábor különböző alkotói periódusokra osztható, tematikai szempontból változatos jegyeket mutató képein szerteágazó kapcsolatrendszer rajzolódik ki az emberi képmások és szerves anyagok (hús, növényi szövet, gombafonalak) között. Noha az olajfestéssel készített, antropomorf vagy karikírozott testek különböző ábrázolási hagyományokat idéznek meg, az olajfestés-technika mind a médiumalapú művészet-kritikában, mind a 20. századi és kortárs művészi reflexiókban (Willem de Kooning, Paul Thek, Jasper Johns) szorosan összefonódik a testadás kérdésével.¹ A test újrateremtésében ugyanis a vizuális reprezentációhoz fűződő egyik legalapvetőbb viszonyunk, a képek organizmusszerű felfogása fejeződik ki (David Freedberg, W. J. T. Mitchell). A képhez vágyakat, igényeket rendelünk, tehát az emberi tudat komplementer párjaként, a „Másikként” lép fel.² Ez a pszichoanalitikus metafora magában foglalja azt a történeti változásban megragadható képanthropológiai problémát, hogy a képeket egyszerre kezeljük élettelen anyagként és a valóság imitációjaként létrehozott, világformáló erőkként, amelyek gyakran a világról alkotott alapfogalmaink újragondolására sarkallnak.³ A különböző fiktív vagy valós embert megjelenítő ábrázolásokban is személyek hiteles megtestesítőit keressük,⁴ a szerves

1 Lásd például Michael AMY, *The meat of sculpture* https://www.academia.edu/10152093/_The_Meat_of_Sculpture_Paul_Thek_in_Sculpture_33_10_December_2014_pp.36-39 [Letöltés ideje: 2015. július 31.];

Hannah WESTLEY, *Body as medium of metaphor*, Amsterdam, Rodopi, 2006, 197–199; Susan LAKE, *Willem de Kooning: The Artist’s Materials*, Los Angeles, Getty Conservation Institute, 2008, 53–59.

2 W. J. T. MITCHELL, *What do pictures want?: The Lives and Loves of Images*, Chicago, University of Chicago Press, 2005, 95; SZŐNYI György Endre, *Pictura et Scriptura: Hagyományalapú kulturális reprezentációk huszadik századi elméletei*, Szeged, JATE press, 2004, 192.

3 MITCHELL, *i. m.*, 9–10.

4 Hans MAES, *Wat is een afbeelding?: Een inleiding tot de hedendaagse afbeeldings theorieën*, *Es-thetica*, 2013/4, 4–5.

anyagra redukált emberreprezentációk ugyanis archaikus gyökerű félelmet ébresztenek bennünk a saját képmásként felfogott arcunkkal kapcsolatban.

Szenteleki groteszk esztétikája szemünk elé tárja ezt a kettős viszonyulásmódot, a saját anyagszerűségekre reflektáló festményein ugyanis a szerves anyagok, eltorzult testek, testi tapasztalatok (közösülés, tapintás, behatolás a másik bőre alá, stigmák érintése stb.) olyan *abjektekként* állnak előttünk, amelyek a képmás és ember felcserélhetősége miatt undort váltanak ki a kép nézőjéből. Ugyanakkor a képmások és szerves anyagok közötti összetett viszony ábrázolásával a festő a taktilis tapasztalatok ábrázolhatósága kapcsán is problémákat fogalmaz meg.

A festőművész korai munkáiban (2000–2001) virtuális terekből kiemelkedő képmások vizsik színre a jelölést. Például az *Everything will be fine* címmel ellátott, három festményből álló tematikus képcsoportban egy-egy realiztikus férfialak és kifacsarodott, illuzionista módon elnyúló vagy rövidülésben ábrázolt akt kapcsolódik össze a fehéres szürke háttér előtt. Az androgün-mítoszt megidéző érzéki kompozíciók a különböző mediális közegbe íródó látástapasztalatok, valamint az eltérő perspektívák egymásra szerkesztésével dekonstruálják az egyes vizuális jelekhez kötődő jelentéseket. Hiába hat az illuzionista figurák háttéréhez illeszkedő sápatag, természetellenes bőrtónus fényesnek a realiztikus figurák megalkotottságához képest, a végtelenített anyagi térben látható testreprezentációk pornográf jellege, a képmások közötti metonimikus kapcsolat és az egyes testek diszharmonikus, esetlen állása miatt a kép a nézői tekintet működésmódjára irányítja a figyelmet.

A korszak másik fontos képe, az *Imago Vera* egy hermafrodita akttal azonosítja Krisztus hiteles képmását. Az *Imago Vera* teológiai és kultikus képhasználati kontextusai Jézus emberi szómáját egyszerre értelmezik Isten hiteles helyettesítőjeként és Isten mintájára teremtett emberarcaként, viszont a szakrális környezettől megfosztott, kiüresedett térviszonyok között elhelyezkedő képmás a természet furcsa szüleményeként áll előttünk. A képen tehát a szimbolikusként értett igazi arckép helyett egy halott képmás jelenik meg.

A 2003 és 2009 között készített képeken Szenteleki gyakran kísérletezett nagymesterektől ismert szerkezetekkel (pl. Caravaggio, Ducreux), viszont a korai munkáihoz képest a nyelvi narratívák felismerése kevesebb szerepet játszik a képek értelmezésében. A figurális képmásokon több növényi és állati tárgyreprezentáció is szerepel, amelyek más festményein önálló kompozíciókat alkotnak. A csendéletek gyakran visszatérő motívuma a holland és itáliai festészetből ismert gránátalma (pl. Gerard van Honsthorst, Battista Ruoppolo, Adriaen Coorte stb.), egy Goyától másolt lazacszelet, vagy a vanitas-képeket megidéző halott szárnyasok. Amennyiben ezeket a képeket a portrék vagy összetettebb képmások (pl. *Scene, Cím nélkül*, 2006) viszonyában értelmezzük, a különböző növények és húsok emberi testrészek metaforikus helyettesítőjeként vagy egymással összeforrt élő/élettelen testekként jelennek meg.

Az élő és élettelen szövet, az enteriőr és az ember közötti határ elmosása folyamatosan kérdésessé teszi a test és a környezet szétválaszthatóságát. Omar Calabrese *Az önarckép története* című kötetében a korábbi portréfestészeti hagyományok és a szimbolikus reprezentációk-

kal színre vitt önarcképek összevetése során az *(ön)megjelenítés* és a *személyesség* felmutatásának retorikai alakzatát különítette el e két ábrázolási módban. A tárgyak és emberi képmások közötti viszony felcserélése nem csupán a portréfestészet naiv mimetikus képfogalmát fordítja ki, hanem ezek a festmények sok esetben inkább általánosítják, nem pedig egyedítik a képmás tárgyat.⁵ Szenteleki fiktív képmásain a jelölés nyomán nem a szubjektum, hanem *a test* kerül takarásba a különböző reprezentációs hagyományok felidézésén keresztül: például a *Yawning hermaphrodite*, *Hermaphrodite from Nagykőrös* vagy *Cock Cleaning* eltorzult arcú képmásának nemi szervét eltakaró asztal előtt egy félig megkopasztott és stigmákkal borított kakas/tyúk áll, amit a néző együtt lát a törzsig nőként azonosítható figurával. A hermafrodita alak kezében tartott kés, a Salome ikonográfiai hagyományát megidéző, eltúlzott testarányokkal ábrázolt test, az állatokhoz köthető profán testmetaforák takaráson keresztül mutatnak vissza az emberre: az arca kiülő sikoly, a vágatok, illetve a kompozíció alapján olyan idegen, szerves anyagokon keresztül ábrázolják a fizikai fájdalmat, amelyről nem lehet eldönteni, hogy részét képezik-e a testnek. Miközben a tronie-hagyományt⁶ megidéző arcok általánosítják a festményen színre vitt embert, a halott anyagok is antropomorfizált testet kapnak.

A 2010 és 2013 közötti festmények képstruktúrái nagyon mozgalmasnak és sűrűnek mondhatóak, a festmények jelentős részében ugyanis Caravaggio-kompozíciókat idéző testi interakciók viszik színre a jelentést a neonszínekben játszó, gombákkal ellepett testek érintésén (pl. a bőr alá nyúlás, a stigmák vagy szexuális közösülés) vagy szemlélésén keresztül. A testek metonimikus érintkezését e képcsoporton belül is takarásban ábrázolták (pl. *Harvest*, *Aid*), viszont az erőszaktól feszülő inak, fintorodó arcok, gombák, valamint a „behatolások” igen expresszív módon viszik színre a testek egymásba kapcsolódását. A metaforikus helyettesítés mellett testi analógiák használata is megfigyelhető, például a *Tired activist girl* nőalak keserű arca, görbe testtartása és rózsaszín pulóvere a kezében tartott, megnyúzott rágcsálók testi jegyeit követi. A szerves anyagok vizuális megjelenítése, valamint a kellemetlen hatású neonszínek a testeket rögzítő mediális viszonyokba írják vissza a szövet sérülékenységét.

Szenteleki ebben az alkotói periódusában is festett organizmusok által ellepett portrékat és szerves anyagokat ábrázoló csendéleteket (pl. *Soap mushroom II.*, *Mug mushroom IV.*). A groteszk csendéletek a 2014–2015 közötti pályaszakaszában összemontírozott testrészekből álló, többségében névtelen portré-sorozat viszonyában vetnek fel kérdéseket, ugyanis ebben a képcsoportban a szubjektumot szürreális terekben ábrázolt, belsősegeket megidéző cafatok rejtik el. Ezekről a képekről nem lehet eldönteni, hogy hol húzódik a választóvonal a tér és a test, anyag és élő hús között, viszont a nyelviség síkjára nem lefordítható ábrázolások visszamutatnak a leképezéshez társított testi metaforákra.

5 Omar CALABRESE, *Die Geschichte des Selbstporträts*, München, Hirmer, 2006, 377.

6 A kortárs képzőművészet kontextusában lásd Christiane KRUSE, *Symposium zur Ausstellung Tronies: Marlene Dumas und die Alten Meister*, <http://arthist.net/reviews/1515/mode=conferences>. [Letöltés ideje: 2015. augusztus 2.]