Szabó Pál

KRISZTOGRAM

Szabó Pál

festőművész / artist / maler

KRISZTOGRAM

INFORMEL IKONOK

INFORMEL ICONS

INFORMELLE IKONEN

Kecskemét, 2010

Fotó:
Balanyi Károly
Bahget Iskander
Szabó Áron

Grafikai terv:
Balanyi Károly

Szerkesztő és szaklektor:
Balanyi Károly

Angol fordítás:
Baloghné Poór Györgyi

Német fordítás:
Sági Norberta PhD

ISBN 978-963-7294-92-1

A könyvet kiadja:

Kecskeméti Főiskola,
Tanítóképző Főiskolai Kar

Felelős kiadó:
Dr. Hegedűs Gábor dékán

Nyomdai előkészítés:
Pixelgraf Bt., Kecskemét
Nyomás:
Print 2000 Nyomda Kft., Kecskemét

Ezt a könyvet feleségemnek Elenának és
gyermekeimnek: Annának, Lukácsnak,
Áronnak, Eszternek, Tamásnak ajánlom.

Ajánlás

Régóta állítjuk, s próbáljuk elfogadtatni: művészeti alkotómunka nélkül nem újulhat meg a pedagógia, s hogy a művészeti alkotómunkán alapuló tudományos igényű pedagógiai gyakorlatnak kell meghatározóvá lenni az oktatásban.

Ezért példaértékű a Kecskeméti Főiskola Tanítóképző Főiskolai Karának kezdeményezése, hogy vizuális alkotás-pedagógiai céllal kiadványsorozatot indít képzőművész tanárainak munkásságáról.

A kiadványokban szereplő oktatók nem olyan tanárok, akik oktatómunkájuk mellett festegetnek, szobrászkodnak; művészek, akiknek szuverén alkotóvilágába nemcsak belefér a sugárzásnak, az átadásnak ez a másféle formája, de mintegy ezáltal teljesedik ki.

A könyvsorozat az alkotók művészeti eredményeinek bemutatása mellett megjeleníti majd a főbb képzőművészeti műfajokat, felidézve az alkotók személyes tapasztalatait, szellemi indítékait, művészeti motivációit. A sorozat kivételes jelentősége, hogy bepillantást enged az alkotás folyamatába, hogyan érlelődik műalkotássá a „teremtő" gondolat, hogyan ölt formát az anyagban való megtestesülés során. A művészeti könyvek általános gyakorlatától eltérően az alkotók személyes vallomásai is segítenek minket a megértés, a befogadás folyamatában. Az olvasóknak, a kiállítások látogatóinak és a főiskola hallgatóinak egyaránt hatékony segítséget nyújtva, hogy passzív szemlélőből aktív befogadóvá válhassanak. Apró műhelytitkoktól a művészetfilozófiai háttérig, színes képtáblákkal kiegészítve, gazdag gyűjteményt kínál ez a sorozat, melynek újabb kiadványaként Szabó Pál festőművész, főiskolai docens munkásságával ismerkedhetünk meg. Ahogy Bálványos Huba fogalmaz: Elmélyült, komoly művészet az övé. A könnyű, látványos sikerek láthatóan nem csábítják. A szemléletessé kínlódott transzcendenciák meggyőző formává, anyaggá lesznek, újra és újra munkába vett faktúrákká. A verbálisan megfogalmazhatatlan, ám vizuálisan reménnyel közelíthető lélektartalmak – eredjenek bárhonnan is –, az ezredvég jelesebb művészeiből az ember és a világ mélyebb megismerésének izgató feladatvállalását kényszerítik ki.

MŰCSARNOK

CÍM: 1146 BUDAPEST, DÓZSA GYÖRGY U. 37

Szabó Pál festőművész
Kecskeméti Tanítóképző Főiskola
Kecskemét

Ajánlás

Tisztelt Szabó Pál Úr,

Kérésére szívesen alkotok véleményt eddigi munkásságáról, melyet mintegy tíz éve követek figyelemmel. Festészete elsősorban az ortodox kereszténység liturgiai hagyományaiból, az ikon-tradícióból táplálkozik, de azt rendkívül egyéni módon dolgozza fel, segítségül híva a nyugati absztrakt festészet, az informel, a kollázstechnika és más mai eszközöket. Legutóbbi kiállításán a Dorottya utcában egy újabb összefüggő sorozat, a Krisztogramok homogenitásával és tisztaságával tűnt ki. Úgy gondolom, hogy festészeti koncepcióját kiválóan tudja értékesíteni pedagógusi munkájában is.

Budapest, 1999. február 12.

Tisztelettel:

Dr. Beke László
egyetemi tanár
a Műcsarnok főigazgatója

Beke Zsófia PhD
művészettörténész

Képmás – más kép

Informel ikonok

Látszólag abszurdumra épül Szabó Pál művészete. Az ikon, vagyis a képmás szakrális felfogásának és szabályszerű kifejezésének, valamint az informel jeltelenségének és képtelenségének együttes megjelenítésére.

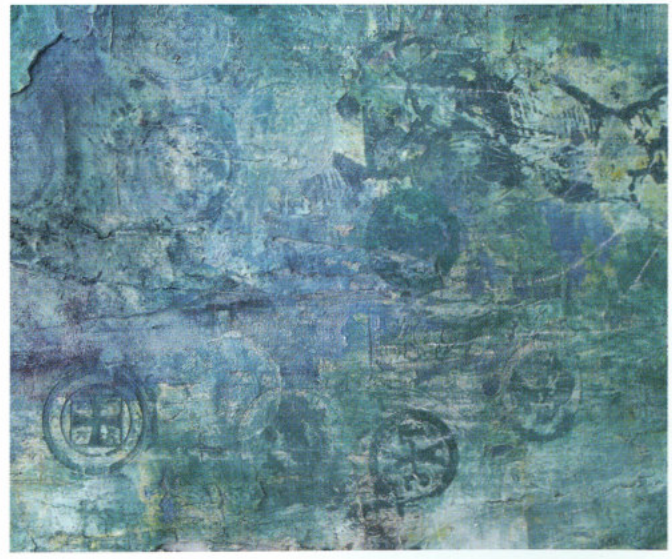
Az ikon absztrakt felfogása Szabó Pál számára azonos a festészet, a művészet ontológiájának kutatásával. A művészet lényegét érintő immanens probléma az ikonon keresztül tehát: a *„Láthatatlan láthatóvá tétele"*; a *„Kifejezhetetlen kifejezésre juttatása"*; az *„Ábrázolhatatlan ábrázolása" (Szent Theodor)*; valójában képtelenség képi megfogalmazása; egyszersmind Krisztus megtestesülésének, az Ige testté válásának ábrázolása; az anyagtalan, a Szellemi anyagi alakot és formát öltése; a Láthatatlan képe, jelenléte, megjelenítése.

„Mi módon készíthetünk képet a láthatatlanról? Miként ábrázolhatjuk annak a vonásait, aki semmihez sem hasonlít? Hogyan ábrázolhatjuk azt, akinek nincs tömege, magassága, aki nem behatárolható? Milyen formát jelölhetünk ki annak, aki alak nélküli? Hova lesz akkor a titokzatosság?" (Damaszkuszi Szent János: **Az isteni képekről**)

Az ikonosztázként is installálható festmények együttesét többrétegű kollázs-festményekbe komponált, a felületbe nyomott Krisztogramok alkotják, amelyeket ókeresztény sírkamrák faláról „levéve" ültette át, süllyesztette festményeibe Szabó Pál. Az apró, medalionszerű kis emblémák – amelyek napjaink számítógépes nyelvezetére fordítva, „jel-képes" értelemben is tekinthetők ikonnak, jelnek – az Ábrázolhatatlan képmásai egyben – „másképp". A jel-kép és képmás együttes, átfogó jelentősége és jelentése; a művészet lényegének hagyományos értelmezése látható ezeken a munkákon – kortárs művészi nyelven, korszerű festői kifejezésben.

Szabó Pál, „meggyőződése szerint" – mint írja róla a Kortárs Magyar Művészeti Lexikon is – „a kép igazi hatalma csak a vallásos kép esetében mutatkozik meg." A „Láthatatlan képe egyben a Láthatatlan jelenléte", megjelenítése az ikon által.

Érdekes, de talán nem véletlen, hogy e „szent jelenlét" leírására Szent Theodor is épp a pecsét és lenyomat képét használta: *„Példaként vegyünk egy gyűrűt, amelyre a császár képe van vésve. Mindegy, hogy a gyűrűvel a lenyomatot viaszba, gyantába vagy agyagba készítjük, a pecsét tökéletesen ugyanaz marad mindenik anyagi formában, habár mindegyik anyag különbözik a másiktól. Maga a pecsét valójában az agyagi formáktól elkülönítve, a gyűrűben marad. Ilyen módon Krisztus hasonlatosságának, bármilyen földi anyagba legyen is vésve, nincs köze az anyaghoz, amellyel kifejezték. Ez Krisztus (hiposztázis-) személyében marad, amelyhez igazából tartozik."*



Harmadnapon, részlet

Bár kezdetben, a képek szisztematikus elutasítása (a Makkabeusok) idején kizárólag a díszítés volt használatos, s minden figuratív ábrázolást kizártak, az ortodox hagyomány alapján *„Az ikon lényege az, hogy kapcsolódási pont olyan hely legyen, ahol találkozunk egy jelenléttel."*[1]

1 Egon Sendler: Az ikon

Szent Germanosz, a konstantinápolyi patriarcha és Damaszkuszi Szent János rámutatott, hogy a testetöltés által az ószövetségi tilalom megszűnt, és a Teremtő és teremtett közti viszony gyökeresen megváltozott: *„Régen Isten, akinek sem alakja sem teste nincs, nem volt ábrázolható. De most, amikor Isten láthatóvá lett testben, kapcsolatban áll az emberrel, elkészítem az általam látott Isten képét. Nem imádom az anyagot; az anyag teremtőjét imádom, aki kedvemért anyaggá lett, aki lakozást akart venni az anyagban; aki véghezvitte az én szabadításomat az anyagon keresztül."*

Az ókori filozófusok óta örök dilemma, hogy az anyag határozza-e meg a szellemi-lelki embert vagy fordítva, vonatkoztatható a művészet kettős természetére ugyanúgy, mint az ikon jellemvonásaira is. Ily módon az ikon egyben a művészet legfontosabb hivatását, a legfőbb Szellemit, a Kifejezhetetlent testesíti, jeleníti meg, anyagi, materiális hordozón, képi felületen, tárgyiasult, megtestesült formában. *„Ezért az ikont egy meghatározott személy képeként kell elismerni, és viselnie kell a személy nevét. Az ikon szándékos, megfontolt közösség volt az ábrázolt személlyel. (...) A szent kép, az ikon megtartja jel és a jelkép összes jellegzetességét, hozzátéve még az emberi részt. Transzcendens és elvontból, a jelkép transzcendens, de konkrét képpé válik. Így a végtelen a végességben tükröződik és a kimondhatatlan kifejezhetővé válik."* [2]

Az *Ikonosztáz* festett installációt a festő ortodox pap apósa, Theodor Rokszin emlékének, valamint feleségének ajánlotta. Az ortodox ikon tere – a fordított perspektíva vagy izometria – pont fordított módon viselkedik, mint a nyugati kultúra reneszánsz perspektívája. Az utóbbi az emberi nézőpont köré szerveződik, azt helyezi terének központi résztvevőjévé; a keleti ikon ezzel szemben a – mélység nélküli, háromdimenziós hatást nélkülöző, s a néző felé irányuló – teret teszi uralkodóvá az ember felett, akit hatása alá von; a mozgás iránya az ikon belsejéből kifelé, a néző irányába tart.

„Ebben az értelemben az ikon épp az ellentéte a reneszánsz festményeknek; nem nyitott ablak, amelyen keresztül az értelem be kell bolyongja az előtte levő világot. Inkább olyan hely, ahol egy jelenléttel lehet találkozni. Az ikon világa annak a személynek fénylik, aki befogadására megnyitja magát. A fordított perspektívában maga a tér válik aktívvá a néző helyett, aki tulajdonképpen a hatása alá kerül." [3]

Ikonosztáz, részlet

Az ikonokra jellemző módon vertikális elrendezésű festmények nonfiguratívak lévén nélkülözik a perspektívát. A térhatást egyrészt a festett rétegek, a kollázstechnika; valamint az általában tiszta színek fénnyel telítettségének foka, „perspektívája" képviseli. A festményeken a fekete (alap, háttér), a fehér, a kék, a piros és a zöldessárga (sárgászöld) árnyalatai fordulnak elő.

Az ortodox ikonok szín-szimbolikája alapján sorra vehetők és kitágíthatók az alkalmazott színek jelentéstartományai. A festmények csaknem mindegyike a sötét, fekete alapból bontakozik ki. A fekete – a fénnyel itatott fehérrel szemben – a fény teljes hiányát, az éjszakát, a poklot,

2 Egon Sendler: Az ikon

3 Egon Sendler: Az ikon

a halált, az árnyvilágot, a titokzatosat, a rejtettet, pozitív jelentésében pedig a legmagasabb fokú aszkézist, az e világ számára meghalt szerzeteseket képviseli.

Míg a fekete mindennek hiányát, a semmit, úgy a fehér a minden fénnyel átitatottságával a dinamizmus legtisztább megnyilvánulása. A keresztény szimbolika a fehéret a fény révén teljesen új misztikával, jelentéssel ruházta fel, amely közvetlenül az isteni világot fejezi ki. *„Optikai hatása révén, a színesség teljes hiányával, a fehér van a legközelebb magához a fényhez. Kisugárzása tisztaságot és nyugalmat közvetít, sokkal inkább, mint bármely más szín; ugyanakkor egyfajta mozgalmasságot is kinyilvánít, amely behatol a szembe, akár a nap sugarai. Tehát úgy viselkedik, mint a fény, melynek lényege, hogy átsugározza és kivetítse magát a téren keresztül. Egy festményen a fehér a kisugárzásával uralja a képet, és sokkal erőteljesebben hat a nézőre, mint bármely más szín, (...) ez az isteni győzelem és hatalom, de ugyanakkor a földi világ elpusztításának a színe is."*[4] Az Isten fényétől átitatott megtérteknek a színe is fehér, mert Isten azt ígérte nekik, hogy bűneik fehérek lesznek, mint a hó (Ézs. 1,10). Ebből fakadóan a nagy ünnepi liturgiák örömét kifejező szín.

A *Világosság és sötétség szétválasztása* című képen a piros szín uralkodik, Pseudo Dionysios jellemzésével „az izzás" mint a vörös, forró fém jellegzetessége és „az aktivitás" színe, mely a nézőre irányul, s közel állva a fény dinamizmusához, tiszteletet parancsol. A héber gondolkodásban a vér az élet, ugyanúgy, mint a palást, amit Jézus vállára terítettek szenvedése idején (Mt. 27,28); ez a piros ruha az életet szimbolizálja, amelyet a Megváltó az embereknek vére kiontása árán ad. Negatív jelentésében a karmazsinpiros a rosszat és a bűnt szimbolizálja, s a legtöbb esetben rokonítható a halállal is.

Az igen drága vörös festék egyben a gazdagság kifejezője, az erő jelképe, az áldozat eszköze, jele; a bíbor öltözet a legmagasabb méltóságok, Isten erejével felruházott királyok, császárok és papok öltözékének színe.

A *Képeslap* és a *Krisztogram* címet viselő képek legtöbbjén a „nyugodt és semleges kisugárzású" zöld szín dominál. A zöld a természet, a növényzet életéhez kapcsolódik, s a növekedést, a termékenységet – a világ teremtését – jelképezi. Köznapi értelemben a remény színe, Pseudo Dionysios leírása nyomán „a fiatalság és az életerő".

Csaknem mindegyik festményen megjelenik a „legkevésbé érzéki és leginkább spirituális szín", a kék, az első *Krisztogramokon* pedig fő szerepet is kap. Dionysios „a létezők misztériumának" nevezte, s „titokzatos jellemvonással" ruházta fel, mint a transzcendencia színét, ami a mélység és a nyugalom érzetét kelti. Az égben lakó Isten lakóhelyének, Isten titokzatosságának színe.

Ezen kívül, ha nem is domináns, de főként a zöld tónusú festményeken felsejlik, elővilággik a sárga, ami ugyan nem számít a szimbolikus színek közé, Pseudo Dionysios mégis számon tartotta az „aranysárgát", mint a fényhez túl közeli színt. A tiszta (citrom)sárga (pl. a Krisztus sírbatételét ábrázoló ikonokon) „hosszan tartó szomorúságot áraszt". A Bibliában gyakran a rossz termés, az üszög vagy a lepra jele.

Az arany másfelől, ellentétben a sárgával, nem rendelkezik semmilyen anyagi színezettel; a fény, a csillogás tiszta visszatükröződése. A többi szín élete és jelentése a fényből származik, de az aranynak megvan a saját fénylő ereje, és fontos szerepet tölt be az ikonográfiában; az isteni fény szimbóluma.

Alapjában véve az ikonokon főszerepet kap a fény, épp ezért a tiszta színek (azok kontrasztjai) és az éles, lineáris kontúrok biztosítják, kísérik megnyilvánulási formáit.

Végezetül, a görögkereszt alakú, centrális Krisztogramok, amelyek szabálytalanul, néhol csoportosan bukkannak fel itt-ott a festék és papírrétegek alatt, illetve felett, leggyakrabban piros, néhol zöldes vagy fekete színükkel méltán hordozói egyaránt a halálnak, az áldozatnak, a reménynek, az uralkodásnak, gazdagságnak, fénynek, győzelemnek – a feltámadt Jézus Krisztusének, az Embernek és Istennek.

4 Egon Sendler: Az ikon

Credo, részlet

Bálványos Huba

Munkácsy-díjas grafikusművész

Szabó Pál képei

A zenemű és a vers pátoszra hangoló bevezetője után mondanom kell, hogy Szabó Pál képei nekem az anyaggal s az eszmével folytatott művészi küzdelem pátoszát sugározzák. Az anyag ennek nyomait őrzi, s ezt nem fedi el semmilyen végsőre igazított forma, amiben bizonyára ki is üresedne a pátosz. Erről szeretnék szólni.

Három nézőpontból tudom közelíteni Szabó Pál képeit: a szellemi, a technikai és alkotáslélektani.

Az első:

Nekem először – bár ismertem az alkotót – a budapesti kiállításon látott képeinek szuggesztiója egy szerzetes, egy aszkéta arcát rajzolták lelki szemeim elé. Egy megnyúlt beesett arcot, magas domború homlokot, ritkás szakállat, befelé tekintő vizenyős szemeket láttam. Bizonyára azért, mert rég volt ikonok hitvallóinak szellemiségét lopták belém a képek. Erre még visszatérek.

A technikai:

Fiatalon olvastam Delacroix naplóját. Azt írja fiatal festőknek: „Izgasd ellenállásra az anyagot, hogy azután türelemmel legyőzhesd." Fiatalon nekem ez nagyon szép volt. Szép lehetett Delacriox tanítványának lenni, az algoritmizáltan sima akadémikus modorral szemben ellenállásra izgatni az anyagot (és az akadémistákat) és azután türelemmel legyőzni. Itt azt látjuk, hogy gyűrődik, szenved, tisztul és elködlik, csomósodik és elsimul, burjánzik és megfeszül az anyag. Úgy viselkedik, mint aminek kikerülhetetlen feladata a lélek viselkedését közvetíteni: jelez folyamatosan, mint afféle szeizmográf, amely a föld mélye hánytorgatásait rögzíti. Ma, itt a szemünk előtt Szabó Pál szolgáltat bizonyságot arra, hogy a modern lélek nem romantikus. Nem az anyag feletti alkotói győzelmek múlandó örömei éltetik, hanem egy eszme érzékletes megragadásának múlhatatlan igyekezete, amely a szakadatlan újrakezdés küzdelmét hozza nemcsak képről képre, de egyetlen kép alkotásának folyamatában is.

Ez pedig a műveket szemlélő, szellemiségüket faggató néző előtt a harmadik nézőpont felől tárja fel világukat. A való világ – akár ha kétkedésekkel, akár ha hittel közelítjük – nem adja könnyen magát. Minden anyagmozzanat formai megfelelése egy szemléleti rezdülésnek, minden megvalósulás ugyanakkor ki is van téve ennek a szemléletnek, mert nyughatatlanul, kíméletlenül és azonnal kontrollál. Szemléletünk egy állító ítéletre, amint anyagban visszanézhetővé lesz, azonnal kész a tagadó ítélet, a tagadás meg állításba fordulhat, ha gesztusnyomai elfogadhatónak tűnnek. Az alkotó lélektanilag leírható viselkedése íródik így az anyagba, csak más nyelven. A kép előtt merengve ezt olvashatjuk

vissza, s ott lappang benne – amitől nem tudunk szabadulni – valami különlegesen borzongató időképzet. Mert mindez átitatódik valami rég született és folyton jelenvaló emblematikus igazság időtávlatával. Öreg vakolatok, időrágta felületek derengő múltképei, lepergő festékrétegek mint időrétegek alól felsejlő alakzatok emléknyomai, leülepedett képzetei kavarognak fel az emberben Szabó Pál faktúrái előtt. A faktúra már-már egy örök, időtlen viaskodásnak a kódjaivá lesz.

Mi tölti el ezt a megindító küzdelmet? Ha fel-felsejlik itt-ott ikonok Krisztus-alakja, feltürelmetlenedik a nézőben a kérdés: a Megfeszítettben keresett bizonyosság miért nem bontakozik végre tiszta képpé? Alakja úgy bujdosik az időrétegek alatt, mintha az alkotó és Ő időtlen idők óta keresné egymást. Korokon, korszakokon, köznapokon és ünnepeken, ébren és álomban. Ez az időlegesen megragadott, elsikló és mindig újra megragadni vágyott kép megdöbbentően modellezi számomra a modern istenhit földi vándorútját, a prózai (és történelmi) valóságban el-elkódlő bizonyosságot, amely csak a transzcendens egyesülésben lelheti meg a végső azonosságot. A fel-felmutatott töredék: állandó a változóban képről képre ugyanaz a közelítés. Megindítóan szép, és prózaian normális (e világi) e művészi mentalitás.

A bizonyosságért folytatott küzdelemnek van a kiállításon két szívszorító mementója. Mindkettő a Megfeszítettnek szívét és tekintetét kiíratlanul magába rejtő emblematikus megjelenítése. Az egyik alatt „Krisztogram pecsétek". Egykori bullákat, szerződéseket, adományleveleket véglegesítő aktusszimbólumok is voltak ilyenek, vagy pedig imitáció, de annak egy is elég volna. Egy is elég volna annak imitálására, ahogy Andrej Rubljov, Feofan Grek vagy Gyionyiszij mesterek egykor legutolsó mozzanatként egy jellel lezárták, átadták, mintegy átemelték a szakrális világba a Képet. Az egy helyett több, itt nem a nagyobb bizonyosság. Az egy helyett több itt a bizonygatásra szoruló lélek vallomása. Ilyenként mélyen emberi. Az isteni világon innen ez sorsképlet. Léleksorsképlet. Annak pedig hiteles.

Krisztogram V., részlet

Krisztogram VI., részlet

Hemrik László
a Ludwig Múzeum igazgatója

A Krisztogram mögött

Lakásfelújításunk legrelevánsabb munkálatait a falakon végeztük. Első fázisban az elhasznált tapétát kellett letépni, majd jöhetett a bizonytalan szilárdságú rétegek spaknival történő eltávolítása. A kaparás lélekölő monotonitását a feltáruló látvány ellensúlyozta. Vörhenyes barnák, azúrkékek, okkerek, évtizedek óta eltakart hengerminták tárultak fel a szemünk előtt. A bizarr formákat, alakzatokat mutató freskók leomló, lágy illatokat hordoztak. Munkánk végeztével szembe találtuk magunkat a csupasz, semmitmondó vakolattal.

Szabó Pál éppen ellentétes módon hozza létre festmény-kollázsait. Ő az elején kezdi. A számára leglényegesebb fundamentumra viszi fel az időérlelte, nemes felületeket.

Az ókeresztény művészek sem a Keresztre feszítést, sem a Feltámadást nem ábrázolták. Az üres keresztfára helyezett Krisztusmonogrammal és koszorúval jelenítették meg Jézus isteni természetét, a halál fölött aratott diadalát. Szabó Pál, a kecskeméti festő-tanár ezt a hagyományt követi a Krisztogram című kiállításán látható tizenkét apostolképén. Néhány munkán még megjelenik a keresztre feszített ember meggyötört, vázlatos alakja, egy helyen láthatjuk még a kiterített emberfiát, s felette a részletekre szakadt test esendőségét, de a képek többségén csupán a krisztogram és a mély vallási alázattal, féltő gonddal megfogalmazott felületek utalnak a háttérbe húzódott esszenciára. Constantinus császár 312-ben a Maxentius elleni csata előtt katonái pajzsára vésette a görög eredetű Krisztusmonogramot. Azóta használják templomokban kegytárgyakon, mint védő és gyógyító jelet. A tizenkét festmény-kollázs is lemond az ábrázolhatatlan ábrázolásáról. A megfeszítés, a levétel aktusát úgy is oly sokan megjelenítették már, a további ábrázolások már csak fecsegésnek minősülnének. Szabó Pál a keresztfára, a grálra, a durva zsákvászon lepelre, a sírkamra falára hordja fel – spaknival? – a patinát, a

Krisztogram II., részlet

rozsdát, a harmatot könnyező mohapárnácskákat. Az idő pusztító-lebontó-konzerváló jellegét szándékozik imitálnia: hogy a megfeszítés annál közelebb van hozzánk, minél messzebbre kerülünk tőle. Különös építkezés ez. Ezzel az őszinte gesztussal üdvözli az ősi hagyományt, ugyanakkor megteremti egy új ikonfestészet alapjait. Vásznain kinagyított részletek láthatók, olyan tárgyak, falak felszínéről, melyekhez egy kicsinyíthetetlen, nagyíthatatlan tartam kapcsolódik.

Ahol ott a krisztogram, képcédulákra sincs szükség. A templomokban sem keressük a freskófestő nevét, alkotásának címét. Ebben a szent hellyé lett kiállítótérben a kultikus szimbólum szólítja meg a befogadót, és arra ösztökéli, hogy megtapasztalja a látható mögött rejtező láthatatlant.

Millecentenárium, részlet

Balanyi Károly

Ferenczy-díjas zománcművész

Megpecsételt képek

Szabó Pál a 70-es évek vége felé jelent meg Kecskemét művészeti életében. Elvégezte Szegeden a tanárképző főiskolát, majd 1988-ban szerzett diplomát a képzőművészeti főiskolán. Jelenleg a Kecskeméti Főiskola Tanítóképző Főiskolai Kar docense.

A szakrális művészet már főiskolás korában foglalkoztatta, és módszeresen gyűjtötte az e tárgyban fellelhető szakirodalmat.

Erőteljes, kollázsszerű képeit és installációit különböző anyagok felhasználásával készíti és így hozza létre az ikonok világát sajátos, elvont képi eszközökkel társító műveit. A festmény-kollázs hosszú kísérletezés eredményeként született, melynek során a különféle megfestett anyagokat ragasztja, gyúrja egységes képi szövetté. Az egymásra rakódott, anyag- és színrétegekkel, a belé préselt dúcok rajzolataival páratlan gazdagságot, szédítő képi mélységeket és magasságokat teremt.

A korai, feketébe ágyazott képek mélységei eleinte csak kevés színt és fényt engedtek át a felületen, s az alkotó ember belső küzdelmeiről hoztak hírt a türelmes szemlélőnek. A hosszas vívódás eredményeként született képeken – a felület olykor végsőkig elgyötört faktúráival, applikált részleteivel, csorgatott festékpászmáival – próbált megfogalmazni valamit az ember és a teremtett világ, egymásrautaltságában is gyakran ellentmondásos viszonyáról.

Szabó Pál, bár magas szinten elsajátította a festészet ábrázoló, reprodukáló jellegű mesterségbeli részét, valójában az első időktől kezdve radikálisan szakított ezzel a hagyománnyal, és inkább teremtette, mint reprodukálta a látványt. Egy-egy kép olykor hónapok vívódásait hordozza és különös módon egyesíti az ikon állandóságát, időtlenségét és a felhasznált anyagok romlandó természetét. Az anyag csak romlandóságot kölcsönöz a szellemnek, hiszen az anyag múlandó, a szellem pedig örök.

A későbbi képek egyre inkább mellőzik a konkrét, figurális ikonutalásokat és tisztán az absztrakció, a maratott, roncsolt felületek segítségével mesélnek a látványon túli valóságról. A képek fokozatosan megtelnek fénytől átitatott zöldekkel és okkerekkel, s csak egy-egy stilizált jel, krisztogram figyelmeztet a szakrális funkcióra és teremtett voltunkra.

Romtemplomok atmoszféráját idéző installációi áttört, nyitott szakrális tereket hordoznak, melyeket körbejárva, magunk is bekerülhetünk ebbe a virtuális térbe. A különböző térmetszetek fokozatos feltárulása során, cselekvő részesei lehetünk a mű kibontakozásának, a múló idő megidézésének.

Szabó Pál új jelentéstartalmakat hozott az informel világába. A nyelvezet és eszköztár újszerűsége és az ikontradíció vállalása eddig ismeretlen képi feszültségeket teremt. Megfesthetetlen zöldjei, melyeket az oxidok maratása fokozatosan érlel, a nem emberi kéz által festett arcmásra

emlékeztetnek, és lételméleti, azaz ontológiai többlettartalmakat hordoznak. Ezek a művek a drámai mélység ellenére is a reményt hordozzák. A legapokaliptikusabb képeken is átdereng az ikonok belső fényessége, az istenkereső ember bizonyossága.

Ebben a drámai feszültségektől és morális hanyatlástól terhes világban keresi az evangéliumi jóhírt, nem tagadva a vészjósló jeleket, megmutatva azokat a mélységeket és szakadékokat, amelyekből az embernek fel kel tornásznia magát a reményig.

A művész a teremtőtől kapott talentuma révén nem tehet mást, mint jelzőtüzeket állít, örök emberi értékeink védelmében, hogy saját maga és mások számára is segítse a tájékozódást. Amikor a kortárs művészetben és a világban eluralkodó tagadás filozófiája és a cinizmus elért egy szélső pontot, akkor vissza kell térni a gyökerekhez. Újra kell gondolni a művészet felelősségét, és újra kell építkezni. A művészetnek a kezdetektől fogva az a feladata, hogy közvetítsen ég és föld között, és nézőjét is kiemelje a mindennapi jelenségek, az érzelmek és indulatok világából. Ez a vertikális építkezés emeli át a műveket a szimbólumok világába, ahol a kép már nem festék, papír és vászon, hanem eggyé válik azzal amit szimbolizál. Ahogy P. Florenszkij szemléletesen fogalmaz: „ha ülök egy sötét szobában, az ablaknak akkor van értelme, ha mögötte a fény terrénuma helyezkedik el. Látom az ablakon beáramló fényt és ekkor az ablak számomra már nem üveg és keret, hanem a fény szimbóluma."

Harmadnapon, részlet

Szabó Pál képeinek drámai feszültségektől terhes világában mindig felsejlik egy-egy tűzvörös, vagy fehéren villanó krisztogram, Jézus Krisztus görög betűs szignójával: IC XC NK (Jézus Krisztus győzni fog). Ezek a képek tehát a remény képei. Ha a művész felidézi a világ önpusztító tragikumát, de a képek szövetébe néha rejtőzködően, olykor pedig direkt módon bepréseli a krisztusi monogramot akkor ezek a művek a reményről szólnak, arról, hogy ez egy megváltott világ.

Különösen nagy meggyőző erővel jelenik meg ez a hit a legújabb képeken. Az arany, okker, zöld, fekete és vörös színekben pompázó brutális erejű képeket átjárja a krisztusi kegyelem fényessége. A fény itt nem fizikai jelenség, hanem spirituális élmény. Fény, amely nem vet árnyékot, mert a kép sötétséget hordozó mélyrétegeiből sugárzik felénk. Ez a belső csönd fénye az Istenre figyelés, az imádság fénye, a jó harc utáni nyugalom békessége, vagy ahogy Simone Weil fogalmaz: „az öntudatlan engedelmesség" kegyelmi állapota.

Szabó Pál vallja, a művészetnek feladata, hogy erkölcsi imperatívusokat állítson, és a befogadót túl emelje az érzéki valóság szintjén azokba a láthatatlan tartományokba – a szellem és a lélek birodalmába –, melyek nem köthetők a konkrét látványhoz, mégis meghatározzák életünk minőségét. „A kép ősi feladata, hogy túl lép az utalás funkcióján és átlépteti az embert egy másik valóságba." A mű tehát egy szellemi magatartás következménye és lenyomata, az alkotómunka pedig tanúságtétel, melyet csak művészeti hagyományainkra alapozva lehet megújítani.

Ezek azok a sarokpontok melyek Szabó Pál festészetének újszerűségét, szellemi és művészi minőségét jelzik. Festmény-kollázsaival az ikonfestészetből tanult, és saját tapasztalatokra épülő anyaghasználatával, a tradíciót újraértelmező szellemiségével, sajátosan új lehetőségeket teremtett XX–XXI. századi absztrakció világában.

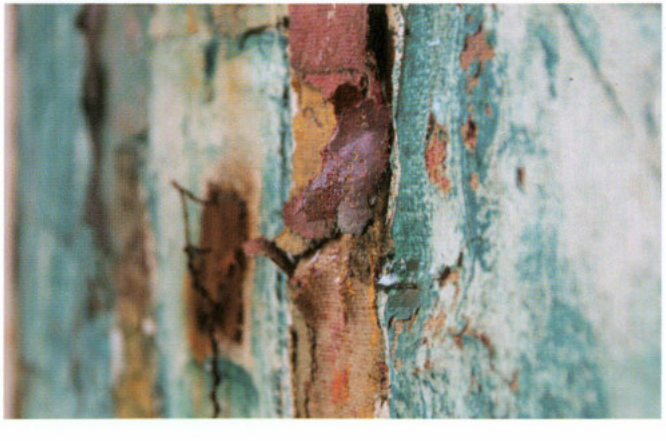
Dobozi Eszter
József Attila-díjas költő

Szabó Pál Krisztogramjairól

Árnyék és világosság, élet és halál. Gyász és földöntúli fényesség. Végesség, örökkévalóság. Agóniánk, örök boldogságunk. Egy vízszintes és egy függőleges egyenes mentén rendezi el e fogalmakat a költő Pilinszky János ezúttal egyik prózai írásában (A keresztről és keresztünkről, Új Ember, 1975. február 16.). E vízszintes és e függőleges vonal találkozási pontjához méri ezeket a fogalompárokat. „Ez az a metszőpont – írja –, ahol szinte minden fogalmunk megütközik és megbékél." „Sorsunk, történetünk minden ellentmondását, élet és halál paradoxonát a kereszt két ágának feszültségében szemlélhetjük a legméltóbban. Ez az a holt fa, melynek ágai közt legfőbb reménységünk, az örök élet ígérete fészkel."

Ez az üzenet rejtőzik Szabó Pál itt kiállított képeiben is. A kereszt drámája, megint csak Pilinszky szavaival: „drámai dimenzionális totalitása" foglalkoztatja e képek alkotóját is. A kereszt felfelé törő vonala és azt metsző egyenese rajzolódik ki a sorozat valamennyi darabjában. Ott van a művész talán minden vonalvezetésében. A négyszögbe zárt kompozíciókban. A művek különféle anyagokból egymásra illesztett, rakódott rétegeiben. A geometrikus vagy majdnem geometrikus formák érintkezésében. Nem kiáltóan, nem harsogva, de nem is elszégyenülve, nem félig-meddig titkoltan tűnik ki a keresztnek a művész általi vállalása. De áttűnően, fölsejlően. Mint egy hosszú álomból fölébredőnek a legvalóságosabb való. Mint a gondolkodónak az intuitív felismerés. Mint keresőnek a ráeszmélés. És úgy is, mint aki ebben és csakis ebben az összefüggésben szemlélheti a világot, mint akinek a világ rendje éppen e két merőlegesben, e két merőleges egyenes találkozásában értelmezhető. Ég és föld, égi és földi kettős vonzásában. Megkísérli megmutatni, milyen a fordított gravitáció. Vagy Pilinszky ahogyan fogalmaz, amikor „fölfele gravitálunk".

Keresztút, részlet



Áldozat és megváltás históriájából ugyan nem látható itt az út, amely a Golgotára vezet, se az, ami ama harmadnapon történt. Nem látható, mégis ott van. Ott van színek, tónusok összefüggésében. Ott van abban a hitbéli vagy kulturális hagyományban, amely eleven valósággá válhat a művek szemlélőjében, ha hozzáadja a képek geometriájához önmagát, hitét, a maga eszméléseit, emlékeit. Absztrakt, nonfiguratív alkotások állnak előttünk. Az evangélium esszenciája tehát, ami hat ránk. A kereszt jelenik meg önmagában. A corpus Domini, az Úr teste csupán egy fémdarab, egy negatív klisé véseteiben meg az installáció életfára is emlékeztető, faluvégi pléhkrisztusát sejtető alakzatában. A Megváltó nincs jelen úgy testszerűen, ahogyan az korábbi korok ábrázolásain feltűnhetett. De ott van a kereszt elvontságában. Ott a jelkép jelentésességében. Ott a művész által bevallottan szimbolikus zöld színében. Ott a jel valóságában. Az ikonokról kölcsönzött Krisztus-jelekben. Nevének görög kezdőbetűiben. A legtöbbször vörös pecsétnyomokban, másutt a fehéren fehér domborulaton, mely szintén Krisztus jelét formázza. A kiállítás címe: Krisztogram is e jelentést emeli ki Szabó Pál alkotásainak világából.

Képeinek van azonban egy másik összefoglaló címe is. Katalán sorozatnak nevezi az itt kiállított darabokat. A katalánoké egyik legősibb kultúrája Európának. Nyelvüket mintegy 5 millió ember beszéli Spanyolországban és Franciaországban. Írásos emlékeik Nagy Károly idejére mutatnak vissza. Irodalmuk régibb múltra tekinthet, mint az olasz és a kasztíliai. Dante úgy emlékezik meg róla, mint amely Európa legédesebb és legharmonikusabb nyelvén íródott. E nép legko-

Tanulmány, részlet

rábbi táblaképfestészetével 1994-ben egy franciaországi kiállításon ismerkedett meg Szabó Pál. Tőle tudom, hogy e találkozás maradandó nyomokat hagyott gondolkodásában, a művészethez való viszonyában, alkotói ars poeticájában. Ennek az élménynek a bevallása, a kötődés vállalása tehát a sorozat címe. A VIII–XX. század között készült képek töredezettségére, színvilágára emlékeztet – mondja maga Szabó Pál, ahogyan ő alakítja a képeinek felületét, ahogyan előállítja színeit.

Pedig a technika, az absztrakció, amelyet alkalmaz, nagyon is modern kori, sőt az avantgárdra utal. Kollázsaihoz ő is a mindennapi élet tárgyait, anyagait használja fel. Ahogyan az elmúlt század első felének kollázsaihoz is a kísérletező – a megelőző korokkal többnyire szembeforduló – művészek. Szabó Pál papírból, fémből, szövetekből, vászonból, selyemből teremtett kompozícióiból azonban nem az antiművészet minden értéket tagadása érezhető. Nem a romboló gesztusa az övé, hanem a megtalálóé, a jelenségek mögötti lényegre ráismerőé. Nála ezek a művekbe bevont tárgyak szakrális jelentőségűekké válnak. A tárgyak keretbe, a képek kettős, sőt többes dimenzióiba rendezése által nem pusztán annyit akar megmutatni, hogy mindennapi valóságunk és a művészet valóságának határa egybemosható. Alkotásain – ahogyan maga is vallja – a művésznek az anyaggal való küzdelmét szemlélhetjük. Nem rombol, épít. Nem értéket tagad, hanem értéket állít – ám sajátos fordulatokkal élve, a modern művészet eljárásaira építve. Eljárásaira, de talán nem logikájára. Az ő gondolkodása sokkal inkább a hagyományokból ered, mint a modernizmusból.

Bekeretezett képei, ha nem kaptak volna üvegborítást, szinte felszólítanának bennünket, hogy ne csak szemünkkel, a kezünkkel is érintsük meg felületeit. Hogy érezzük a zsákvászon érdességét, a fém hűvösségét, keménységét, annak a kevés aranynak simaságát, amely az ikon isteni jelenlétet jelképező hátteréből megmaradt, a pecsétnyomatok domborulatát, vájatit. Az akvarellpapír, a vászon, a szövet szakadozottságát. David Piper írja: ahogyan a simaság az újat, a növekedést, az egyenetlen felület az elhasználódás, az öregedés, a mulandóság érzetét kelti. Szabó Pál képeinek így a rétegezettsége által mélysége van. Térbeli, sőt időbeli is. Az egymáson áttűnő festékrétegek, a felmaródások révén olyanok ezek a művek, mint amelyeket félig-meddig megevett már az idő. Mintha a múlt távoli és még távolabbi szintjei kerülnek elénk – egészen a kereszténység születése, az evangélium messzeségéig. A sötétbe foglalt világos (olykor sárgás, máskor fehér) foltokban áttetszik az örökkévaló is. A végesben a végtelen. Szabó Pál sajátos festmény-kollázsaival – úgy vélem – kísérletet tesz az idő dimenziójának művészi megragadására is.

A Pilinszky János által is idézett Simone Weil így fogalmazott: „Tér és idő keresztjén függünk mi, emberek." Költőnk azonban e sajátos metaforát tovább részletezve a tér és idő fogságából való megszabadulás lehetőségét is kibontja olvasójának: „Jézus keresztje óta tér és idő többé nemcsak életünk, agóniánk és halálunk helye, de örök boldogságunk záloga is." Erre az útra mutat Szabó Pál festőművész is alkotásaival.

Kortárs Magyar Művészeti Lexikon

Szabó Pál festőművész

Ifj. Gyergyádesz László művészettörténész

Művészeti tanulmányait Palkó József szakkörében kezdte hivatalos iskolái előtt. 1982: Juhász Gyula Tanárképző Főiskola, Szeged; 1988: Magyar Képzőművészeti Főiskola (rendkívüli tagozat). 1999: Pilinszky-díj. 1989 óta a kecskeméti Tanítóképző Főiskolán tanít. A 80-as évek végétől – az absztrakt expresszionizmus eszköztárát és a keresztény ikonográfiát felhasználva – misztikus hátterű festmény-kollázs sorozatokat, ill. festmény-installációkat készít, majd a 90-es évek elejétől tudatosan az „ikontradíció" felé fordul. Meggyőződése szerint a kép igazi hatalma csak a vallásos kép esetében mutatkozik meg. Súlyos tömegű főmotívumai mellett írásjelek, keresztény szimbólumok jelennek meg; az ikonfestés technikai módszerein túl elsősorban annak szellemiségét, a „világ krisztusarcúságát" kívánja képpé formálni. Mesterei: Palkó József és Szabados Árpád.

Ortodox liturgia I., részlet

Balanyi Károly

Hitről, művészetről

Beszélgetés Szabó Pál festőművésszel

Kecskeméten születtél, képzőművészeti tanulmányaidat Palkó József szakkörében kezdted. Hogyan emlékszel ezekre az időkre?

Józsi bácsi emberileg és szakmailag egyaránt kiváló, nagy felkészültségű mester, akire csak a legnagyobb szeretettel tudok visszagondolni. Nagy kár, hogy a város és a szakmai közösségek méltatlanul megfeledkeztek róla az utóbbi időben.

Később a Juhász Gyula Tanárképző Főiskolán, majd a Képzőművészeti Főiskola rendkívüli tagozatán diplomáztál. Voltak-e olyan mestereid, akik jelentősen meghatározták szakmai fejlődésedet?

Szegedről ma is nagy tisztelettel gondolok Novák Andrásra, akit nagy formátumú, kiváló festőnek tartok. Ő irányította a figyelmemet az ikonok és a vallásos művészet felé, és ezzel jelentősen meghatározta további utamat.

A Képzőművészeti Főiskolán Szabados Árpád osztályán tanultam és ez a négy év küzdelmes barátságban telt el. Az osztályon kemény szakmai munka folyt, de talán mostanra hevertem ki azt a negatív teológiát, amit belém nevelt. Furcsa kifejezés, de Ő egy szenzibilis és képromboló, Istennel feleselő, zseniális művész, aki Sartre Göetz lovagjához hasonlítható, és minden áron be akarja bizonyítani, hogy a jó és a rossz egyre megy. Bennem az ellenpontot látta, és szerette a munkáimat. Ez a szellem azonban nekem komoly válságot, sok küzdelmet jelentett, de egyben segített is a hittel és a világgal kapcsolatos kérdések tisztázásában. Ma talán már tisztábban látok, mégis titok számomra, hogyan lehet például hit nélkül vallásos remekműveket alkotni. Erre a művészettörténet is számtalan példát produkál.

Negatív tendenciáktól terhes, anyagelvű világunkban miként látod a művészet funkcióját, amikor a nívós kortárs képzőművészetre szinte semmilyen igény nem mutatkozik?

Az Istenkereső alkotónak nagyon tisztán kell látnia a világ ellentmondásait. A végső kérdésre, a halál kérdésére

minden komoly művésznek választ kell adni. A mű pedig ennek a szellemi magatartásnak a következménye, lenyomata. A hit és a szellem a művészetben új formát és minőséget eredményezhet. Számomra a kép csak vallásos lehet. Sokáig képellenes voltam, mert bálványt láttam benne. Ma tudom, hogy a kép lényege az ontológiai többlet, vagyis a kép nem azonos a táblára vagy vászonra festett színek és formák összességével. Túl kell lépnie az érzéki valóságon, kapcsolatot kell teremtenie a természetfölötti valósággal. A kép ősfunkciója, hogy túl lép az utalás funkcióján és átlépteti az embert egy másik valóságba. Amely kép ezt nem teszi, az nem nevezhető művészetnek.

A XVI. század elején a nyugati egyházszakadás és a protestantizmus kibontakozásával a keresztény liturgia jelentős része eltávolodott a képzőművészettől, hiszen a templomokban elhelyezett képeket, szobrokat a reformátorok bálványoknak minősítették. De úgy tűnik, hogy a II. Vatikáni Zsinat után örvendetesen megújuló katolikus egyház sem tart igényt a kortárs szakrális művészetre. Látsz valami esélyt a közeledésre?

A zsinat a keresztény létformát kívánja megújítani. Ez nem más, mint a krisztusi létforma. Ha az életformát lehet az igére alapozni, akkor az egyik feladatunk, hogy a művészetünket is erre formáljuk. A másik, hogy amikor a vizuális, auditív és egyéb információk és ingerek messze meghaladják az emberi befogadóképesség határait, akkor ezen a ponton a művészet feladata, hogy erkölcsi imperativusokat állítson. Az ószövetséghez hasonlóan tehát újra eljött a tilalomállítások ideje, a radikális lemondások művészetének az ideje. A hit és a művészet számomra tehát szétválaszthatatlan. A művészetnek vissza kell térnie az üdvtörténet kívánta ikonográfiai modellhez. Az ikonok világa ma is elevenen foglalkoztat, a szellemisége és mesterségbeli része egyaránt meghatározó erejű. Képeimen ma is alkalmazom az ikonfestés technikai módszereit, de a lényeg a szellemiségében, a világ ikonarcúságában rejlik. Az ikonarc Krisztus-arcúságot jelent. A világ Krisztus-arcúnak teremtetett, melyet az eredeti bűnben elveszített. A Megváltó helyre állította a világ ikonarcúságát, és nekünk nincs más feladatunk, mint hogy őrizzük és újra és újra megteremtsük azt. A művészetet csak a hagyományainkra és szellemi örökségünkre építve lehet megújítani. Ezt az elvet követem pedagógiai munkásságomban is, melyhez sok segítséget kapok oktatótársaimtól és hallgatóimtól egyaránt.

Családdal, öt gyermekkel és egy tanári fizetéssel milyen esélye van ma Magyarországon egy festőnek?

Nehéz kérdés. Amikor lediplomáztam nagy hévvel vetettem magam az alkotómunkába. Egy év alatt megrendeztem első kiállításomat a Váci Galériában. A kiállítás szakmailag jól sikerült, de az akkor még háromgyermekes családom a szakadék szélére sodródott. Kétségbe esve faggattam művészettörténész mesteremet, hogy mitévő legyek, hiszen Isten adott talentumot, de nem élhetek vele, mert rámegy a családom. Beke László hamar kijózanított, valahogy ilyen formán: igen, hát lehet nagyon szép, kvalitásos műveket alkotni, de ha ehhez holttesteken kell átgázolni, akkor kérdés, hogy van-e értelme. Azóta tudom, hogy mindig a családom az első. Így körülbelül tíz évenként tudok egy 5-6 képből álló sorozatot megfesteni.

Ikonarcúságról beszélgettünk. De a festmény-kollázsok együttese és a katalán sorozat kirojtosodó, egymásra rétegződő, zöld faktúrái egyaránt expresszív erejű absztrakt munkák, melyeken akad ugyan néhány jelszerű utalás, de sehol egy

Katalán képeslap, részlet

Harmadnapon, részlet

krisztusi arc, sehol egy ikonszerű motívum. A sorozat VI. táblájának finoman strukturált, érdesen zöld dzsungelének mélyéről átdereng néhány tüzes narancssárga vonulat, s a kép alsó harmadának anyagtalan fehér mezejébe, mint elveszett aranytallér, kigurul két izzóan vörös Krisztus-monogram. A VII. tábla roncsolt, mégis erőteljes formái és a keresztre utaló motívum mögött akkora mélység tátong, hogy szinte átszakad a tér, és biztonságérzetünk hirtelen törékennyé válik. És mégis, a legapokaliptikusabb, legdrámaibb képeken is átdereng valahol az ikonok belső fényessége, a hit fénye és rendíthetetlen ereje, az istenkereső ember bizonyossága.
Beszélgetésünk helyszíne a tetőtéri kis műterem, kedves hangulatú tér, apró karácsonyfával, néhány öreg bútorral és festőállvánnyal. Az állványon maradék lemezekből összeácsolt tábla, rajta a készülő kép laza vázlata. Az izzó vörösek, tartózkodó sárgák, fakó zöldek és a két figura elmosódó foltjai egy eljövendő figurális korszak közeledtét jelzik. Kívánom, hogy erre a sorozatra ne kelljen újabb tíz évet várni.

Köztér, februári szám, 1999, Kecskemét

Szabó Pál

Összegzés

„Mi pedig… ugyanarra a képre formálódunk át az Úr lelke által dicsőségről dicsőségre."(2 Kor. 3,18)

Ez az átalakulás lehetővé teszi, hogy az ember újult erővel hívja életre önmagában az isteni képmást, visszaállítsa ikon voltát. Egyedül ebből az átlakulásból táplálkozhat az ikontradíció.

A kép teológiája a bibliai történet legfontosabb eseményeihez kapcsolódik: az ember teremtéséhez Isten képére, a bűnbeeséshez és a kép örökkévalóból múlandóvá, mennyeiből földivé változásához – az isteni kép helyreállításához az emberben Krisztus által Isten megtestesülése révén.

„…a kép igazi léthatalma csak vallásos kép esetében mutatkozik meg…" (Gadamer)

Az „informel ikon" kifejezés mögött nemcsak az ontológiai feltöltöttségnek és szimbolizmusnak (az ikonkép mint világnézeti és formateremtő elv) kérdésköre, hanem a művekben felsejlő antinomikus szemlélet körvonala is kirajzolódik: az ábrázolhatatlannak az ábrázoltban, a leírhatatlannak a leírtban, a láthatatlannak a láthatóban megmutatkozó antinómája.

Az ikon absztrakt felfogása alapulhat-e az ikonikus felfogáson, s jelentheti-e a modern festészet (s általában a művészet) ontologikus voltának kutatását? A festészet mikor több, és mikor kevesebb önmagánál? Elég ha a festmény feloldódik saját utalásfunkciójában, vagy tulajdon létének kell része lenni abban amit ábrázol, s ezáltal mintegy a „létében gyarapodik"? Mi a különbség az ikonkép, és a szimbólum között? Mikor lesz a festmény ontológiai karaktere ugyanolyan, mint általában minden szimbólumé, mikor válik eggyé – az „Ősképhez" való viszonylatában –, azzá amit szimbolizál?

Lehet-e korunkban is a festészet célja, hogy túlemelje a nézőt az érzékileg felfogható festék és vászon szintjén,

egy másfajta realitásba? Válhat-e a világ ikonarcúságának, a megismerés, a teremtett és a „nem teremtett" fény, a szín és a festék, az idő, a tér, a „lelki" arculat, a szolgálat ikonelvű valósága a modern művészet (s benne a modern festészet) lényegi problémájává?

Ha az idő az örökkévalóság képmása, lehet-e a fizikai tér más, mint az ésszel fel nem fogható szellemi tér ikonja? Lehet-e az informel nyelvén olyan új tér-idő folytonosságot ábrázolni, melyben örök események zajlanak?

Ha a látható világ a láthatatlan világ ikonképe, akkor a látható, fizikai fényt az Isteni Fény (a nem teremtett fény, melyet Krisztus nyilatkoztatott ki a Tábor-hegyén) ikonképének kell-e tekintenünk?...

Megvalósulhat-e újra a kép antinomikus (Florenszkij, Lepahin-i) egysége?

Krisztogram, részlet

Pál Szabó

Summary

"But we all, ... are being transformed into the same image from glory to glory." (Second epistle to Corinthians 3:18)

This transformation makes it possible for the man again and again to found in himself the image of God and to reinforce it as an icon. The icon tradition can nurture only from this transformation.

The theology of the image is in connection with the most important events of the Bible: creating the man for the image of God, the Fall, and turning the image from eternal to transitory, from celestial to earthly – the correction of the image of God in the mankind through Christ, through the embodiment of God.

"... the real power of the image can only be seen in case of a religious image..." (Gadamer)

Behind the expression "Informal icon" not only the issue of the ontological content and symbolism (the icon – image like a philosophical and shaping theory) is outlined but the contour of the antinomian approach can also be discovered: the antinomy of the unportrayable in the portrayed, the indescribable in the described and the invisible in the visible.

Can the abstract conception of the icon be based on the iconic conception and can it mean the research of the ontological nature of modern painting (and art in general)? When is painting more and when is it less then itself? Is it enough if the painting is dissolved in its own reference function, or its own existence must form a part of the portrayed and through this "it augments in its existence"? What is the difference between the icon-image and the symbol? When will the ontological character of the painting be exactly the same as that of the symbol in general, when will it unite with the depicted?

In our days can the aim of painting be to lift the viewer above the level of the paint and canvas, what is sensually perceived, into a different reality? Can the icon like image of the world – the cognition, the created and "not created" light, the colour and the paint, the time, the space, the "mental" image and the icon related reality of the service become the substantial problem of modern art (including modern painting as well)?

If time is the image of eternity, can the physical space be anything else than the icon of the intellectual space which is inconceivable? Is it possible to depict the continuity of new time and space in the informal language, in which eternal events are going on?

If the visible world is the icon image of the invisible world, shall we consider the physical light as the icon image of the divine light (the not created light what Christ revealed on the Tabor Hill)?

Can the antinomian unity of the image (Florenski, Lepahin) be realised?

Krisztogram, részlet

Zsófia Beke PhD
Art Historian

Irregular portrait
Informal icons

Pál Szabó's art seems to be based on absurdity. On the common presentation of the sacral conception and regular expression of the icon or the portrait together with the informal lack of symbols and absurdity.

The abstract conception of the icon means the same for Pál Szabó as the research of the ontology of painting and art. The immanent problem concerning the essence of art through the icon is: *"to turn the invisible into visible", "to express the inexpressible", "to portray the unportrayable"* (St. Theodore) actually to express the absurdity in picture, at the same time to show the embodiment of Christ and of the Word, how the immaterial is expressed in a materialistic form, and the picture, presence and expression of the Invisible.

"How depict the invisible? How picture the inconceivable? How give expression to the limitless, the immeasurable, the invisible? How give a form to immensity? How paint immortality? How localise mystery?" (St. John Damascene. **On Holy Images**)

The group of paintings, that can be installed as an iconostasis, are composed in multi-layer collage paintings, and Christograms are printed in the surface, which were taken off the walls of Christian burials and set into his paintings by Pál Szabó. The small, medallion-like emblems – translated into the computer language of our days, can be considered in a symbolic way as icons, signs – are the portrays of the unportrayable. On these works the common, overall significance and meaning of the symbol and image as well as the traditional interpretation of the essence of art can be observed – in a contemporary artistic language expressed by a modern painter.

Pál Szabó "is convinced" – as the "Kortárs Magyar Művészeti Lexikon" (Contemporary Hungarian Art Lexicon) writes about him – "that the real power of the picture can only be seen in case of a religious picture." The "Image of the Invisible is at the same time the presence of the Invisible", he is visualised by the icon.

Keresztút, részlet

It is interesting, however, possibly it is not by accident that St. Theodore used the picture of the seal and stamp to describe the "Holy presence": *"As an example let's take a ring on which the portray of the emperor is carved. It makes no difference whether we make a print with the ring into wax, resin or clay the seal will be exactly the same although all the materials are different from each other. The seal itself will stay in the ring separated from the materialistic forms. This way the similarity of Christ – no matter which earthly material it has been carved into - does not have to do anything with the material it has been expressed with. It remains in Christ's person (hypostasis) which it belongs to."*

Although at the beginning, at the time of the systematic refusal of images (Maccabees) only the decoration was used and all figurative portrayal was excluded based on the Orthodox tradition. *"The icon that is the point of contact should be a place where we meet a presence."* (Egon Sendler) St. Germanos, the patriarch of Constantinople and St. John

Damascene pointed out that the incarnation of the Old Testament's prohibition ended and the relationship between creator and created radically changed: *"It used to be impossible to represent God, who had neither shape nor body. But now, when he is visible in his body, and he is in contact with the man, I make his image as I can see him. I do not love the substance, I love the creator of the substance, who has become the substance for my sake, who wanted to live in the substance and who freed me through the substance."*

Since the ancient philosophers it has been an eternal dilemma if the substance determines the intellectual and spiritual man, or vice versa, it is applicable in the dual nature of art as well as the features of the icon. Thus, the icon embodies or portrays the most important task of art, the Spiritual and the Inexpressible on a materialistic carrier, portrayed as a picture, in an objectified, embodied form.

Tanulmány IV., részlet

"For this reason the icon must be recognized as a portray of a specific person and it must bear the name of that person. The icon was a deliberate, considered unity with the person depicted. (...) The holy icon retains all the characteristics of the emblem plus the human part is added. From the transcendent and abstract the symbol is transcendent but it will become a concrete portray. So the finiteness reflects in the infinite, and the unspeakable becomes expressable." (Egon Sendler)

The artist offered the painted installations of the Byzantine Iconostasis to the memory of Theodor Rokszin, his father-in-law, who was an orthodox priest. The space of the orthodox icon – the reversed perspective or isometry – acts just the other way round as the renaissance perspective of the Western culture. The latter one is organised around the human viewpoint, it is the central participant of its space. However, the icon of the East makes dominant the space without depth, lacking the three dimensional effect and pointing at the viewer, it draws the man under its influence and the movement goes from the inside of the icon to the direction of the viewer.

"In this meaning the icon is just the opposite of the renaissance paintings, it is not an open window through which the sense must knock about the world in front of it. It is rather a place where you can meet a presence. The world of the icon shines for the person who is open to accept it. In the reverse perspective the space itself will become active instead of the viewer, who will be under its influence actually." (Egon Sendler)

The paintings are basically vertically organised and as it is typical for the icons, they are non-figurative and they lack the perspective. On the one hand the painted layers, the collage technique as well as the degree of the light of the clear blue colours, the perspective represent the three dimensional effect. In the paintings the tones of the black (basis or background), the white, the blue, the red and the greenish (yellow) can be observed.

The meaning contents of the applied colours can be followed and expanded on the basis of the colour symbolism of the orthodox icons. Almost all of the paintings result from dark, black basis. The black, on the contrary of the white soaked with the light, represents the total lack of the light, the night, the hell, the death, the vale of tears, the mysterious, and the hidden. In its positive meaning it represents the highest degree of asceticism as well as the monks who are dead for this world.

As the black colour means nothing, the lack of everything, the white colour soaked in all lights is the purest expression of dynamism. The Christian symbolism has conferred the white colour absolutely new mysticism and meaning through the light which expresses directly the world of God. *"Through its optical effect and absolutely in lack of colours, white is in the closest connection with the light itself. Its radiation conveys purity and peace, rather than any other colours at the same time it expresses some movement which can get into the viewer's eye like the rays of the sun. So it behaves like the light the essence of which is that it should radiate and project itself through the space. In a painting the white colour dominates the picture with its radiation and can influence the viewer much stronger than any other colour, (...) this is the victory and power of God, however, it is also the colour of destroying the earthly world."* (Egon Sendler) The colour of the repentant soaked by God's light is also white because God promised them that their sins would be white like snow (Isaiah 1,10). As a result of it this colour can express the joy of festive liturgies.

The red colour dominates the painting *Separating Light and Darkness,* as Pseudo Dionysios characterises "the glow" as a characteristic feature of the red, hot metal and the colour of "the activity" which focuses on the viewer and standing close to the dynamism of the light it commands respect. In the Hebrew way of thinking the blood is life, exactly like the mantle which was put on God's shoulders while he was suffering (Mt. 27,28) this red mantle symbolises life which the Redeemer gives the people through pouring his blood. In its negative meaning the crimson red symbolises the bad and the sin, in most cases it can also be in connection with death.

The very expensive red colour means at the same time the wealth, symbolises the power, it is the means and symbol of sacrifices. The highest dignitaries kings, emperors and priests bearing the power of God wear purple clothes.

The majority of the paintings under the titles *The Postcard* and *The Christogram* are dominated by the green colour of "peaceful and neutral radiation". Green is attached to the life of the nature and the plants and it symbolises the growth, the fertility – the creation of the world. In its everyday meaning it is the colour of the hope, as Pseudo Dionysios writes, "it is the youth and vitality".

"The least sensual and the most spiritual colour" the blue appears on almost each picture, and it also plays the main role on the first Christograms. Dionysios called it "the mystery of the beings" and credited it with "mysterious features" like the colour of transcendence which makes us feel depth and peace. It is the colour of the dwelling place of God and it is the colour of God's mystery.

Besides all this even if it is not dominant, the yellow colour, which does not belong to the symbolic colours, appears mainly on the green toned paintings. Pseudo Dionysius took account of "the golden" as a colour next to the light. The clear yellow (citrine) 'radiates long lasting

Ortodox liturgia I., részlet

sadness" (e.g. on the icons depicting the sepulchre of Christ). In the Bible it often symbolises bad crops, rust and leprosy.

On the other hand the gold does not have any materialistic complexion, unlike the yellow. The light is the clear reflection of the sparkling. The life and the meaning of

the other colours result from the light, however, gold has its own shining force and it has an important role in iconography, it is the symbol of the divine light.

As a matter of fact light as a main role on the icons, for this reason the clear colours (and their contrasts) and the sharp, linear contours ensure and follow its forms of manifestation.

Finally the Greek-cross shaped central Christograms, which appear irregularly, sometimes in groups here and there under or above the layers of paint and paper are most often red, somewhere greenish and black. They deservedly carry death, toll, hope, rule, wealth, light and victory of the resurrected Jesus Christ, the People and God.

Installáció, részlet

Zsófia Beke PhD
Kunsthistorikerin

Abbild – ein anderes bild

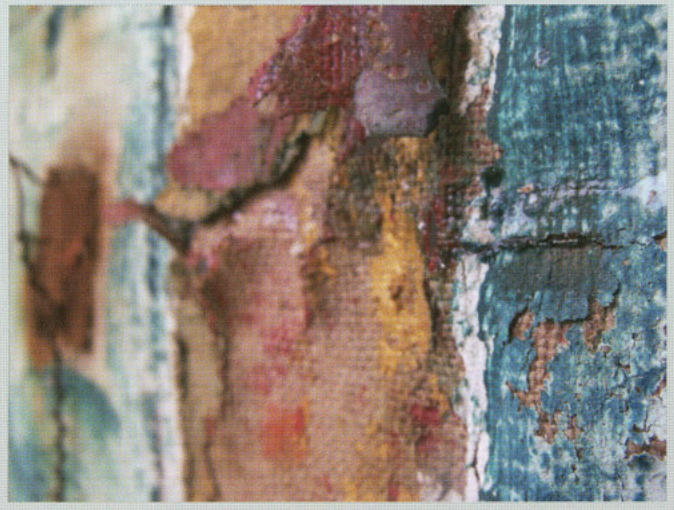
Informelle Ikonen

Die Kunst von Pál Szabó baut scheinbar auf eine Absurdität, auf die gleichzeitige Darstellung der sakralen Deutung und des regelrechten Ausdrucks, sowie der informellen Zeichenlosigkeit und Bildlosigkeit der Ikone.

Die abstrakte Deutung der Ikone ist für Pál Szabó mit der Erforschung der Ontologie von Malerei und Kunst identisch. Das immanente Problem, welches das Wesen der Kunst betrifft, ist Folgendes: *„das Unsichtbare sichtbar zu machen, das Unausdrückliche auszudrücken, darstellen, was nicht darzustellen ist, in ein Bild zu fassen, was in Wirklichkeit bildlos ist, und gleichzeitig die Darstellung von Christi Menschengestalt und die der Inkarnation des Wortes, die Verkörperung des Unmateriellen, des Geistigen; das Bild, das Dasein und Erscheinung des Unsichtbaren ist ein Problem."* (St. Theodor).

„Auf welcher Weise können wir ein Bild über das Unsichtbare erstellen? Wie können wir die Gesichtszüge desjenigen darstellen, der nichts ähnlich ist? Wie können wir den darstellen, der kein Gewicht, keine Größe hat und nicht einzugrenzen ist? Was für eine Form können wir dem geben, der keine Form hat? Was wird dann mit dem Mysterium?" (Johannes von Damaskus: **Über die göttlichen Bilder**)

Die Gemälde, die auch als eine Ikonostase installierbar sind, bestehen aus Christusmonogramme, welche in mehrschichtige Collagen hineinkomponiert sind. Die Christogramme übernahm Pál Szabó von Wandgemälden altchristlicher Gräber und setzte sie dann in seine Bilder ein. Die winzigen, runden Bilder – welche in unserer heutigen Computersprache auch in „symbolischem" Sinne als Ikon, Anzeichen zu betrachten sind – sind Abbildungen des Nichtdarstellbaren. Eine gemeinsame und umfassende Bedeutung von Symbol und Abbild, die traditionelle



Keresztút, részlet

Deutung des Wesens von Kunst ist in diesen Bildern zu sehen, und zwar in moderner Künstlersprache, malerisch modern ausgedrückt.

Pál Szabó ist davon überzeugt – wie auch im Kortárs Magyar Művészeti Lexikon zu lesen –, dass „sich die wahre Macht des Bildes nur im Falle eines religiösen Bildes zeigt". „Das Bild des Unsichtbaren ist gleichzeitig die Anwesenheit des Unsichtbaren", seine Darstellung durch die Ikone.

Es ist interessant, aber überhaupt kein Zufall, dass auch Sankt Theodor das Abbild eines Stempels und Abdrucks zur Beschreibung dieser „heiligen Anwesenheit" benutzte. *„Nehmen wir einen Ring als Beispiel, auf den das Abbild des Kaisers geschnitzt ist. Es ist gleich, ob wir mit dem Ring einen Abdruck in Wachs, ins Harz oder in Ton erstellen, der Abdruck bleibt in allen materiellen Formen vollkommen gleich, auch wenn jedes Material von den anderen unterscheidet. Der Stempelabdruck selbst bleibt im Ring, von den materiellen Formen getrennt. Auf dieser Weise hat die Ähnlichkeit Christi – egal, in welchem irdischen Material geschnitzt ist – nichts mit dem Material zu tun, mit dem das ausgedrückt wurde. Dies bleibt in der Hypostase (Person) Christus, zu dem das in Wirklichkeit gehört."* (St. Theodor)

Anfangs, zur Zeit der systematischen Ablehnung der Bilder war ausschließlich die Verzierung gebräuchlich und jegliche figurative Darstellung war ausgeschlossen, doch *„das Wesen der Ikone ist es – aufgrund der orthodoxen Tradition –, dass es ein Beziehungspunkt, ein Ort sein sollte, an dem man eine Existenz antreffen kann."* (Egon Sendler) Germanos, der Patriarch von Konstantinopel und Johannes von Damaskus wiesen darauf hin, dass durch die Inkarnation nun das Verbot des Alten Testaments aufgehoben wurde und das Verhältnis zwischen Schöpfer und Geschaffenem durch und durch veränderte: *„Früher war Gott, der keine Figur und keinen Körper hat, nicht darzustellen. Aber jetzt, wo Gott in einem Körper zu sehen ist, und er schon mit den Menschen in Kontakt getreten ist, erstelle ich Gottes Bild, so wie ich ihn sehe. Ich liebe nicht das Material; ich liebe den Schöpfer des Materials, der für mich zum Material geworden ist, der im Material wohnen wollte, der mich durch das Material befreite."* (Egon Sendler)

Das ewige Dilemma, – welches die Philosophen seit dem Mittelalter beschäftigt, ob das Material den Geist bestimmt oder umgekehrt, – kann sich genauso auf die zweifache Natur der Kunst beziehen als auch auf die Charakterzüge der Ikone. Auf dieser Weise verkörpern die Ikonen die wichtigste Berufung der Kunst: sie lassen das Geistliche, das Unausdrückbare auf einem Material, auf einem Bild erscheinen. *„Daher muss man die Ikone als Bild einer bestimmten Person anerkennen und das Bild muss den Namen der Person tragen. Ikone bedeuteten eine beabsichtigte, überlegte Gemeinschaft mit der dargestellten Person. (…) Das heilige Bild, die Ikone behält alle Charakterzüge des Zeichens und des Symbols und ergänzt sie mit dem menschlichen Teil. Das Symbol ist transzendent, aber es wird zu einem konkreten Bild. So spiegelt sich das Unendliche im Endlichen wider und das Unaussprechbare kann nun ausgedrückt werden."* (Egon Sendler)

Die gemalte *Ikonostase* widmete der Künstler seinem Stiefvater, Theodor Rokszin, der orthodoxer Pfarrer war. Die Raumverhältnisse einer orthodoxen Ikone – die umgekehrte Perspektive oder Isometrie – verhalten sich genau umgekehrt, als die Renaissance-Perspektive der westlichen Kultur. Während diese den menschlichen Blick in die Mitte stellt und den Menschen zum zentralen

Teilnehmer des Raumes macht, herrscht der Raum in der östlichen Ikone über den Beobachter, welche die dreidimensionale Wirkung und Tiefe vermisst und sich zum Betrachter richtet. Die Bewegung geht aus dem Inneren der Ikone hinaus, auf den Betrachter zu.

„In diesem Sinne sind Ikonen das Gegenteil der Renaissance-Gemälde. Kein offenes Fenster, durch das der Verstand die vor ihm stehende Welt erkunden soll. Eher ein Ort, an dem man eine Existenz antreffen kann. Die Welt der Ikone glänzt nur für die Personen, die sich zum Aufnehmen öffnen. In der umgekehrten Perspektive wird der Raum statt des Beobachters aktiv, der dann eigentlich in seinen Einfluss gerät." (Egon Sendler)

Für die Ikonen ist die vertikale Ordnung charakteristisch, die Gemälde sind abstrakt und entbehren jegliche Perspektive. Raumgefühl ergibt sich durch die gemalten Schichten, bzw. die Collage-Technik, ausserdem tragen die verwendeten leuchtenden reinen Farben zur Perspektive bei. Auf den Gemälden kommen Schwarz (Grundton, Hintergrund), Weiß, Blau, Rot, grünliches Gelb (gelbliches Grün) und deren Töne vor.

Aufgrund der Farbsymbolik der orthodoxen Ikonen können die Bedeutungen der angewandten Farben erweitert werden. Fast alle Gemälde haben einen dunklen, schwarzen Grundton. Schwarz bedeutet – dem lichtvollen Weiß gegenüber – den kompletten Mangel an Licht, sowie Nacht, Hölle, Tod, Schattenwelt, Geheimnisvolles, Verborgenes, und in seiner positiven Bedeutung vertritt es die größte Askese und die für diese Welt verstorbenen Mönche.

Schwarz zeigt den Mangel an allem, das Nichts. Weiß ist hingegen die klarste Offenbarung der Dynamik, da es mit allem Licht getränkt ist. Durch das Licht stattet die christliche Symbolik Weiß mit einer völlig neuen Mystik und Bedeutung aus, welche unmittelbar die göttliche Welt ausdrückt. *„Dank seiner optischen Wirkung, wegen des Mangels an Farben, steht Weiß am nächsten zum Licht. Seine Ausstrahlung vermittelt Sauberkeit und Ruhe vielmehr als eine andere Farbe. Gleichzeitig manifestiert es auch eine Art Bewegtheit, die – den Sonnenstrahlen ähnlich – ins Auge dringt. Weiß verhält sich also wie Licht, dessen Wesen es ist, den Raum durchzustrahlen und sich durch den Raum zu projizieren. Auf einem Gemälde herrscht Weiß mit seiner Ausstrahlung und hat eine viel größere Wirkung auf den Beobachter als irgendeine andere Farbe. (...) Das ist der Sieg und Macht Gottes, aber zugleich die Farbe der Vernichtung der irdischen Welt."* (Egon Sendler)

Weiß steht auch für Menschen, die durch das Licht Gottes ihren Glauben finden, denn Gott versprach ihnen, dass sie von ihren Sünden reingewaschen werden. Daher ist Weiß auch die Farbe, welche die Freude der großen festlichen Liturgien ausdrückt.

Auf dem Bild *Trennung von Helligkeit und Dunkelheit* herrscht Rot. Wie Pseudo-Dionisios formulierte, „das Glühen" ist dem roten, heißen Metall eigen und Rot ist die Farbe der Aktivität, die in diesem Fall dem Betrachter gerichtet ist. Rot verlangt Ehre. In der hebräischen Denkweise ist Blut das Leben selbst, dem Mantel ähnlich, der Jesus bei seinem Leiden auf die Schulter gelegt wurde (Mt. 27,28); diese rote Kleidung symbolisiert das Leben, welches die Menschen von Christus durch seinen Tod bekommen. In seiner negativen Bedeutung symbolisiert Karmesinrot das Böse und die Sünde, und es ist in den meisten Fällen sogar mit dem Tod verwandt.

Die ziemlich teuere rote Farbe drückt gleichzeitig Reichtum aus, symbolisiert Kraft und ist ein Zeichen für Opfer. Purpurfarbene Kleidung steht den höchsten kirchlichen Hoheiten, den mit Gottes Kraft ausgerüsteten Königen, Kaisern und Pfarrern zu.

Auf den meisten Bildern mit dem Titel *Postkarte* und *Christusmonogramm* dominiert Grün, das ruhig und neutral wirkt. Grün knüpft an Natur, ans Leben der Natur und symbolisiert Wachstum, Fruchtbarkeit, die Schöpfung der Welt. In seiner alltäglichen Bedeutung ist Grün die Farbe der Hoffnung, wie Pseudo-Dionisios schrieb, Grün ist „Jugend und Lebenskraft".

Auf fast allen Gemälden erscheint Blau, die am wenigsten sinnliche und am meisten spirituelle Farbe, welche auf den ersten Christomonogrammen sogar eine Hauptrolle spielt. Dionisios nannte sie „das Mysterium der Existierenden" und stattete sie mit geheimnisvollen Charakterzügen aus,

da Blau die Farbe der Transzendenz ist, die das Gefühl der Tiefe und Ruhe erweckt. Blau ist auch die Farbe des Himmels, des Wohnortes von Gott, sowie die seiner Rätselhaftigkeit.

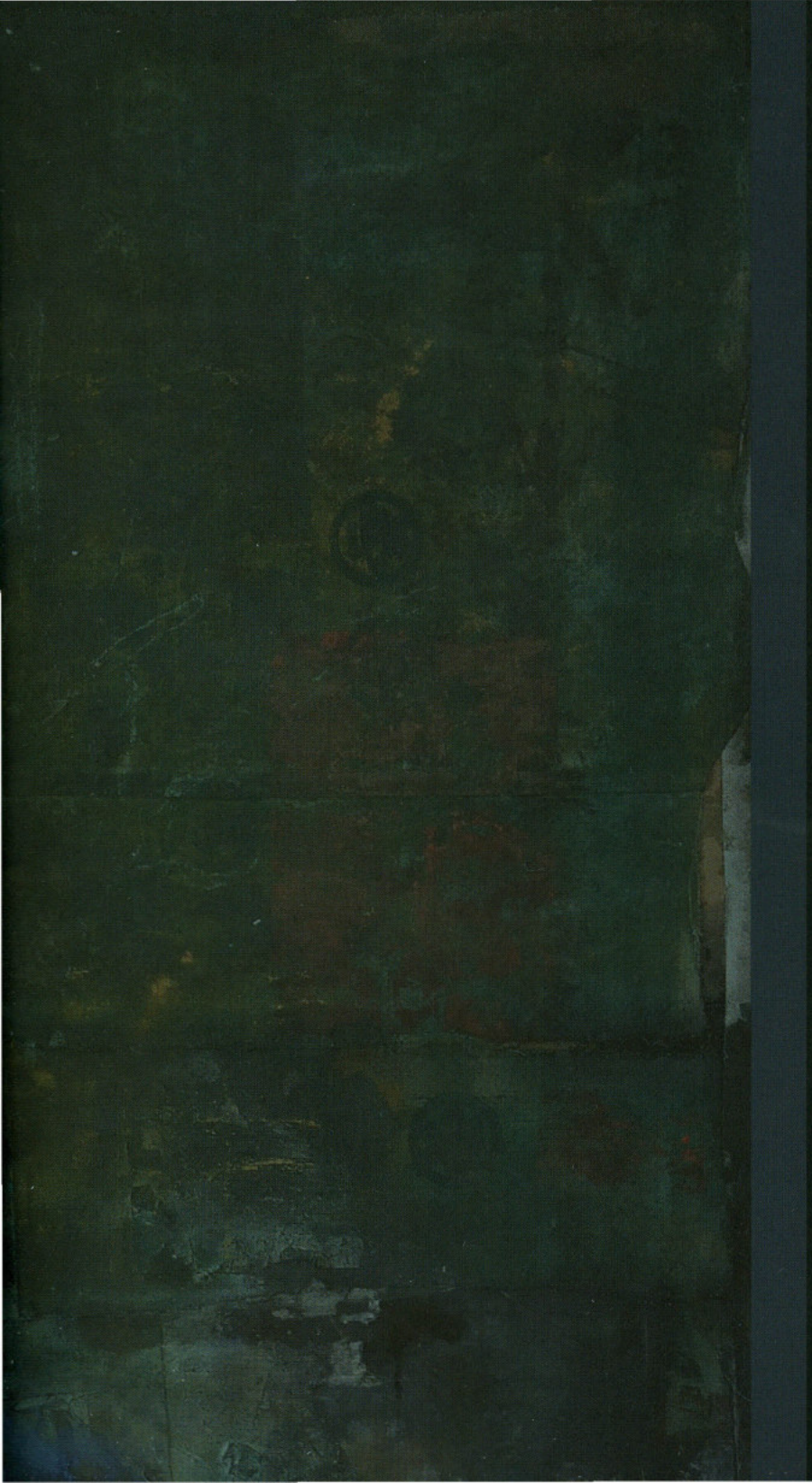
Besonders an grüntönigen Bildern erscheint Gelb, das zwar nicht zu den symbolischen Farben gerechnet wird, aber auch Dionisios erwähnte „Goldgelb" als eine dem Licht naheliegende Farbe. Das reine (Zitronen-)Gelb strahlt andauernde Traurigkeit aus (z.B. an den Ikonen, auf denen Christus ins Grab gelegt wird). In der Bibel ist diese Farbe oft ein Zeichen für schlechte Ernte, Brand oder Lepra.

Gold ist die Widerspiegelung von Licht und Glanz. Das Leben und Bedeutung der anderen Farben stammen aus dem Licht; dahingegen hat Gold seine eigene Leuchtkraft und eine wichtige Rolle in der Ikonografie, da es das Symbol für das göttliche Licht ist.

Grundsätzlich erhält das Licht eine große Bedeutung an den Ikonen, so erscheint es durch reine Farben, deren Kontraste und scharfe, lineare Konturen.

Die zentralen Konstantinschen Kreuze, bzw. Christusmonogramme, die unregelmäßig, hier und da manchmal auch gruppenweise auf und unter den Papier- und Farbschichten erscheinen, sind meistens rot, manchmal grün und schwarz. Sie bedeuten Tod, Opfer, Hoffnung, Herrschaft, Reichtum, Licht, Sieg, den auferstandenen Jesus Christus, den Menschen und Gott.

Krisztogram, részlet



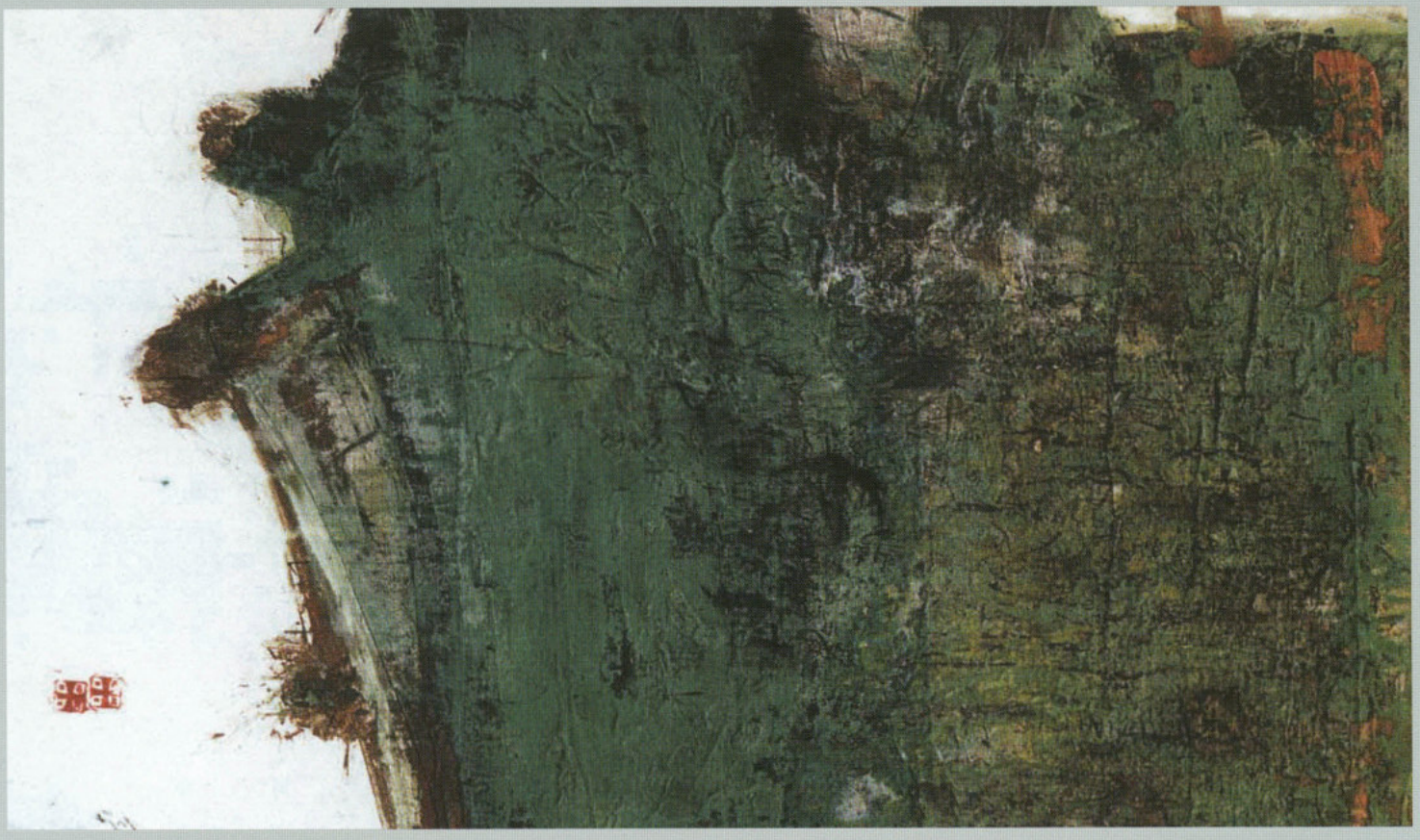
„És amint viseltük a földinek a képét,
úgy fogjuk viselni a mennyeinek a képét is."
(1. Kor. 15,49)

KÉPEK
PICTURES
BILDER

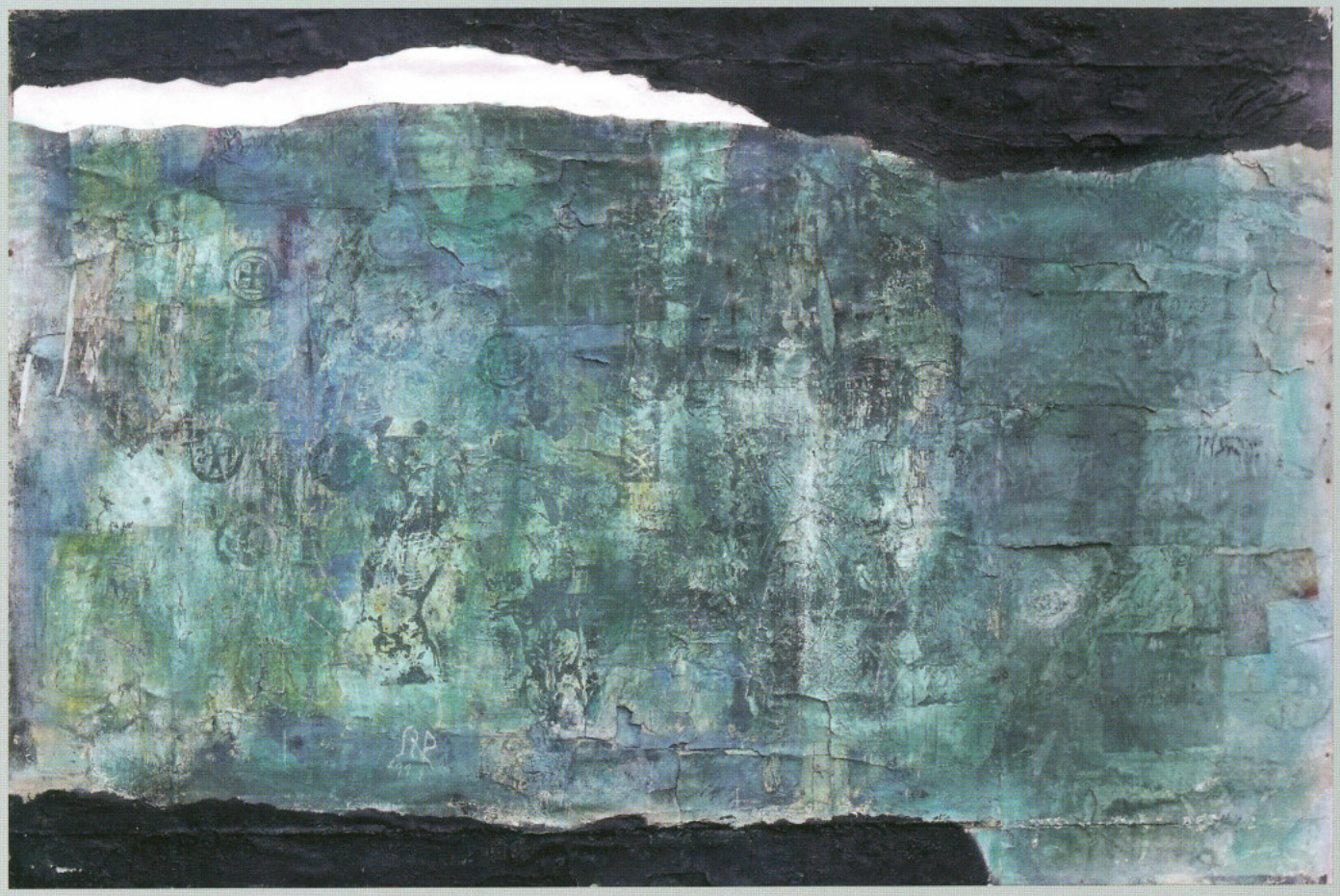
INFORMEL IKONOK

„...az ontologikus szimbólum, miközben feltárja, lelkileg, értelmileg és érzelmileg megtapasztalhatóvá teszi az igazságot, ugyanakkor el is rejti azt. Abban az értelemben rejti el, hogy a fogalmilag megragadhatatlan közlést tartalmazó szimbólum csak a látnitudónak tárul fel...” (Areopagita Dionisziosz)

1. Krisztogram II.: festmény-kollázs, 130×75 cm, 1998



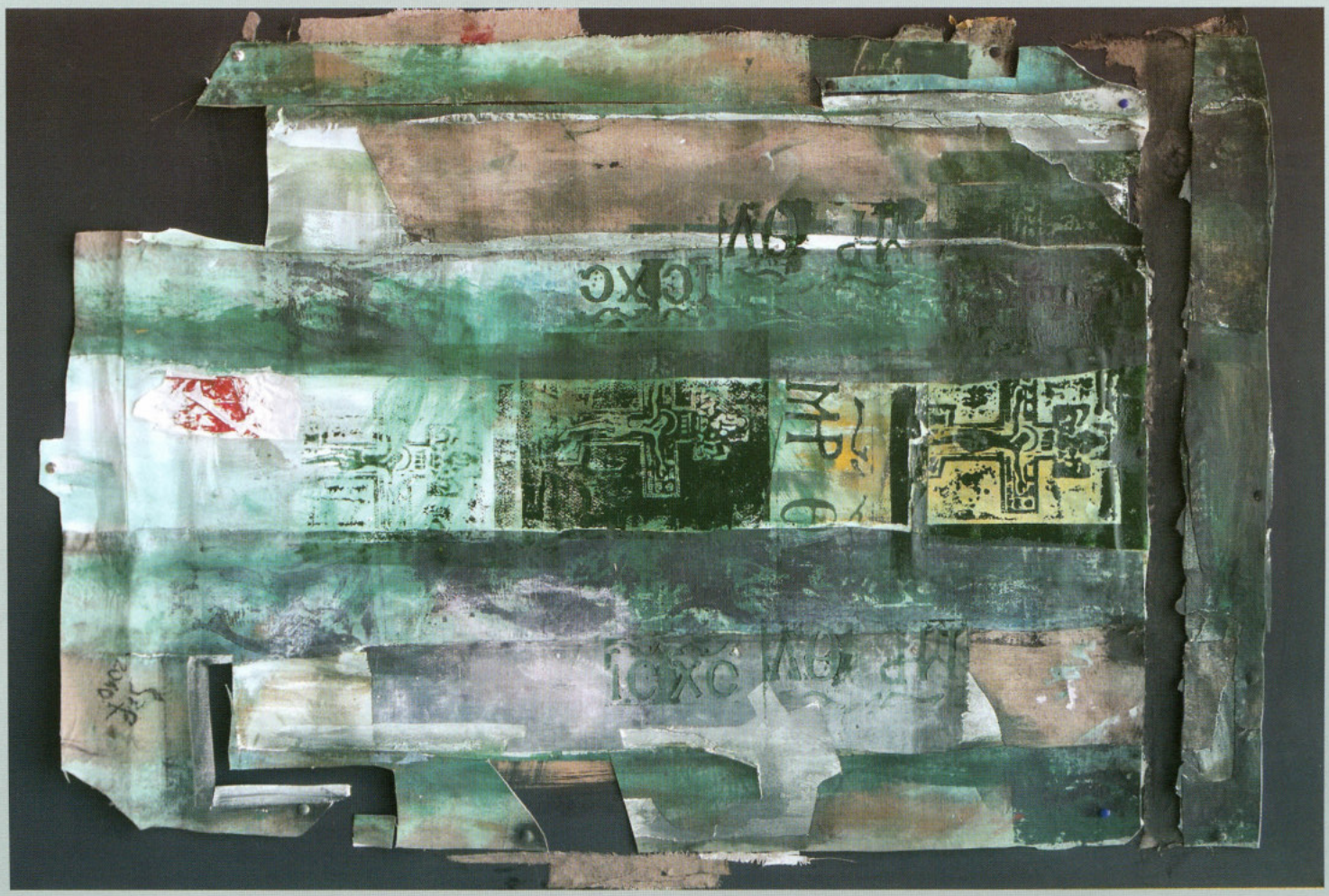
2. Krisztogram IV.: festmény-kollázs, 120×80 cm, 1998

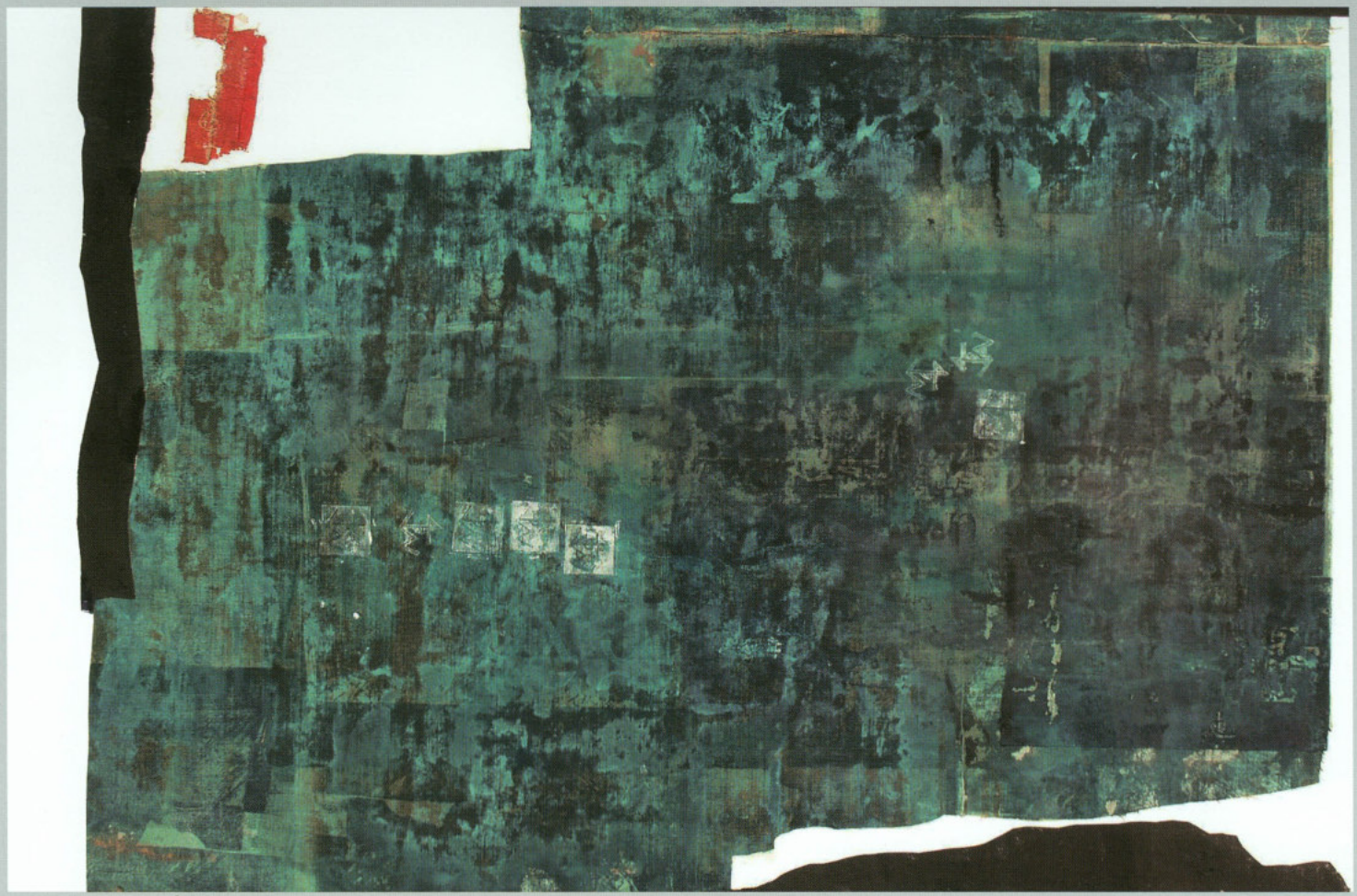


3. Harmadnapon: festmény-kollázs, 80×120 cm, 1996

4. Krisztogram V.: festmény-kollázs, 120×80 cm, 2010

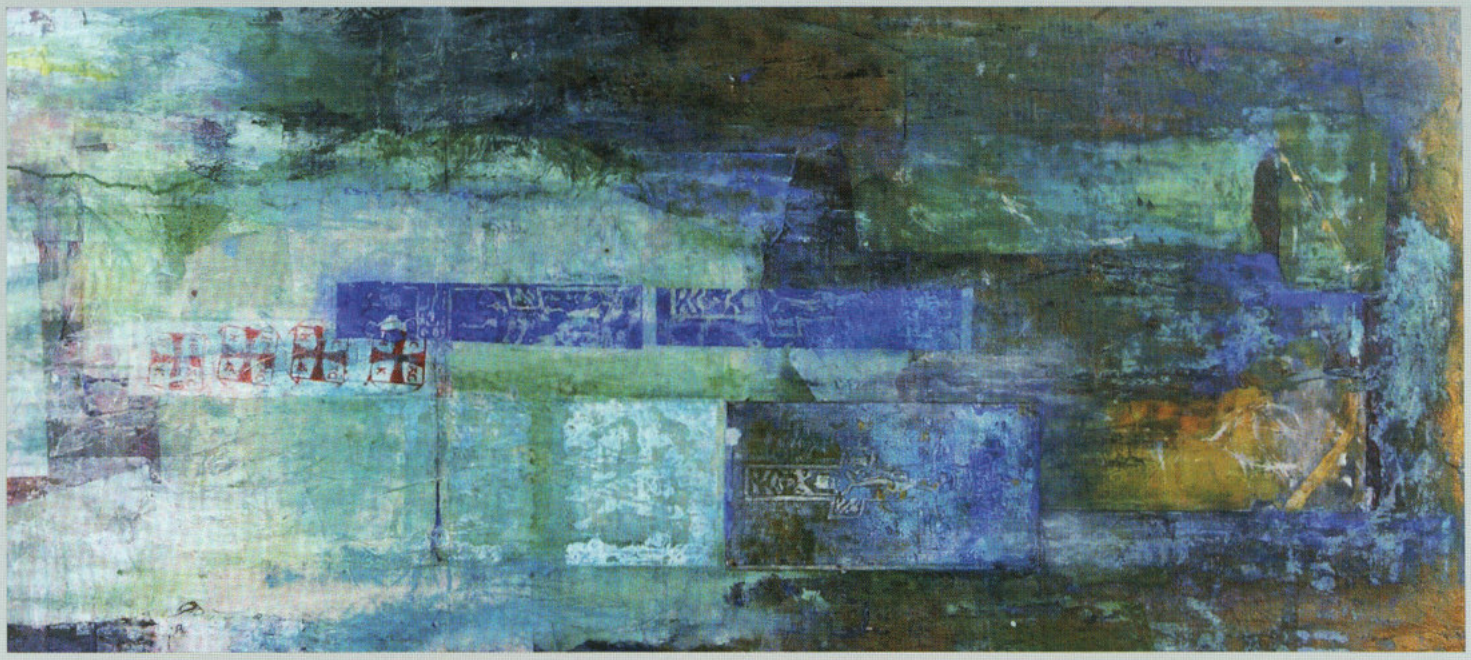
5. Ortodox liturgia I.: festmény-kollázs, 120×80 cm, 2010





6. Krisztogram I.: festmény-kollázs, 120×80 cm, 1998

7. Királyi ajtó: festmény-kollázs, 120×80 cm, 2000



8. Krisztogram III.: festmény-kollázs, 120×60 cm, 2002

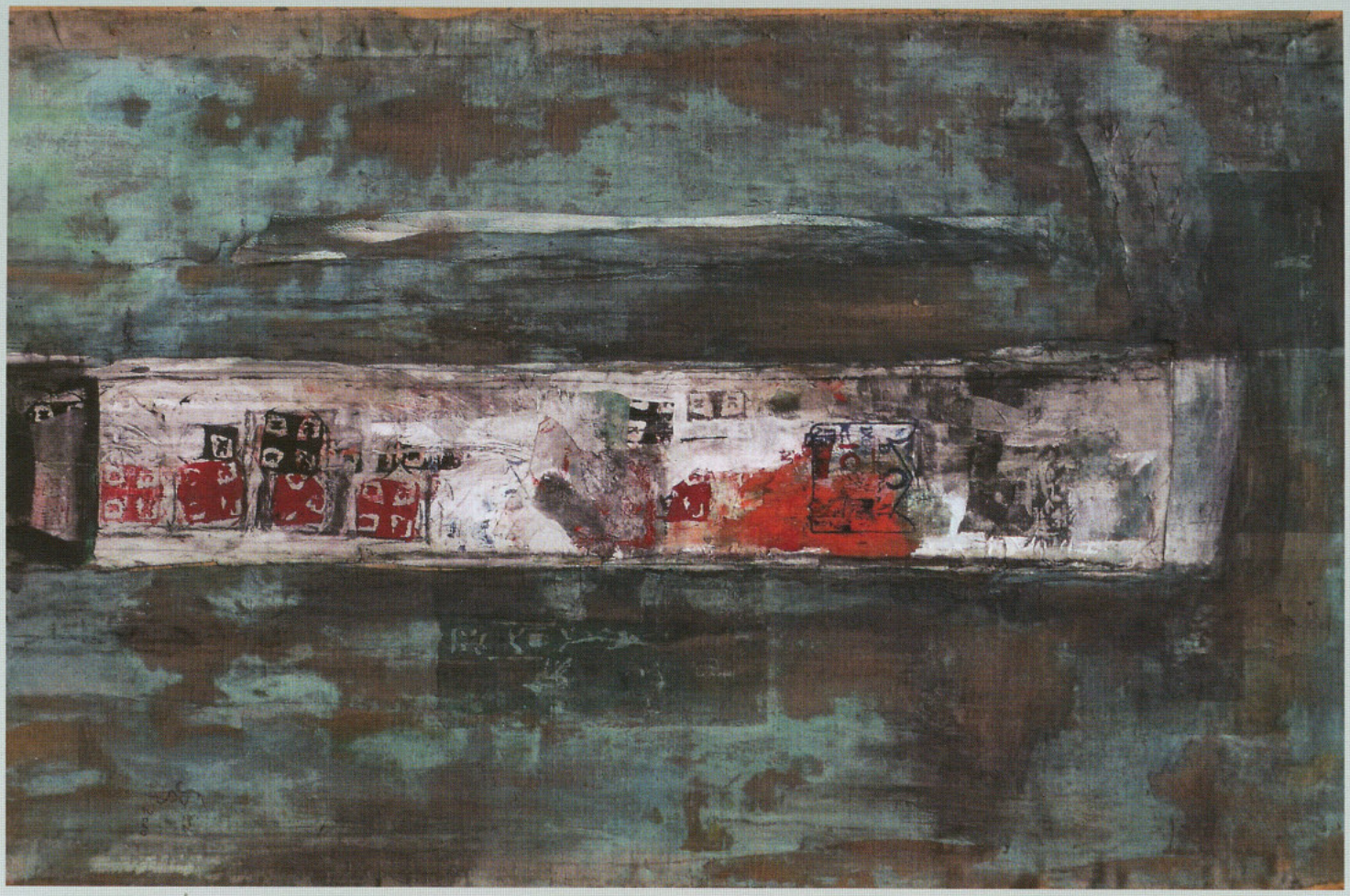
9. Katalán képeslap: festmény-kollázs, 120×110 cm, 2002

10. Harmadnapon II.: festmény-kollázs, 120×80 cm, 2005

11. Ikon II.: festmény-kollázs, 120×80 cm, 2008

12. Credo: festmény-kollázs, 120×80 cm, 2007

13. Krisztogram VI.: festmény-kollázs, 120×80 cm, 2008

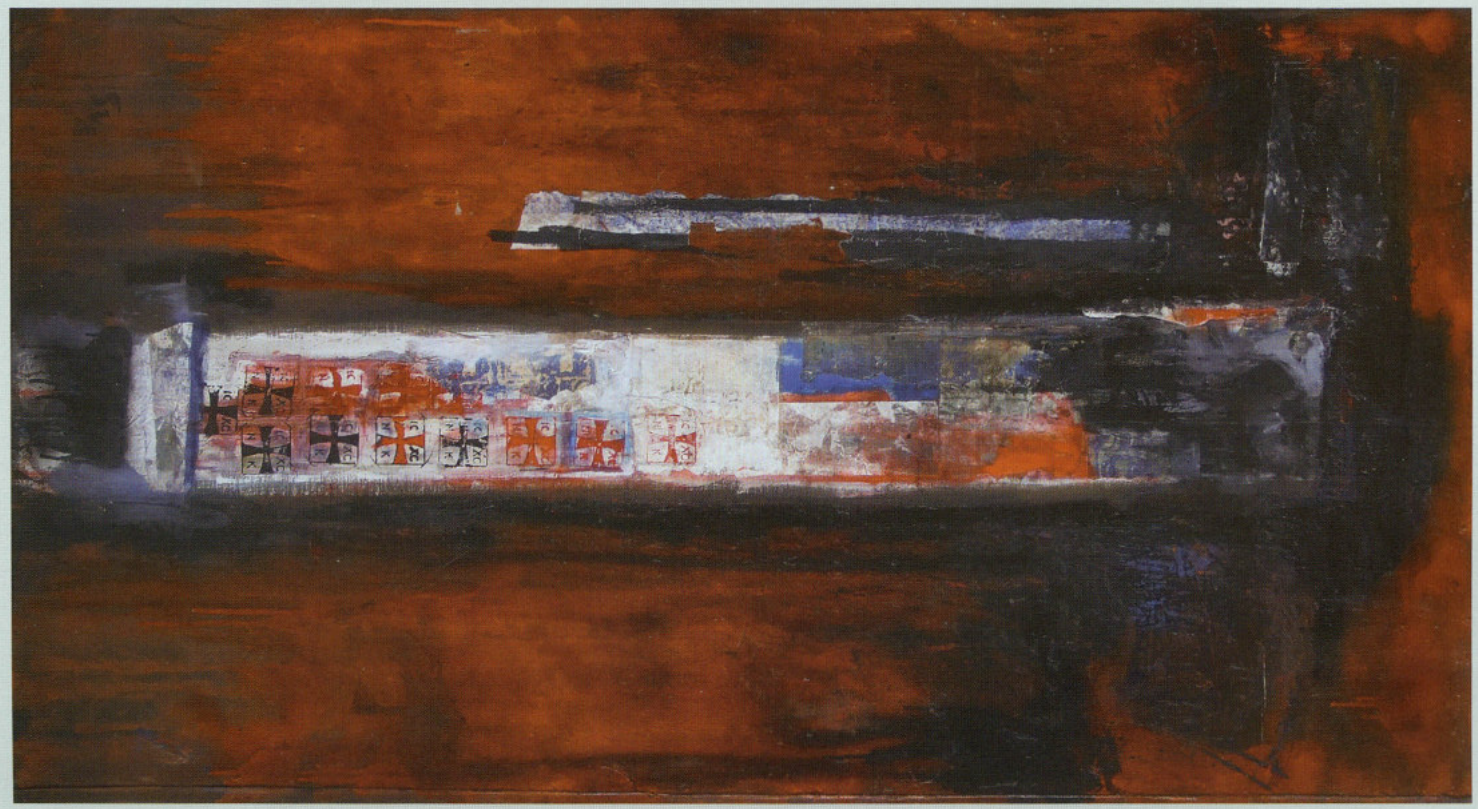


14. Tekercs: festmény-kollázs, 120×80 cm, 2010

15. Kompozíció III.: festmény-kollázs, 120×70 cm, 2009

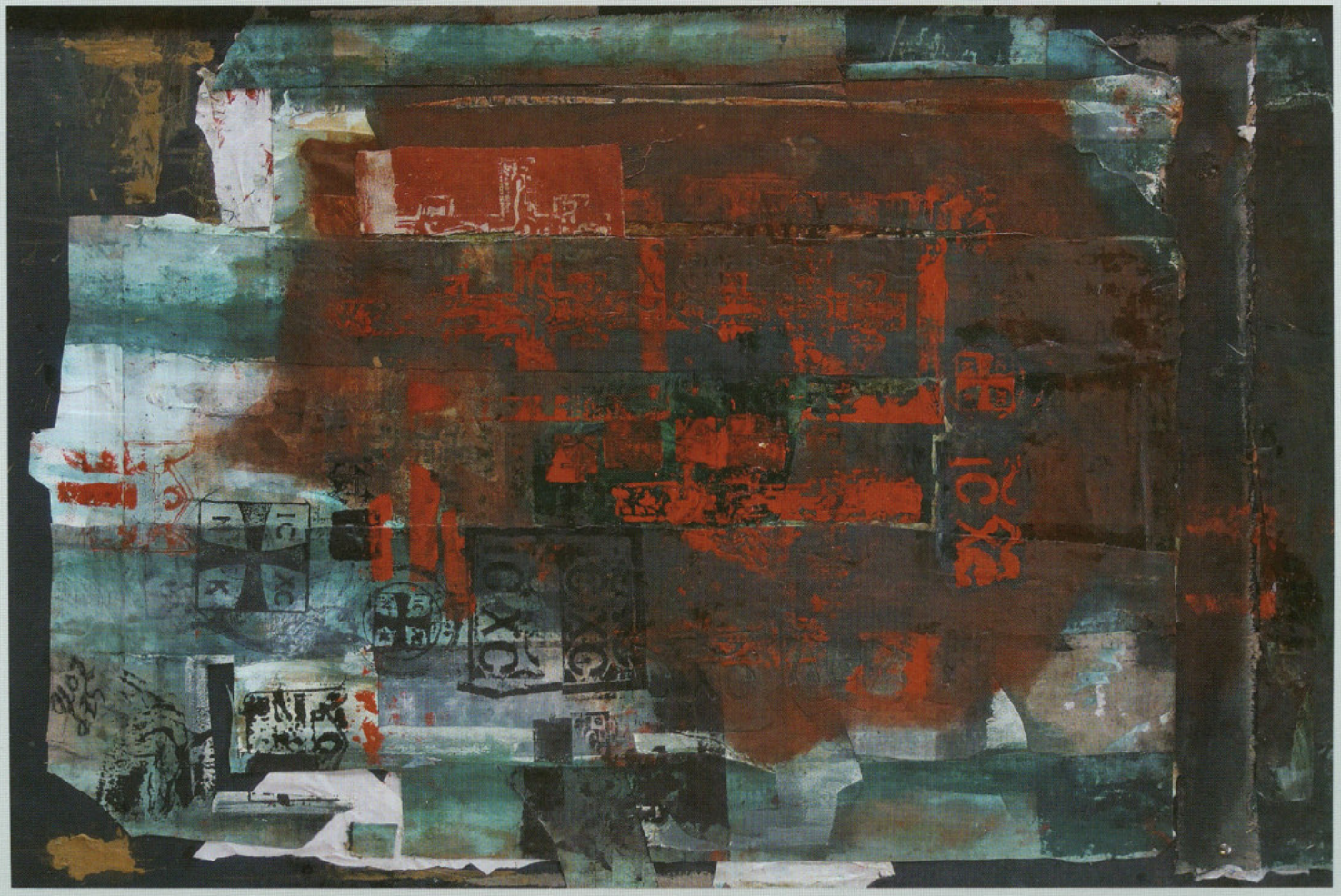
16. Kompozíció II.: festmény-kollázs, 70×70 cm, 2005

17. Világosság és sötétség szétválasztása: festmény-kollázs, 130×75 cm, 1998



18. Krisztogram VIII.: festmény-kollázs, 120×80 cm, 2010

19. Ortodox liturgia II.: festmény-kollázs, 120×80 cm, 2010



20. Krisztogram VII.: festmény-kollázs, 120×80 cm, 2010

Krisztogram VII., részlet

21. Tanulmány I.: vegyes technika, 100×70 cm, 2010

22. Tanulmány II.: vegyes technika, 100×70 cm, 2010

INSTALLÁCIÓK

Ajánlás Szabó Pál festőművész pályázatához

Szabó Pál egy 8 részből álló festmény-installáció elkészítéséhez kér ösztöndíjat. Ígéretes tehetségként végzett a Képzőművészeti Főiskolán, azóta is igyekszik részt venni a nagyobb országos (=Stúdió) és területi kiállításokon, azonban vidéki főiskolai tanári tevékenysége (melyet lelkiismeretesen ellát) és négy gyermeke (az ötödik is nemsokára megszületik) szinte teljesen lehetetlenné tette számára a művészi munkát. Az ösztöndíjra már csak azért is nagy szüksége lenne, hogy valamivel zavartalanabbul foglalkozhasson művészi alkotással és ismét közelebb kerülhessen eredeti hivatásához.

Tervezett installációjának, azaz térbe helyezett festménysorozatának már elkészült részletei arra engednek következtetni, hogy a munkát mindenképpen érdemes lesz befejeznie.

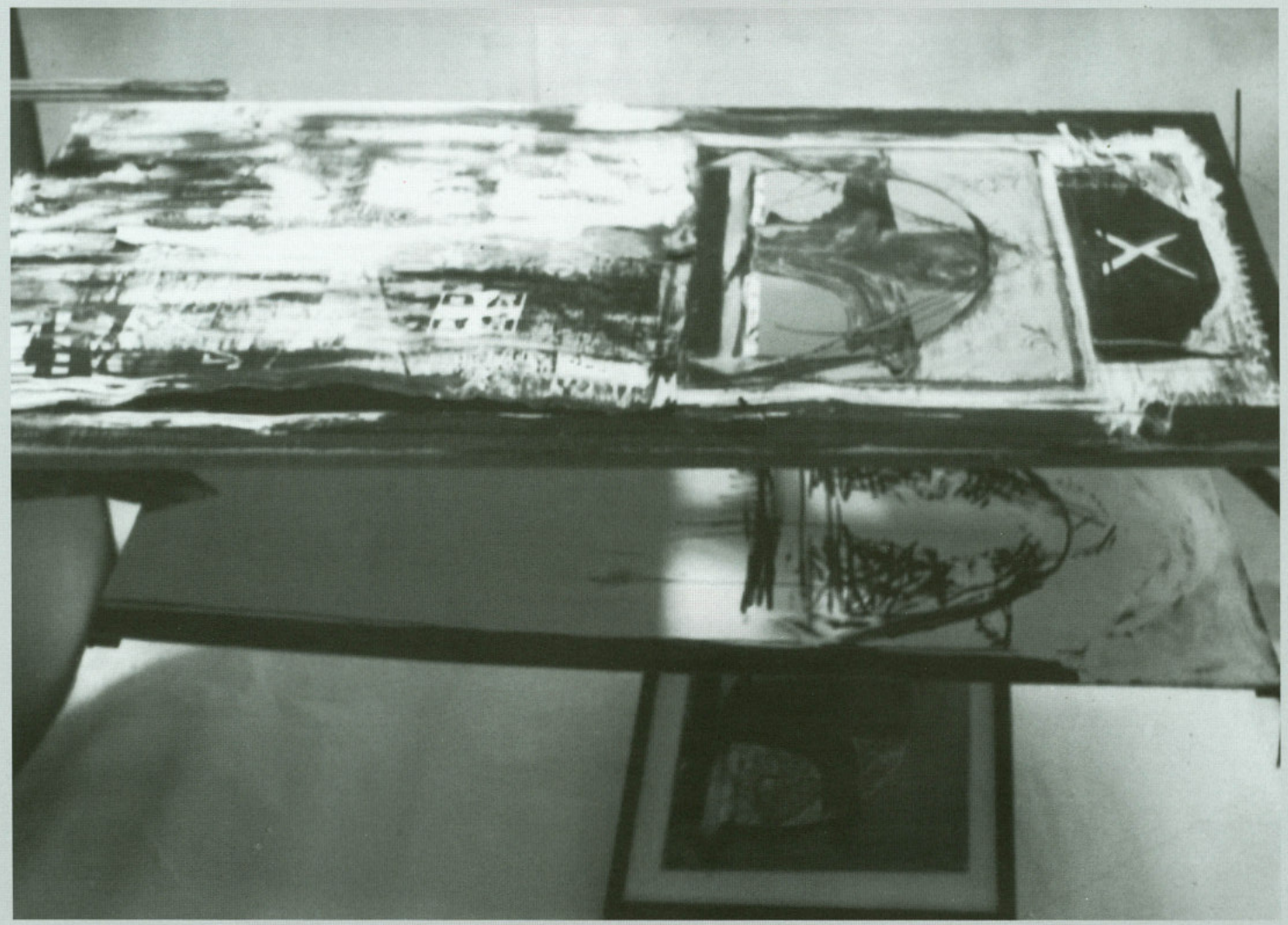
Szabó Pál egy vallási ihletésű, feszületre emlékeztető motívumból indul ki, és e motívumát rendkívül expresszív és drámai informel felfogásban, a nézőt mély érzelmi állásfoglalásra késztetve dolgozza fel. Az egyes táblák térbe helyezése és megvilágítása fokozza az érzelmi hatást – minden reményünk meglehet, hogy egy merőben új kálvária fog létrejönni.

Szabó Pál ösztöndíjkérelmét melegen támogatom.

Budapest, 1992. június 24.

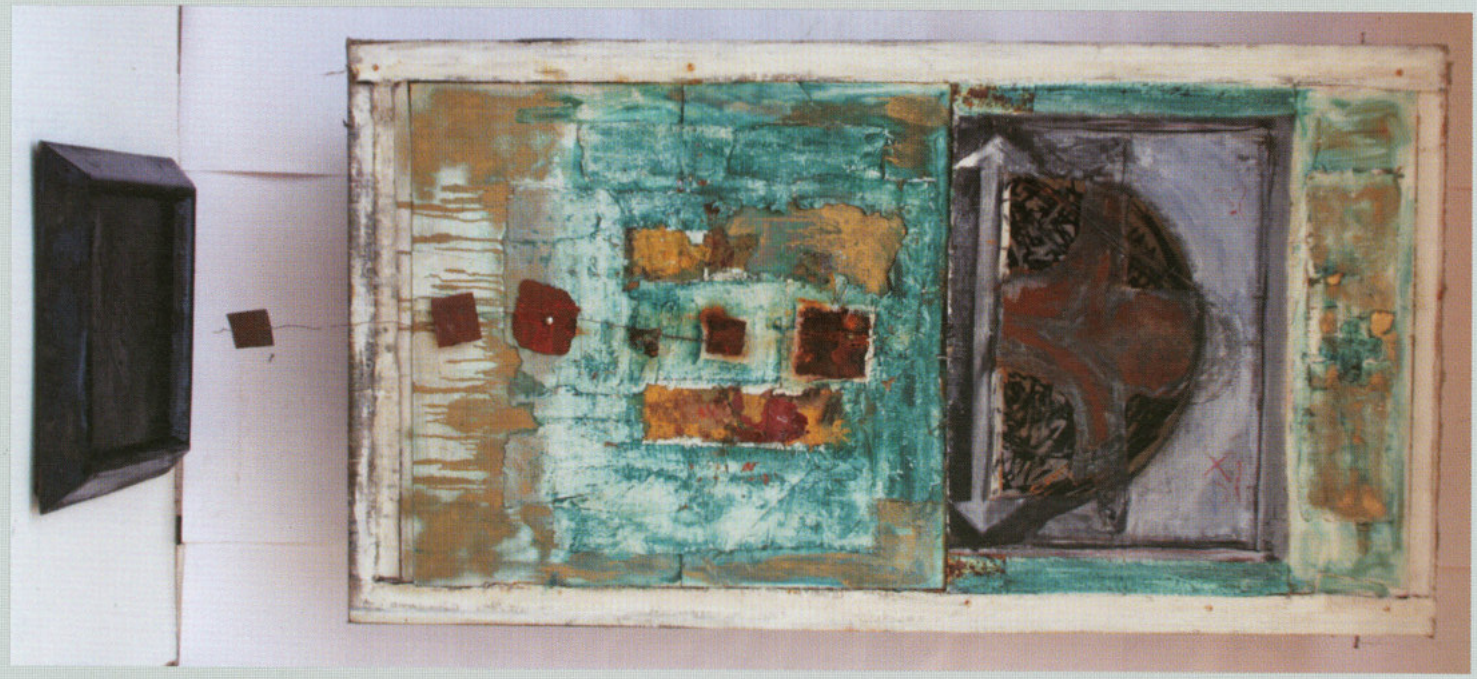
Dr. Beke László
egyetemi tanár, művészettörténész

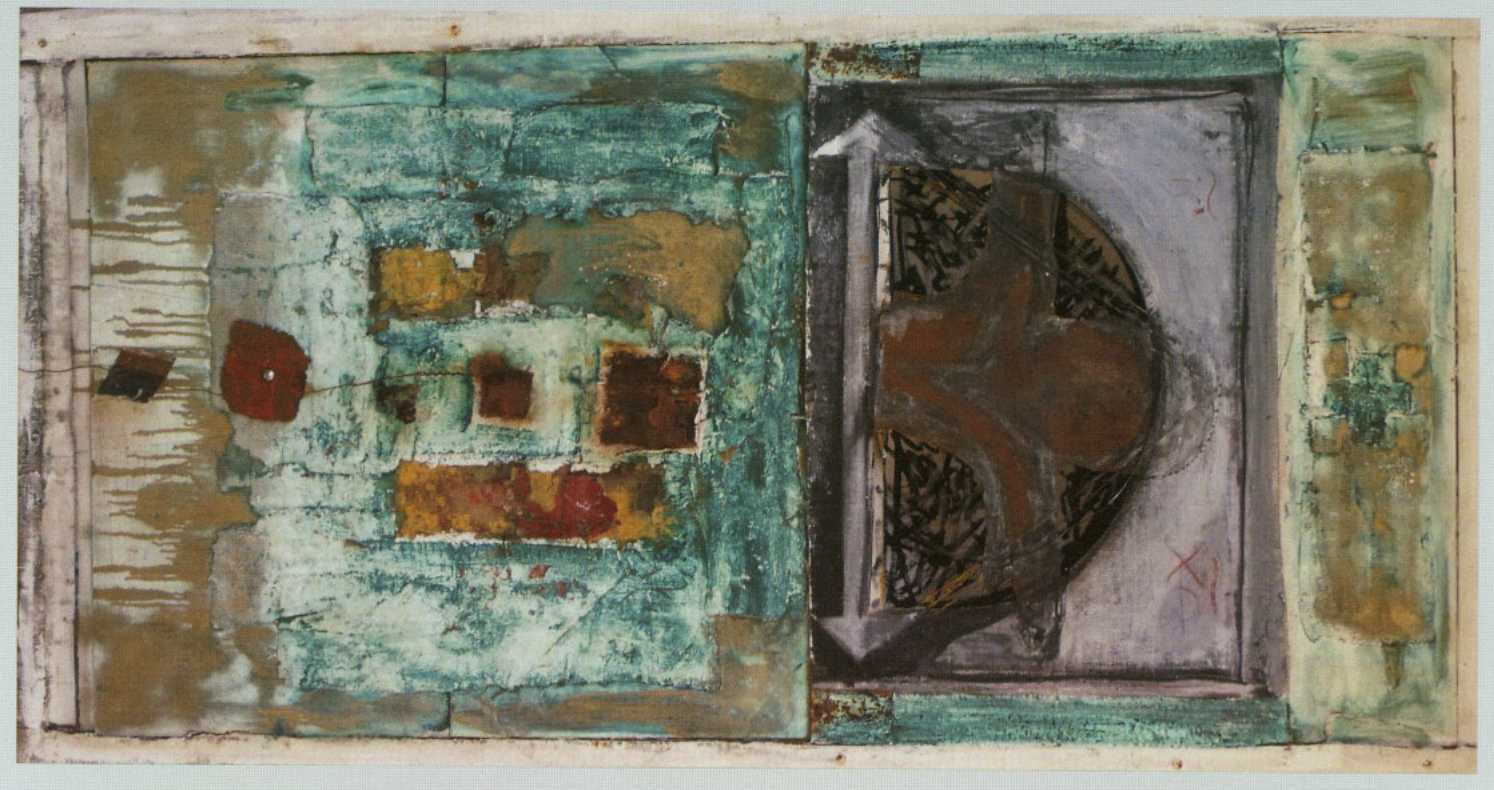
23. Stáció X.: installáció, vegyes technika, 200×80×150 cm, 1992



Stáció X., részlet

24. Keresztút: installáció, vegyes technika, 170×80×60 cm, 1985



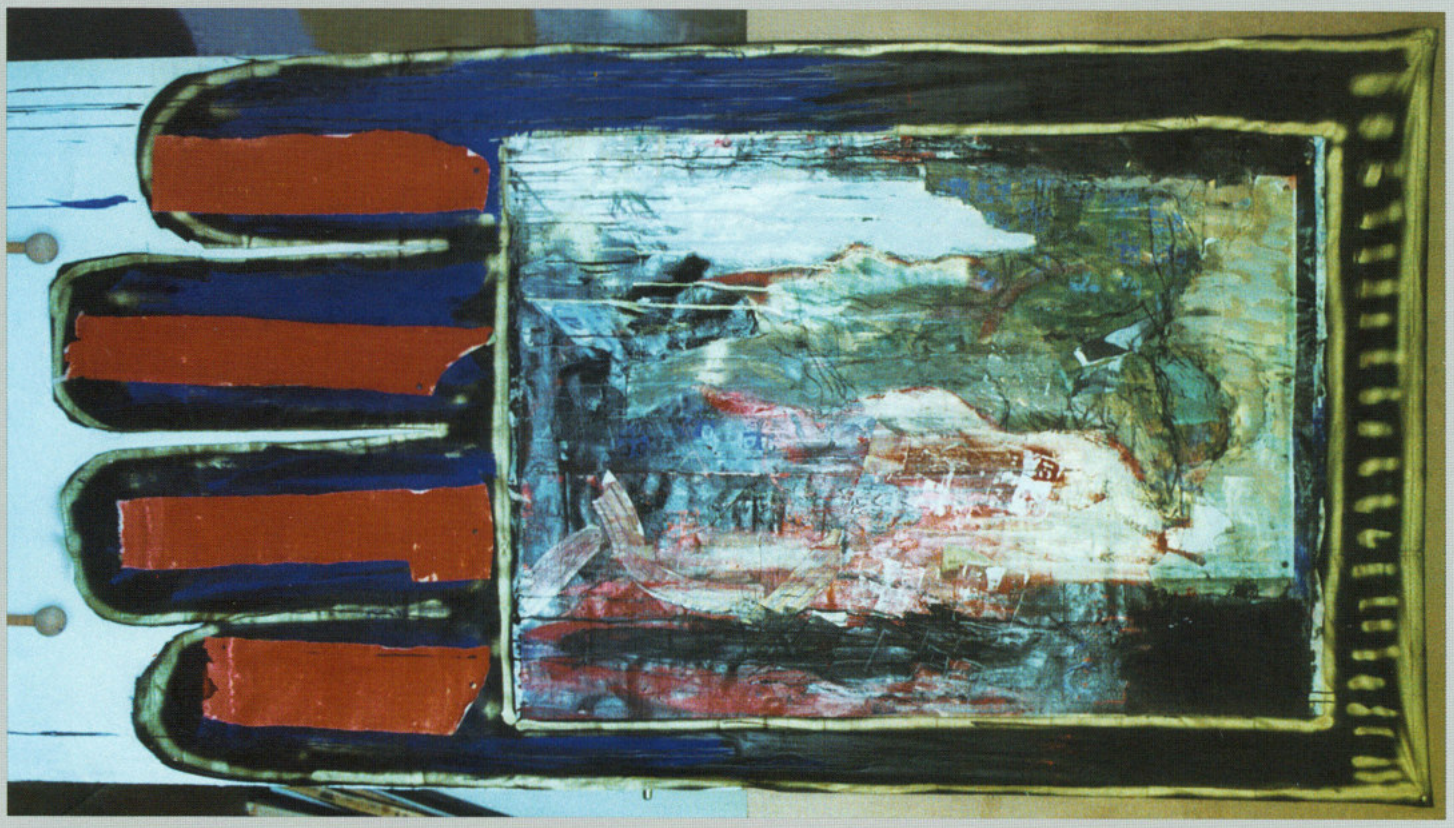


Keresztút, részlet

Keresztút, installáció

25. Installáció a Tihanyi Művésztelepen: vegyes technika, 200×100×100 cm, 1988

26. Installáció (Fiatal Képzőművészek Stúdiója kiállítás): vegyes technika, 220×80×100 cm, 1999

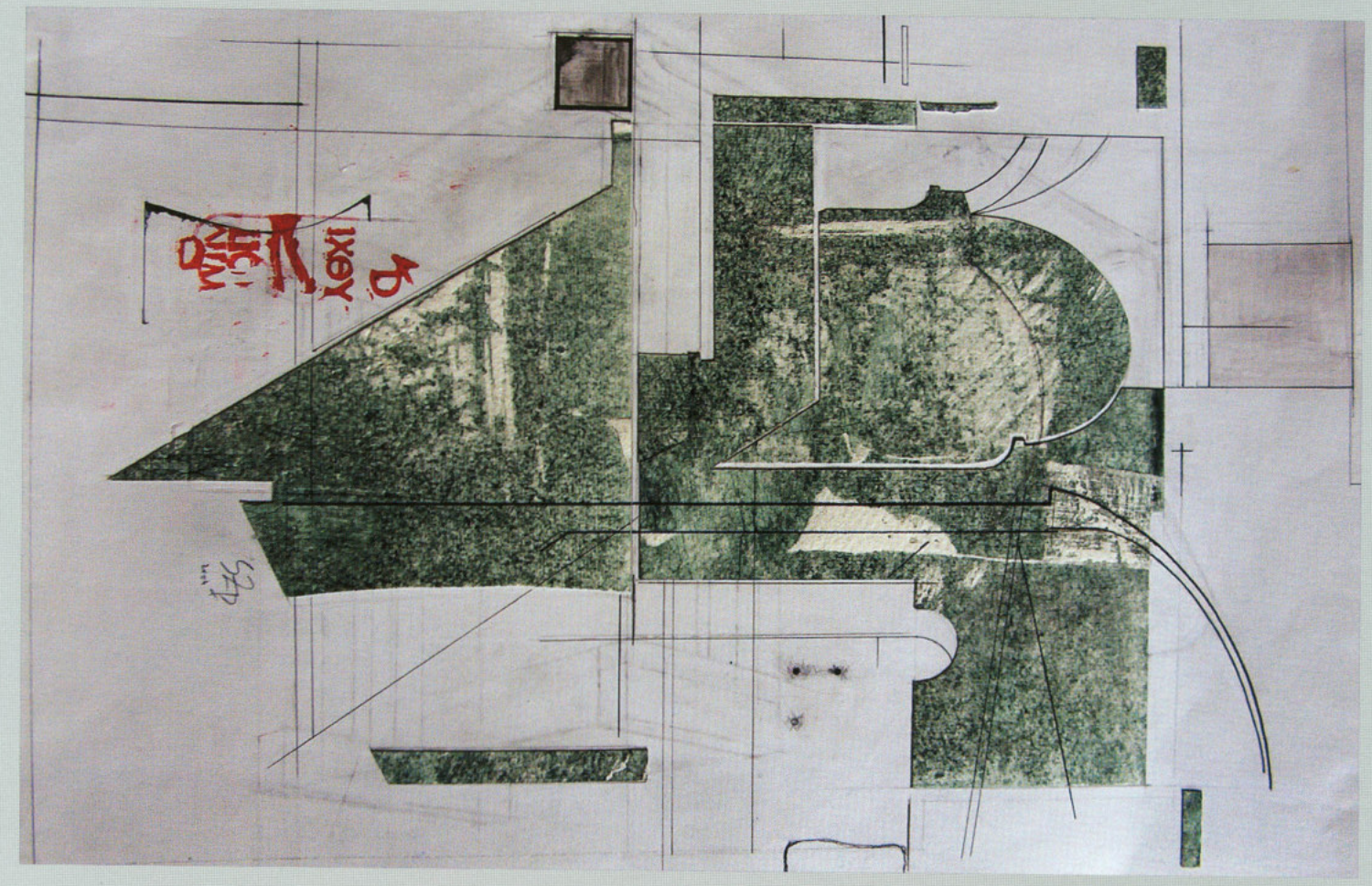


27. Zászló: installáció, vegyes technika, 240×120×30 cm, Magyar Nemzeti Galéria, 1991

28. Installáció-terv II.: vegyes technika, 200×100×25 cm, 1997

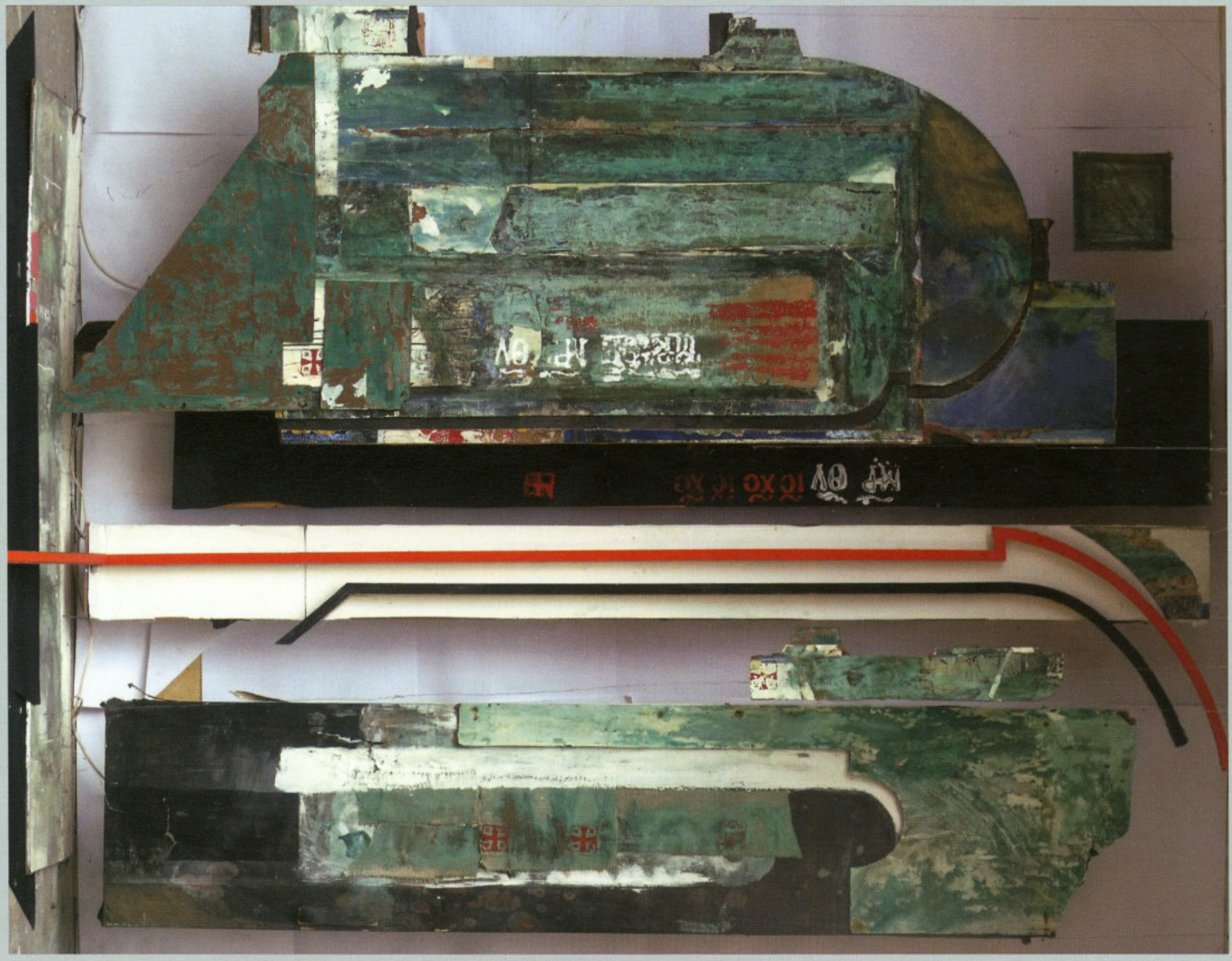
29. Installáció-terv: vegyes technika, 300×150×70 cm, 2005

Ikonosztáz, részlet



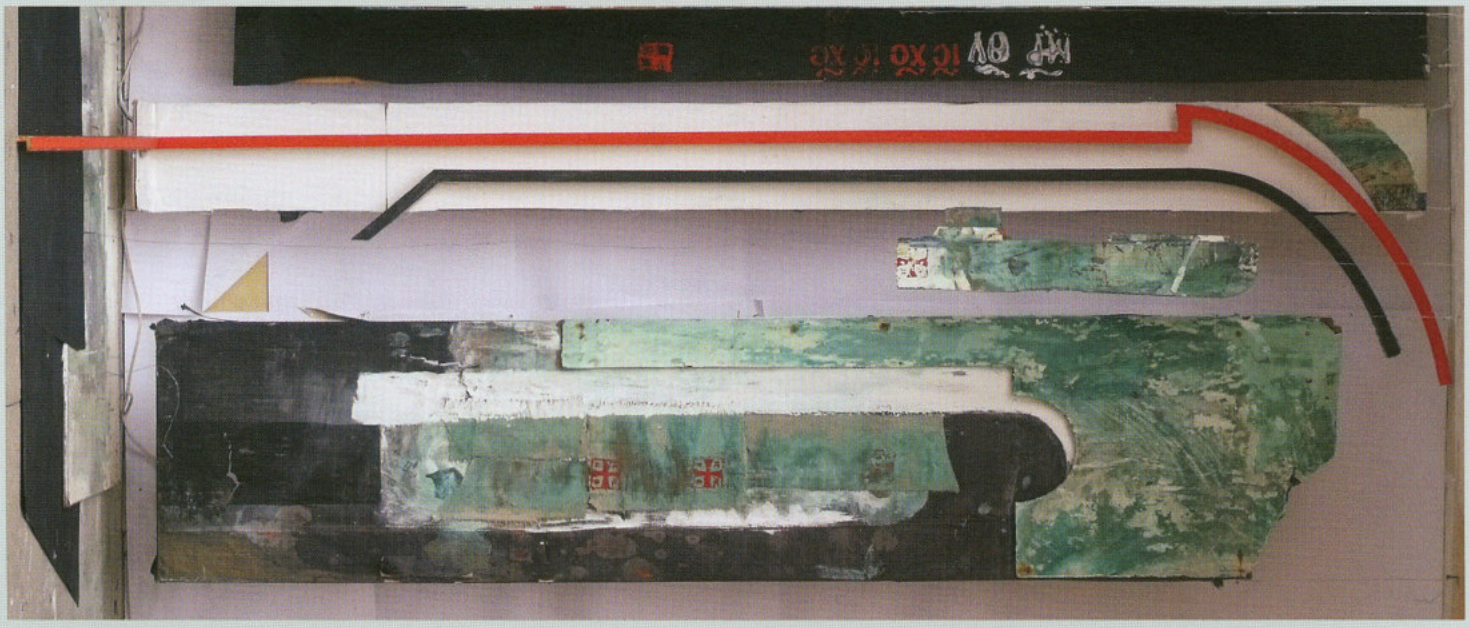
30. Ikonosztáz-terv: vegyes technika, 70×50 cm, 2008

31. Ikonosztáz (I. M. Theodor Rokszin): vegyes technika, 250×170×80 cm, 2009



Ikonosztáz, részlet

Ikonosztáz, részlet

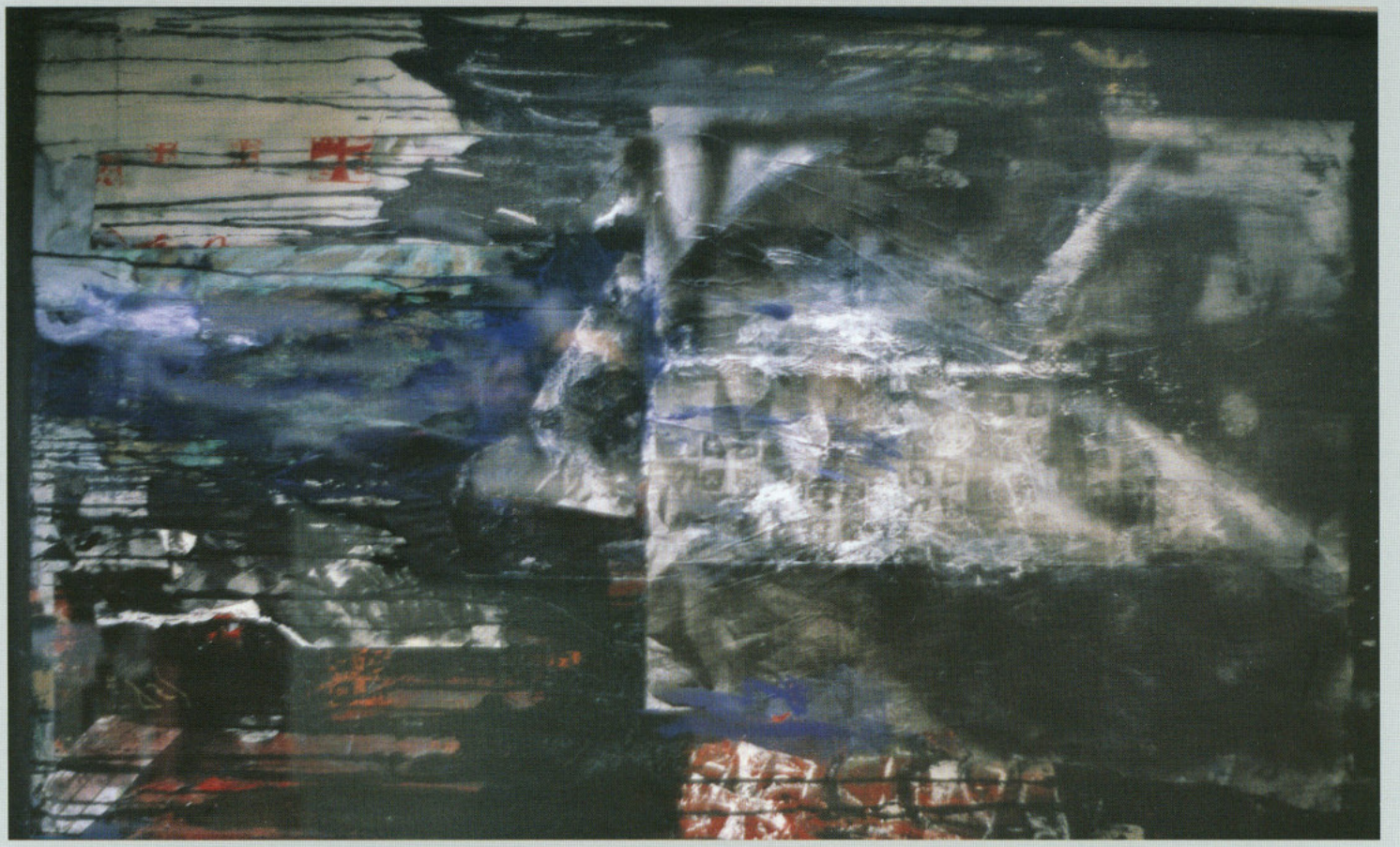


KORAI KÉPEK, 1983–1999

32. Katalán sorozat IV.: festmény-kollázs, 100×90 cm, 1988

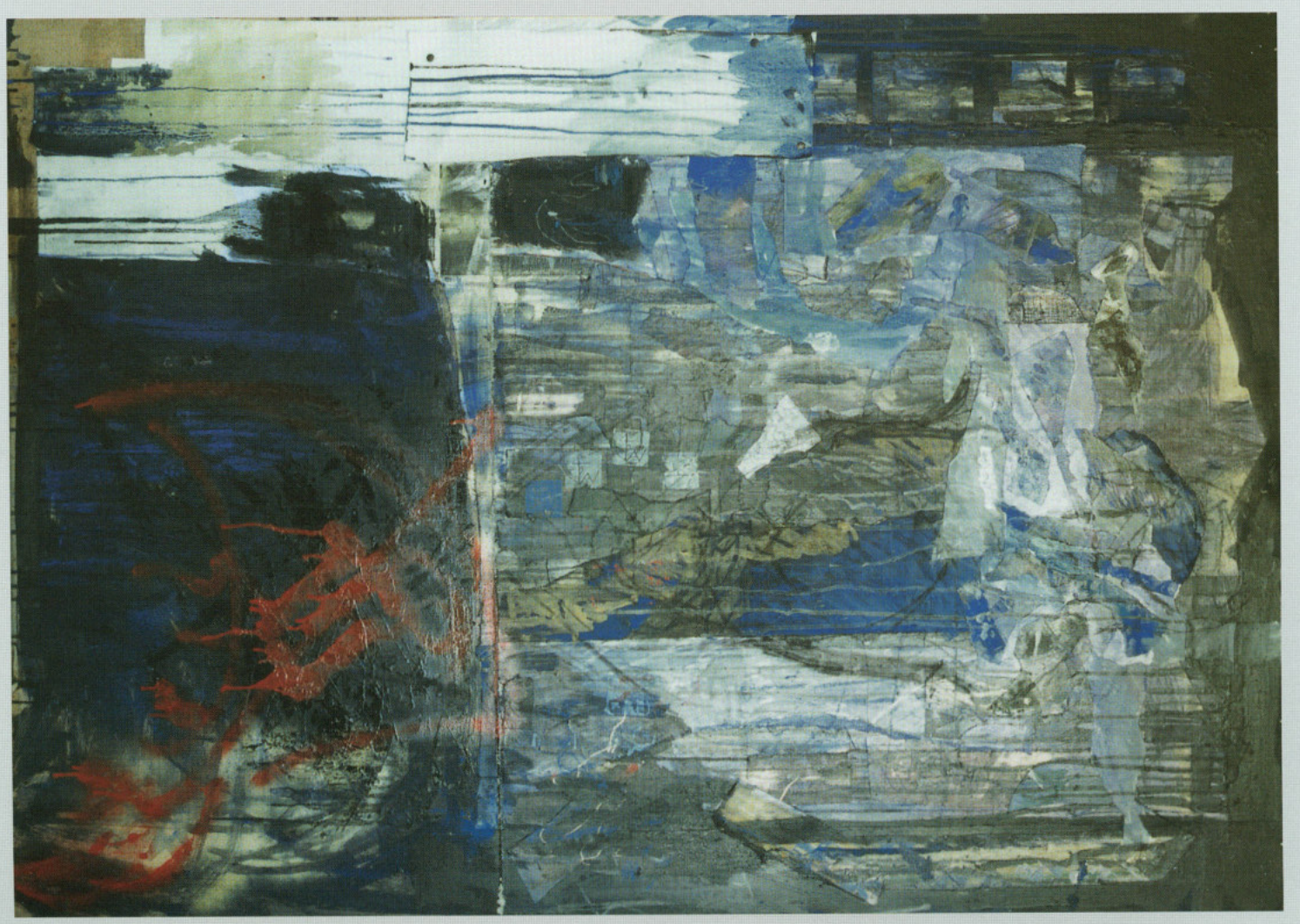
33. Életfa: festmény-kollázs, 90×120 cm, 1993

34. Nagy korpusz: vegyes technika, 200×140 cm, 1994



35. Lepel: vegyes technika, 120×70 cm, 1988

36. Katalán sorozat I.: festmény-kollázs, 120×80 cm, 1995



37. Kis ikon: festmény-kollázs, 80×60 cm, 1998

38. Bosznia: festmény-kollázs, 70×100 cm, 1995

39. Szeráf II.: vegyes technika, 120×70 cm, 1983

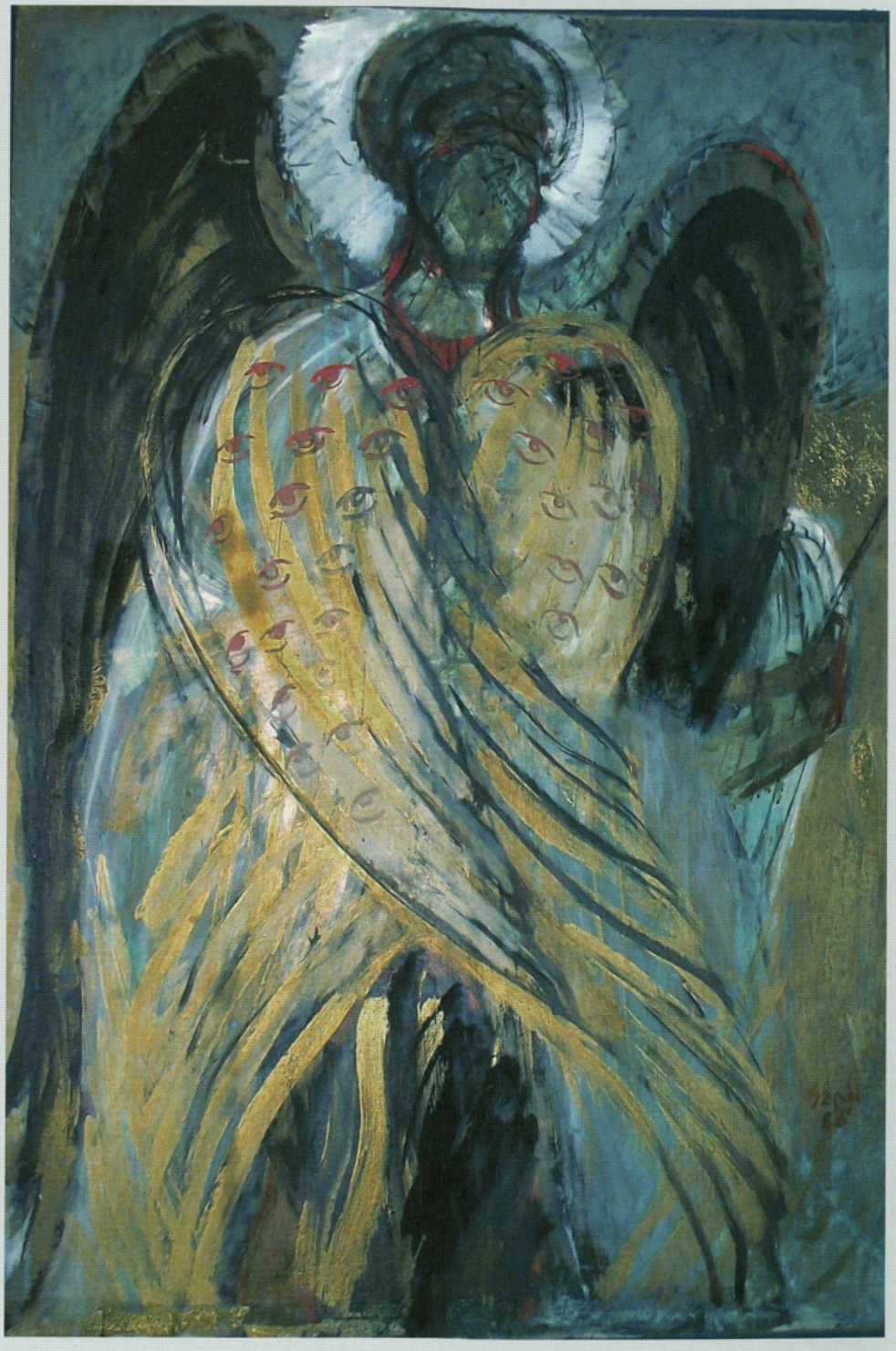
Szeráf

Majdnem látó szemünk fölött
minket néző ruhád
pillákból roppant tollazat.
Benned zsibong a lét maga,
vakít, akár az éjszaka,
betakar és megáld.

Elnézi ezt az életet,
a majdnem-sorsokat,
a megkopasztott istenit.
A megfosztatás színterét,
ami kevés volt s véget ért,
s csak dongaboltozat,

majdnem-halál a trónusok
hozsannái alatt.
Kitárja ránk az éjszakát,
tűzből van és tüzet kiált:
részvét, nem gondolat.

Darányi József



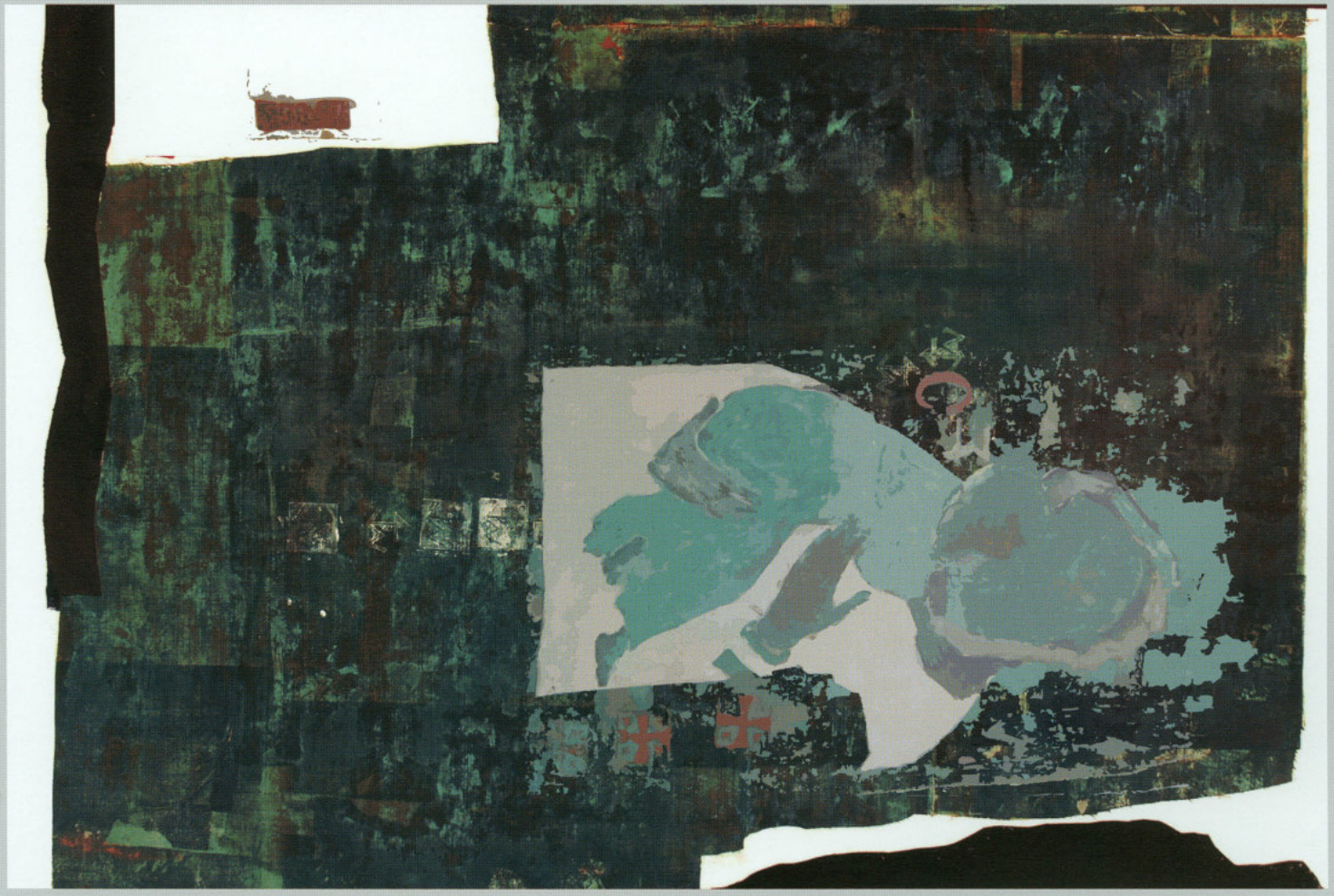
40. Szeráf: festmény-kollázs, 90×60 cm, 1983

41. Millecentenárium: festmény-kollázs, 120×110 cm, 1996

42. Katalán sorozat II.: festmény-kollázs, 120×80 cm, 1991

43. Kompozíció I.: festmény-kollázs, 90×60 cm, 1989

44 . Ikon-analízis: festmény-kollázs, 120×80 cm, 1984



45. I. M. Clavé: festmény-kollázs, 120×110 cm, 1995

46. Pieta: festmény-kollázs, 100×90 cm, 1990

47. Tanulmány III.: festmény-kollázs, 120×80 cm, 1995

48. Tisztelet Bunusnak I.: vegyes technika, 50×70 cm, 1985

49. Tisztelet Bunusnak II.: festmény-kollázs, 50×70 cm, 1985

50. Tábla I.: festmény-kollázs, 120×80 cm, 1999

SZAKMAI ÉLETRAJZ

PROFESSIONAL CV

LEBENSBAHN

Megnyitó Tiszakécskén, Szabó Pál, Balanyi Károly, 2009

Szabó Pál festőművész

1954 Kecskeméten született
1982 A Szegedi Tanárképző Főiskolán szerzett diplomát
1988 A Magyar Képzőművészeti Főiskolán szerzett diplomát. Mesterei: Szabados Árpád és Palkó József voltak
1991– A Kecskeméti Főiskola, Tanítóképző Főiskolai Karának adjunktusa
1999– A Kecskeméti Főiskola, Tanítóképző Főiskolai Karának docense

Pál Szabó artist

1954 Born in Kecskemét
1982 Receives his degree at the Teacher Training College of Szeged
1988 Receives his degree at the Hungarian College of Fine Arts in Budapest. His masters were Árpád Szabados and József Palkó
From 1999 to 1999 he was a professor's assistant and since 1999 he has been an assistant lecturer at the Teacher Training Faculty of the College of Kecskemét

Pál Szabó maler

1954 geboren in Kecskemét
1982 Diplomerwerb an der Pädagogische Hochschule von Szeged
1988 Diplomerwerb an der Hochschule für Bildende Künste in Budapest (Meister: Árpád Szabados und József Palkó)
1991– Hochschuldozent an der Pädagogischen Fakultät der Hochschule Kecskemét

ALKOTÓKÖZÖSSÉGEKHEZ VALÓ KAPCSOLÓDÁS / CONNECTIONS TO CREATIVE COMMUNITIES / MITGLIEDSCHAFT IN KÜNSTLERGEMEINSCHAFTEN

1988 Kecskeméti Képzőművészek Közössége
1990 Magyar Alkotóművészek Országos Egyesülete
1991–1996 Fiatal Képzőművészek Stúdiója
1991 Műhely Művészeti Egyesület
1999 Magyar Képző- és Iparművészek Szövetsége
2011– Magyar Kultúráért Egyesület

ÖNÁLLÓ KIÁLLÍTÁSOK / SOLO EXHIBITIONS / SELBSTÄNDIGE AUSSTELLUNGEN

1986 Hódmezővásárhelyi Galéria
1989 Belvárosi Galéria, Eger
Váci Galéria
1999 „Krisztogram" Műcsarnok Dorottya Utcai Galériája, Budapest
2001 Művészeti Központ, Győr
2002 Kodály Iskola, Kecskemét
2006 „Nyitott Műterem" gyűjteményes kiállítás, Erdei Ferenc Művelődési Központ, Kecskemét
2009 Iskola Galéria, Tiszakécske

CSOPORTOS KIÁLLÍTÁSOK / GROUP EXHIBITIONS / GRUPPENAUSSTELLUNGEN

1989 Pest Megyei Képzőművészek Tárlata, Váci Galéria
Kecskeméti Képzőművészek Közössége kiállítása, Erdei F. Művelődési Központ, Kecskemét
1990 Égiek és Földiek, Duna Galéria, Budapest
1990–95 Fiatal Képzőművészek Stúdiójának kiállításai: Szentendre, Vajda Lajos Stúdió, Budapest, Ernst Múzeum, Magyar Nemzeti Galéria, Óbudai Galéria
1991 „Numen adest", fiatal képzőművészek kecskeméti tárlata, Erdei Ferenc Műv. Központ, Kecskemét
MAOE tárlata, „Égiek és Földiek", Duna Galéria, Budapest
1992 Országos Táblaképfestészeti Biennále, Szeged
1993 Juhász Gyula Tanárképző Főiskola jubileumi országos tárlat, Szeged
Téli Tárlat, Kecskeméti Képtár
„Ecce Homo" Országos Képző- és Iparművészeti Kiállítás, Kecskeméti Képtár
Kecskeméti Művésztanárok Tárlata, Krems
1994 Országos Táblaképfestészeti Biennále, Szeged
1995 Téli Kert, Kecskeméti Képtár
1996 Országos Táblaképfestészeti Biennále, Szeged
Pedagógusképző Főiskolák Művésztanárainak Kiállítása, Kaposvár
1997 Magyar Szalon, Műcsarnok, Millecentenáriumi Tárlat, Budapest
Kecskeméti Tavaszi Tárlat, Erdei Ferenc Művelődési Központ, Kecskemét
1998 Országos Táblaképfestészeti Biennále, Szeged
Téli Tárlat, Kecskeméti Képtár
1999 Kecskemét Képzőművészete a XX. sz. második felében, Kecskeméti Képtár
2000 Creator Spiritus Keresztény Képzőművészeti Kiállítás Erdei Ferenc Műv. Központ, Kecskemét
Kecskeméti Tavaszi Tárlat, Erdei Ferenc Művelődési Központ, Kecskemét
Országos Táblaképfestészeti Biennále, Szeged

Munka a szabadban, Vászoly, Öreghegyi Alkotótelep, 2010

2002 I. Kortárs Keresztény Ikonográfiai Biennále, Kecskeméti Képtár
Műhely Művészeti Egyesület jubileumi tárlat, Kecskeméti Képtár
Országos Táblaképfestészeti Biennále, Szeged
A Kremsi Pedagógiai Főiskola kiállítása, Perugiai Egyetem, Olaszország
2003 Creator Spiritus Keresztény Képzőműv. Kiállítás Szentcsalád Plébánia és Közösségi Ház, Kecskemét
2004 Országos Táblaképfestészeti Biennále, Szeged
2005 II. Kortárs Keresztény Ikonográfiai Biennále, Kecskeméti Képtár
Szegedi Nyári Tárlat, Perugia-i Egyetem Művészeti Palota
2006 Országos Táblaképfestészeti Biennále, Szeged
Creator Spiritus Keresztény Képzőművészeti Kiállítás Erdei Ferenc Műv. Központ, Kecskemét
2007 Kecskeméti Képzőművészek Közössége kiállítás Nagybánya, Teleki Magyar Ház (Románia)
2008 Országos Táblaképfestészeti Biennále, Szeged
Kecskeméti Képzőművészek Közössége jubileumi tárlat, Erdei Ferenc Kulturális és Konferencia Központ, Kecskemét

Készül az Ikonosztáz, Kecskemét, 2011

2008 Kecskeméti Képzőművészek Közössége és Nagybányai Magyar Képzőművészek Társasága közös tárlat, Magyar Kultúra Háza, Bukarest (Románia)
Kecskeméti festők kiállítása, Kulturális és Idegenforgalmi Központ, Rodostó (Törökország)
Kecskeméti Képzőművészek Közössége kiállítása, Gyárfás Jenő Képtár, Sepsiszentgyörgy (Románia)
2009 Creator Spiritus IV. Keresztény Képzőművészeti Kiállítás Erdei Ferenc Művelődési Központ, Kecskemét
Kecskeméti Képzőművészek Közössége, Nagy Balogh János Terem, Kispest
2010 Országos Táblaképfestészeti Biennále, Szeged
Kapcsolat 2010. Nagybánya, Kecskemét
Szentendre kortárs képzőművészeti kiállítás
Kulturális és Konferencia Központ, Kecskemét – Művésztelepi Kiállító Terem, Nagybánya (Románia)
Képzőművészet és Szakralitás, Szentcsalád Plébánia és Közösségi Ház, Kecskemét

DÍJAK / AWARDS / PREISE

1989 Kecskeméti Képzőművészek Közössége kiállítás, II. díj
1997 Comenius Díj
1999 Pilinszky-díj
2002 Szegedi Táblaképfestészeti Biennále, Nemzeti Kulturális Örökség Minisztériumának fődíja, Szeged
2009 Oktatási Miniszter Elismerő Oklevele
2011 „Magyar Rapszódiák" kiállítás Liszt Ferenc tiszteletére, Kecskemét, II. díj

SAJÁT PUBLIKÁCIÓK / OWN PUBLICATIONS / PUBLIKATIONEN

1995–97: Főiskolai jegyzetek számítógépes szerkesztése, rajzokkal való illusztrálása. (Children's Literature Handbook I–II.) The role of music in english language teaching. Viselkedéskultúra, etikett című jegyzetek. Graduális-posztgraduális képzések, műveltségterületi tematikák összeállítása, kidolgozása.
1996 „Színvázlatok" – Színérzékelést fejlesztő videós projekt, az óvodai és alsó tagozatos óvó-tanító-képzős hallgatók számára. Tölgyfa Galéria „Módszerek alkotói – alkotói módszerek" tanulmány a vizuális nevelés országos jelentőségű műhelyeiről: szerves műveltség, képzőművészeti stúdiók, GYÍK (Óvodapedagógiai Nyári Egyetem kiadványa)

FŐISKOLAI ÉS KÖZÉLETI SZAKMAI TEVÉKENYSÉG / PROFESSIONAL ACTIVITIES AT THE COLLEGE AND IN PUBLIC LIFE / SONSTIGE TÄTIGKEITEN

Városi és intézményi kiállítások rendezése, megnyitása. AMFK, PFP és egyéb pályázatok írása, koordinálása egyéb belső pályázatokkal.
2000–2006 tanszékvezető, mb. intézetigazgató

1998. I–II. Országos Rajztanítási Verseny és Módszertani Vásár koncepciójának és dokumentációjának kidolgozása (CSVMT kiadványa).
A KETIF OTDK-s képzőművészeti anyagának gyűjtése, állandó hallgatói kiállítássá rendezése (Lépcső Galéria, KETIF), gondozása.

PUBLIKÁCIÓK / PUBLICATIONS / PUBLIKATIONEN ÜBER PÁL SZABÓ

1999 „Hitről, Művészetről" interjú Köztér, februári szám, Kecskemét, *Balanyi Károly*
Műcsarnok Hírmondó, *Gerencsér Éva*
ÉS januári szám, *Hemrik László*
2000 Creator Spiritus I. katalógus, *Balanyi Károly*
Kortárs Magyar Művészeti Lexikon, *ifj. Gyergyádesz László*
2001 Testvérmúzsák, CSVMT kiadványa, *Bálványos Huba*
2002 Műhely Művészeti Egyesület jubileumi katalógus, *ifj. Gyergyádesz László*

MŰVEK KÖZGYŰJTEMÉNYEKBEN / WORKS IN PUBLIC COLLECTIONS / WERKE IN ÖFFENTLICHEN SAMMLUNGEN

Kecskeméti Képtár, Kecskemét

MŰTÁRGYJEGYZÉK / LIST OF WORKS OF ART / VERZEICHNIS DER KUNSTGEGENSTÄNDE

INFORMEL IKONOK / INFORMEL ICONS / INFORMELLE IKONEN

1. Krisztogram II. / Christogram II. / Christus-monogramm II.: festmény-kollázs, 130×75 cm, 1998
2. Krisztogram IV. / Christogram IV. / Christus-monogramm IV.: festmény-kollázs, 120×80 cm, 1998

Kecskeméti Főiskola Tanítóképző Főiskolai Kar alkotótábora Badacsony, 2010: Szabó Pál, háttal dr. Hegedűs Gábor dékán, Gyalai Béla, Ragó Loránt

3. Harmadnapon / On the Third Day / Am dritten Tag: festmény-kollázs, 80×120 cm, 1996
4. Krisztogram V. / Christogram V. / Christusmonogramm V.: festmény-kollázs, 120×80 cm, 2010
5. Ortodox liturgia I. / Orthodox Liturgy I. / Orthodoxe Liturgie I.: festmény-kollázs, 120×80 cm, 2010
6. Krisztogram I. / Christogram I. / Christusmonogramm I.: festmény-kollázs, 120×80 cm, 1998
7. Királyi ajtó / Royal Door / Königliche Tür: festmény-kollázs, 120×80 cm, 2000
8. Krisztogram III. / Christogram III. / Christusmonogramm III.: festmény-kollázs, 120×60 cm, 2002
9. Katalán képeslap / Catalan Postcard / Katalanische Ansichtskarte: festmény-kollázs, 120×110 cm, 2002
10. Harmadnapon II. / Ont he Third Day II. / Am dritten Tag II.: festmény-kollázs, 120×80 cm, 2005
11. Ikon II. / Icon II. / Ikone II.: festmény-kollázs, 120×80 cm, 2008

Kiállításmegnyitó: Szabó Pál, Kalmár Ágnes, dr. Beke László, Gerencsér Éva, Műcsarnok Dorottya Utcai Galériája, 1999

12. Credo: festmény-kollázs, 120×80 cm, 2007
13. Krisztogram VI. / Christogram VI. / Christusmonogramm VI.: festmény-kollázs, 120×80 cm, 2008
14. Tekercs / A Roll / Rolle: festmény-kollázs, 120×80 cm, 2010
15. Kompozíció III. / Composition III. / Komposition III.: festmény-kollázs, 120×70 cm, 2009
16. Kopozíció II. / Composition II. / Komposition II.: festmény-kollázs, 70×70 cm, 2005
17. Világosság és sötétség szétválasztása / Separating Light and Darkness / Trennung von Helligkeit und Dunkelheit: festmény-kollázs, 130×75 cm, 1998
18. Krisztogram VIII. / Christogram VIII. / Christusmonogramm VIII.: festmény-kollázs, 120×80 cm, 2010
19. Ortodox liturgia II. / Orthodox Liturgy II. / Orthodoxe Liturgie II.: festmény-kollázs, 120×80 cm, 2010
20. Krisztogram VII. / Christogram VII. / Christusmonogramm VII.: festmény-kollázs, 120×80 cm, 2010
21. Tanulmány I. / Study I. / Studie I.: vegyes technika, 100×70 cm, 2010
22. Tanulmány II. / Study II. / Studie II.: vegyes technika, 100×70 cm, 2010

INSTALLÁCIÓK / INSTALLATIONS / INSTALLATIONEN

23. Stáció X. / Station X. / Station X.: installáció, vegyes technika, 200×80×150 cm, 1922
24. Keresztút / Bearing of the Cross / Kreuzweg: installáció, vegyes technika, 170×80×60 cm, 1985
25. Installáció a Tihanyi Művésztelepen / Installation at the Artists' Colony of Tihany / Installation auf der Künstlerkolonie in Tihany: vegyes technika, 200×100×100 cm, 1988
26. Installáció (Fiatal Képzőművészek Stúdiója kiállítás) / Installation / Installation: vegyes technika, 220×80×100 cm, 1999
27. Zászló / Flag / Fahne: installáció, vegyes technika, 240×120×30 cm, Magyar Nemzeti Galéria, 1991
28. Installáció-terv II. / Installation Design II. / Installation Entwurf II.: vegyes technika, 200×100×25 cm, 1997
29. Installáció-terv / Installation Design / Installation Entwurf: vegyes technika, 300×150×70 cm, 2005
30. Ikonosztáz-terv / Iconostasis Design / Ikonostase Entwurf: vegyes technika, 70×50 cm, 2008
31. Ikonosztáz (I. M. Theodor Rokszin) / Iconostasis / Ikonostase: vegyes techn., 250×170×80 cm, 2009

KORAI KÉPEK / EARLY PICTURES / FRÜHE BILDER

32. Katalán sorozat IV. / Catalan series IV. / Katalanische Reihe IV.: festmény-kollázs, 100×90 cm, 1988
33. Életfa / Life tree / Lebensbaum: festmény-kollázs, 90×120 cm, 1993
34. Nagy korpusz / Big Corpus / Grosses corpus: vegyes technika, 200×140 cm, 1994
35. Lepel / Winding Sheet / Grabtuch: vegyes technika, 120×70 cm, 1988
36. Katalán sorozat I. / Catalan series I. / Katalanische Reihe I.: festmény-kollázs, 120×80 cm, 1995

37. Kis ikon / Small Icon / Kleine Ikone: festmény-kollázs, 80×60 cm, 1998
38. Bosznia: festmény-kollázs, 70×100 cm, 1995
39. Szeráf II./ Seraph II./ Seraph II.: vegyes technika, 120×70 cm, 1983
40. Szeráf/ Seraph/ Seraph: festmény-kollázs, 90×60 cm, 1983
41. Millecentenárium: festmény-kollázs, 120×110 cm, 1996
42. Katalán sorozat II. / Catalan series II. / Katalanische Reihe II.: festmény-kollázs, 120×80 cm, 1991
43. Kompozíció I. / Composition I. / Komposition I.: festmény-kollázs, 90×60 cm, 1989
44. Ikon-analízis / Icon-analysis / Ikonenanalyse: festmény-kollázs, 120×80 cm, 1984
45. I. M. Clavé: festmény-kollázs, 120×110 cm, 1995
46. Pieta: festmény-kollázs, 100×90 cm, 1990
47. Tanulmány III. / Study III. / Studie III.: festmény-kollázs, 120×80 cm, 1995
48. Tisztelet Bunusnak I. / Hommage à Bunus I. / Ehre an I. Bunus I.: vegyes technika, 50×70 cm, 1985
49. Tisztelet Bunusnak II. / Homma ge à Bunus II. / Ehre an I. Bunus II.: festmény-kollázs, 50×70 cm, 1985
50. Tábla I. / Panel I. / Tafel I.: festmény-kollázs, 120×80 cm, 1999

Ikonosztáz (I. M. Theodor Rokszin), részlet

CÍME / ADDRESS / KONTAKT
H-6000 Kecskemét, Badacsony u. 5.
Tel.: +36-76/486-603
Tel.: +36-20/539-7071
E-mail: vesperas2001@yahoo.com