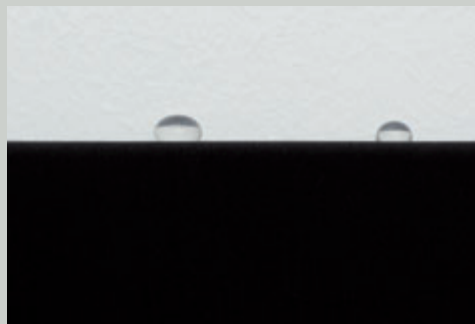


ERDÉLYI Gábor





Nincs címe / No title, 2012
akril, alumínium / acryl on aluminum, 100×2×2 cm, (részlet / detail)

ERDÉLYI Gábor



Nincs címe / No title, 2011
akril, vászon / acryl on canvas, 100×80 cm, (részlet / detail)

HAJDU István

Valami, ami nincs is ott...

Gondolat-girlandok Erdélyi Gábornak

Valami, ami nincs is ott... Tandori vagy Celan sor is lehetne, de nem az, csak néhány szó, mely margójául húzódhatna egy szövegnek.

Az elmúlt 3–4 évben készült festményeinek leírása viszonylag egyszerű: Erdélyi tiszta, szürke monokróm (a továbbiakban ezt a szót nem használom) négyzeteket néhány milliméternyi, máskor alig centiméternyi keskeny, roppant színes festékpászmákból szőtt-kevert bordúrral keretez.

Felületesen, első pillantásra – arra gondolok, amikor két éve először láttam e képeket – a „Lét és semmi”, a „pálya szélén” avitt patentjei jutottak eszembe; némi öniróniával azt is mondhatom: megúszó csodálkozással próbáltam kitérni a *jelenség* útjából. Ahogy azonban lassan elhittem a szememnek, mit is látok, a helyzet értelmesen lett bonyolulttá.

„Nemet mondunk a térre. A térnek üresnek kell lennie, ne legyen se emelkedő, se lapos. A festménynek a kép mögött kell lennie. A keretnek izolálnia és védenie kell a festményt, amelyet körülvesz. A kép belső terének felosztása nem lehet érzékelhető.” (Ad Reinhardt: *Tizenkét törvény egy új akadémia*hoz. 8.)

Something That Is Not There...

Garlands of thought
for Gábor Erdélyi

Something that is not there... It could be a Tandori or Celan line, but it is not; these are just a few words that could comprise the margins of a text.

Gábor Erdélyi's paintings completed in the past 3 or 4 years are relatively easy to describe: he frames his clean, grey-monochrome (from here on, I will not use this word again) squares with narrow borders woven from vibrantly colourful strands of paint – the thickness of a few millimetres to barely a centimetre. Superficially, at first glance – I am now referring to the first time I saw these paintings two years ago – the obsolete patents of *Being and Nothingness* and *The Edge of the Field* came to mind. With some self-irony, I might say that I evaded the *phenomenon* with a surprised, narrow escape. Once I began to believe my eyes, however, the situation became meaningfully complex.

“We say *no* to the space. Space has to be empty, should neither rise nor be flat. The painting must be behind the picture. The frame should isolate and protect the painting from its surroundings. Space divisions within the painting should not be seen.” (Ad Reinhardt: *Twelve Rules for a New Academy*. 8.)

It seems – I wrote then in a short text – as if Gábor Erdélyi's latest works were to weave the ascetic words of the great American further, while at the same time – perhaps unintentionally or perhaps with deliberate and conscious sophistication – ridicule them. These paintings, with their flashes of barely looming edges, appear to want to create the baroque of minimal art; the grey panels frame

Úgy rémlik – írtam akkor egy rövid szövegben – , mintha Erdélyi Gábor újabb képei a nagy amerikai aszkétai szavait fűznék tovább, egyszersemind, talán szándékolatlanul, vagy esetleg épp kifejezetten szofisztikált tudatossággal, persziflálják is azokat: e művek, felvillanó, alig derengő peremükkel, olybá tűnik, a minimal art barokkját igyekeznek megteremteni, még pedig úgy, hogy a szürke táblák paradoxont paradoxonnal leplezve körítik önmagukat.

Nem ismertem akkor még képeihez fűzött kommentárjait, így nem tudtam, hogy nem értem-e félre, amikor leírom: a *peremlét* szociológiai fogalomból Erdélyi kezén festészeti metaforává válik, a festészet mint gesztus, a festészet mint akció a valódi képmező peremén, élén nyilatkozik meg, az *él* lesz érzékivé, mintha Jackson Pollock kikúszna a partvonalra... (*élbenjárás*)...

A keret éppen nem izolál és véd, ahogy Reinhard „követeli”, hanem elszabadul, az *élre* törekszik és „önhatalmúlag” művészté, pontosabban plasztikus festészté válik. Sőt: vetett árnyéka révén, vagyis az *él* (a tárgy) mögött keletkező sötétebb térség rajzosságával immateriális kinetikát képez meg (ismét csak: *élbenjárás*), az állandóság és a véletlen pillanatnyiség dialektikájában.

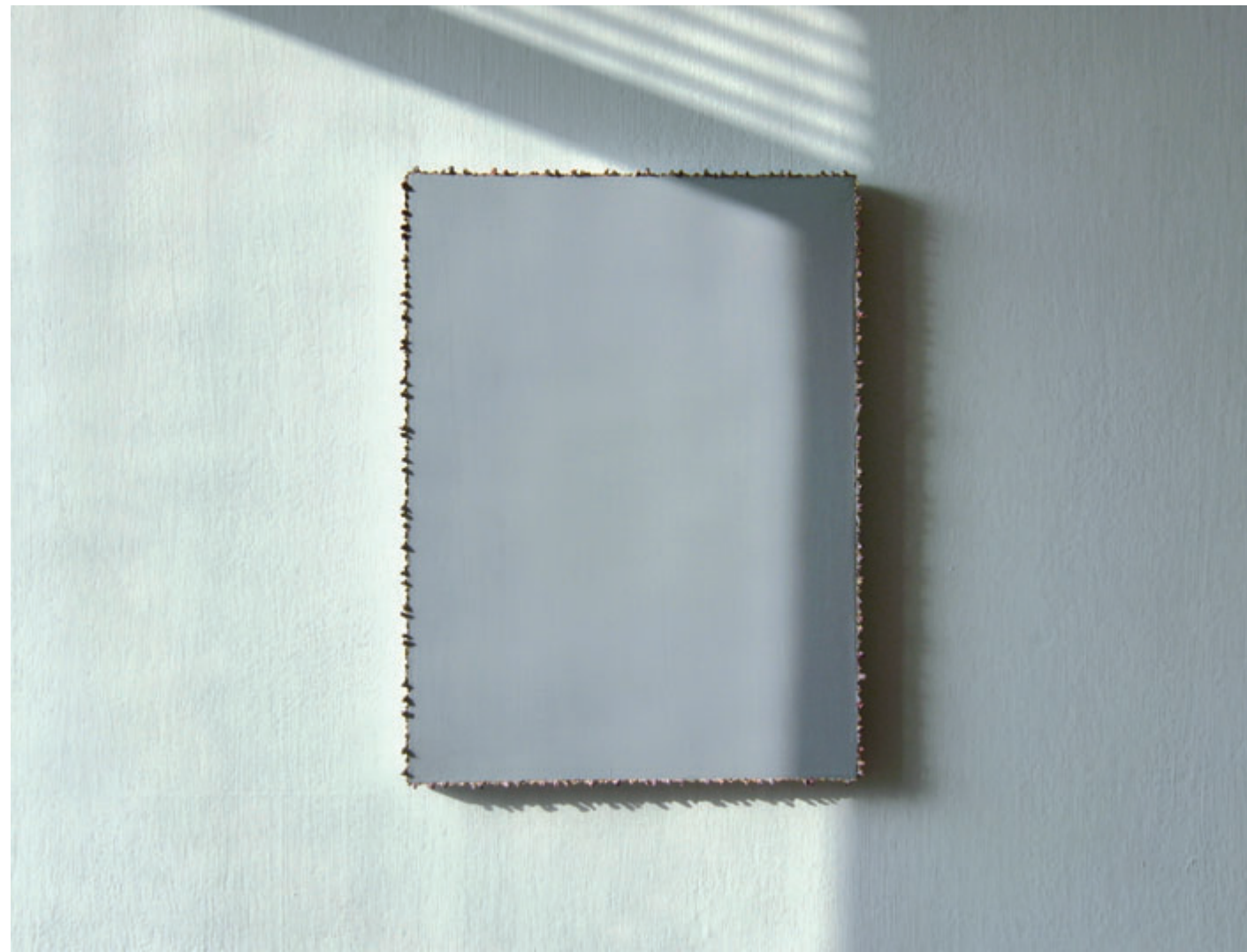
Úgy rémlik, megsejtettem a *jelenség* lényegét, mert – mint nemrég olvastam a festőtől –, „Munkáim első szemrevételezésre nagy kiterjedésű, homogén, neutrális, különböző tónusú szürke táblafelületek.

themselves by concealing paradoxes with paradoxes.

As I was not yet familiar with his comments on his paintings at that time, I was not sure whether I was misunderstanding them when I wrote: Erdélyi turns the sociology concept of *existing or living on the periphery* into a painting metaphor, painting as gesture, painting as action on the edge of the real image field. It is the *edge* that captures the senses, as if Jackson Pollock crawled out to the edge... (*walking the edge*)...

The frame itself doesn't isolate or protect per se, as Reinhard "demands." Rather it breaks free, it strives for the *edge* and turns into art, or, to be more precise, plastic painting – a "law onto itself." Moreover, because of the shadow it casts, by the graphic quality of the darker region formed behind the *edge* (the object), it creates immaterial kinetics (once again: *walking the edge*), in the dialectic of permanence and accidental ephemerality.

It seems to me that I did manage to grasp something of the essence of the *phenomenon*, as, recently I read a statement by the artist: "My works, at first glance, are large, homogeneous, neutral panel surfaces of various tones. What is of essence, however, happens at the margins of the painting-object, or, to be more precise, at its edge. The edge is practically intangible, since the thickness or narrowness by which we apostrophize its existence is difficult to make sense of. Do the two sides meet in a hard, perpendicular or a rounded off fashion? At what point to we even consider the frame hard or rounded off? Where is the transition? Which part of the painting-object is the position more connected to: the side or the surface parallel to the wall? How should we regard the proportions of the edge that is to be articulated, or, in other words, the turning point? As only its length is dependent on the size of the painting. And these are paintings where the flow of paint emerges from the rim, or to the contrary: tiny channels, cavities and crevices are visible. The essential spectrum which opposes the grey monochromy



Nincs címe / No title, 2011
akril, vászon / acryl on canvas, 40×30 cm
(átfestve / overpainted)



Nincs címe / No title, 2011
akril, vászon / acryl on canvas, 25×20 cm

A lényeg azonban a festménytárgy szélénél, konkrétan az élén történik. A szinte megfoghatatlan él, mivel nehezen értelmezhető, milyen vastagnak vagy keskenynek aposztrofáljuk annak létét.

Kemény derékszögben vagy lekerekítetten találkozik-e a két oldal? A peremet mikortól nevezzük egyáltalán lekerekítettnek és mikortól keménynek? Mi az átmenet? A képtárgy melyik részéhez kapcsolódik inkább a pozíció, oldalához vagy a fallal párhuzamos főnézetű területhez? Hogyan tekintünk a megfogalmazandó él, azaz fordulópont arányaira? Hiszen csak a hossza függ a kép méretétől. Képek, ahol a peremből kiemelkedik a festékáram vagy éppen ellenkezőleg: apró medrek, mélyedések, bevágások látszanak. A szürke monokrómiával ellentétes esszenciális spektrum egy nem járt vidéken nyugszik. Tulajdonképpen ez a senki földje, amely misztikus módon kívül áll a képen, a főnézet és a kép oldalának síkjához mérten hozzávetőleg 45 fokos szöget zár be. Ennek a vidéknek mélységét és magasságát csalogatom elő. A perem és totális tér összefüggésének analízise nem pusztán formai, nem csupán tárgyi-fizikális kérdéseket vet fel, hanem az ikon / negatív ikon fogalmával és bizonyos metaforákkal foglalkozik. A valahova tartozás igénye, az önállóság kérdése, a közösség viselése, a végtelen sűrítettsége, a tágulás előtti vagy utáni szituációk elgondolása a tét többek között.”

Vagyis és igen: Erdélyi festményeinek part/vonala egybevág(hat) az ikonok „regényes” bordűrjeivel; a szentképekbe foglalt metafizika (a lété magáé) be- és megkereteződik a *konkrét* metafizikájával, a materializáció szimbólumaként. A part/vonal így egyben a *festői vonal* is (valahogy úgy, ahogy arról Paul Klee írt), a végtelenbe vesző, kiterjedés nélküli sáv (újabb paradoxon), egyszersmind a *sár* maga (pigment, agyag, föld és így tovább)... Ebben az értelemben is szóba kerülhet Pollock (vagy akár Frank Auerbach): úgy tetszik, a peremre üzött, leheletnek megőrzött expresszivitás – az előbbiekkal ellentétben vagy azok inverzeként – manierista indulatokat minimalizálnak.

Ez már csak azért is érdekes, sőt, ironikus – számomra e festmények, hallatlan komolyságuk ellenére vagy mellett, nagyon is szellemesek, bizonyos szempontból, lényegüket tekintve már-már frivolak –, mert a valaha volt kritikus-mogul, Harold Rosenberg, Pollock „megmondója”, az Erdélyi által partra

is located on untraveled terrain. It is basically no man’s land, which, in a mystical manner, stands outside the picture; it is positioned at a 45 degree angle in relation to the frontal view and the planes formed by the sides of the painting. It is the depths and heights of this realm that I coax into view. The analysis of the rim and total space is not merely formal; it not only raises objectual and physical questions. It also engages the concept of icon / negative icon and certain metaphors. What is at stake here is the need to belong somewhere, as well as the search for autonomy, the bearing of community, the condensed nature of the infinite, and fathoming situations before and after expansion.”

Thus and indeed: the *shore/lines* of Erdélyi’s paintings are (can be) in alignment with the “romantic” ornamental borders of icons: the metaphysics (of existence itself) contained in the sacred image is framed by *concrete* metaphysics, as a symbol of materialization. The *shoreline* also becomes the *painting line* (kind of in the way that Paul Klee wrote); a dimensionless band stretching into infinity (another paradox), and, at the same time, *mud* (pigment, clay, earth and so on)... In this context, Pollock comes to mind (or even Frank Auerbach): it seems that expressivity exiled to the periphery and retained as breath – in contrast to, or as an inverse of, the above – minimize Manieristic impulses.

The interesting, even ironic, thing about this is – to me, these paintings are, in spite of, or in addition to, their seriousness, very witty, and, from a certain vantage point, as regards their essence, even frivolous – that critic-mogul Harold Rosenberg, the “authority” on Pollock,

vetett gesztusok eredetéről 1952-es, akkoriban felzúdulást keltő szövegében arról, amit ő nevezett el *action painting*-nek, a következőket mondja: „Egy bizonyos pillanatban egyik amerikai festő a másik után inkább arénának nézte a vásznat, amelyben cselekedni lehet, mintsem olyan térnek, amelyben reprodukálni, átalakítani, elemezni, vagy egy valós vagy képzelt tárgyat »kifejezni«. Aminek a vászonra kellett kerülnie, nem kép volt, hanem esemény. A festő az állványhoz nem egy elméjében hordozott képpel, hanem anyaggal a kezében lépett, hogy valamit csináljon azzal a másik, előtte lévő anyaggal. A kép ennek a találkozásnak lett az eredménye.” Erdélyi találkozása az anyaggal más módon zajlik, nem csak éppen ellentétesen az action painting gladiátoréival – a szöges ellentét valószínűleg rokonít is –, hanem szofisztikáltabb, konceptuális keretek (!) között. Az a benyomásom, hogy gesztusa, mellyel a peremekre helyezi a „színsúlyt”, egyrészt a valaha volt Malevics-tanítvány, Władysław Strzemiński szándékát eleveníti meg, mellyel a nagyszerű lengyel festő a huszas-harmincas évek fordulóján színszegény képeinek nyüzsgő, apró absztrakt motívumait a képszélekre igyekezett kihajtani, a festmény belső síkja autonomitásának és sugárzó képességének megőrzése vagy növelése érdekében. Másrészt szóba jön eljárásával kapcsolatban a fehérén fehérret festő olasz Piero Manzoni az ötvenes évekből, majd a kortárs amerikai Robert Ryman, akik a gesztuális festészet, a konceptualizmus és a minimalizmus hármasságán Erdélyiéhez hasonló metaforákat metaforizáltak. Harmadrészt Hencze Tamás 1980–81-es háromszög és trapéz alakú nagy vásznait említem. E képek többségének belső tere, mint Erdélyi festményeinek is, hatalmas és üres, hiszen a motívum kikerült a keretre, vagy éppen önmaga lett keretté, ám nem keletkezett illuzionisztikus vákuum, amint Erdélyi munkáin sem, mert megőrződött egy sajátos egyensúly.

spoke in 1952 about the origins of the gestures Erdélyi has cast ashore, in a speech that caused quite a stir. He said the following about what he called *action painting*: “There was a certain moment when one American painter after another began to regard the canvas more as an arena in which they could act, rather than a space in which they were to create reproductions, to transform, to analyze or “express” an existing or imagined object. What was to be put on the canvas was not a painting but an event. Painters stepped over to their easels not with a picture in their mind, but with materials in their hand in order to do something with the other material in front of them. The painting was a result of this encounter.”

Erdélyi's encounter with the material takes place a bit differently, not only in a manner opposite to that of the gladiators of action painting – a direct opposition probably also signifies a kind of kinship – but also in a more sophisticated, conceptual framework (!). My impression is that his gesture through which he places the “emphasis” on the margins, first and foremost, brings to life the intentions of the excellent Polish painter (once student to Malevich) Władysław Strzemiński, with which he sought, at the turn of the twenties-thirties, to drive the swarming, tiny, abstract motifs of his colour-deprived paintings to the edges of the canvas, in order to retain or amplify the autonomy and radiant potential of the inner plane of the image. Secondly, in terms of technique, the white-on-white paintings of the Italian Piero Manzoni from the fifties are also relevant here, as well as the works of contemporary American artist Robert Ryman. Both artists metaphorized metaphors on the tri-point of gestural painting, conceptualism and minimalism. Thirdly, Tamás Hencze's large, triangle and trapezoid shaped canvases from 1980-81 should also be mentioned here. The inner space of the majority of these works, just as we see in Erdélyi 's paintings, is immense and empty, as the motif is placed on the frame – or the motif itself



Nincs címe / No title, 2011
akril, vászon / acryl on canvas, 50×40 cm, (részlet / detail)



Távolság közelében / Near Distance, 1992–2012
kiállítás enteriőr / exhibition view, Paksi Képtár / Art Gallery Paks, 2012

Egyensúly... Popper Leó, a magyar műkritika számomra egyik legrokonszenvesebb alakja, a *félreértés* interpretációs érvényének és szerepének első hazai megfogalmazója írta 1908-ban: „Alapereje a művészetnek az egyensúly. Az ezer formát játszó, ezer súllyal kisúlyozott egyensúly. Amely minden izgalmat a végén boldog izgalommá, békében teljessé tesz. Amely kerekké, zárttá tesz, mindent, amit megfog; és ha az maga a vad káosz: keretbe szorítja; ha maga a végtelenség fonala: kivágja egy darabját, és összeköti a két végét. Minden művészi formák legmélyebb ereje, metafizikus ereje: az egyensúly. A festészet egyensúlya foltokban jelenik meg, és vonalak futásában. Legyenek akár holt dolgok jelei a foltok, akár a rohanó élet betűi: a keretnél meg kell állniok. Mert ha a keretből kimutatnak, ha a keretet önkénynek érezzük, és brutálisnak az elmetszést, akkor megszűnik az egyensúly és a zártság; valami tátongás maradt a helyén, valami kínzó, örökké sértő. Bizony a keret nem önkény, szükségszerűség az. Születése és halála a képnek: semmi sincsen rajta kívül. Ezért, ami benne történik, kell, hogy zártan történjék, hogy elkészüljön a határig, egészzé legyen.”

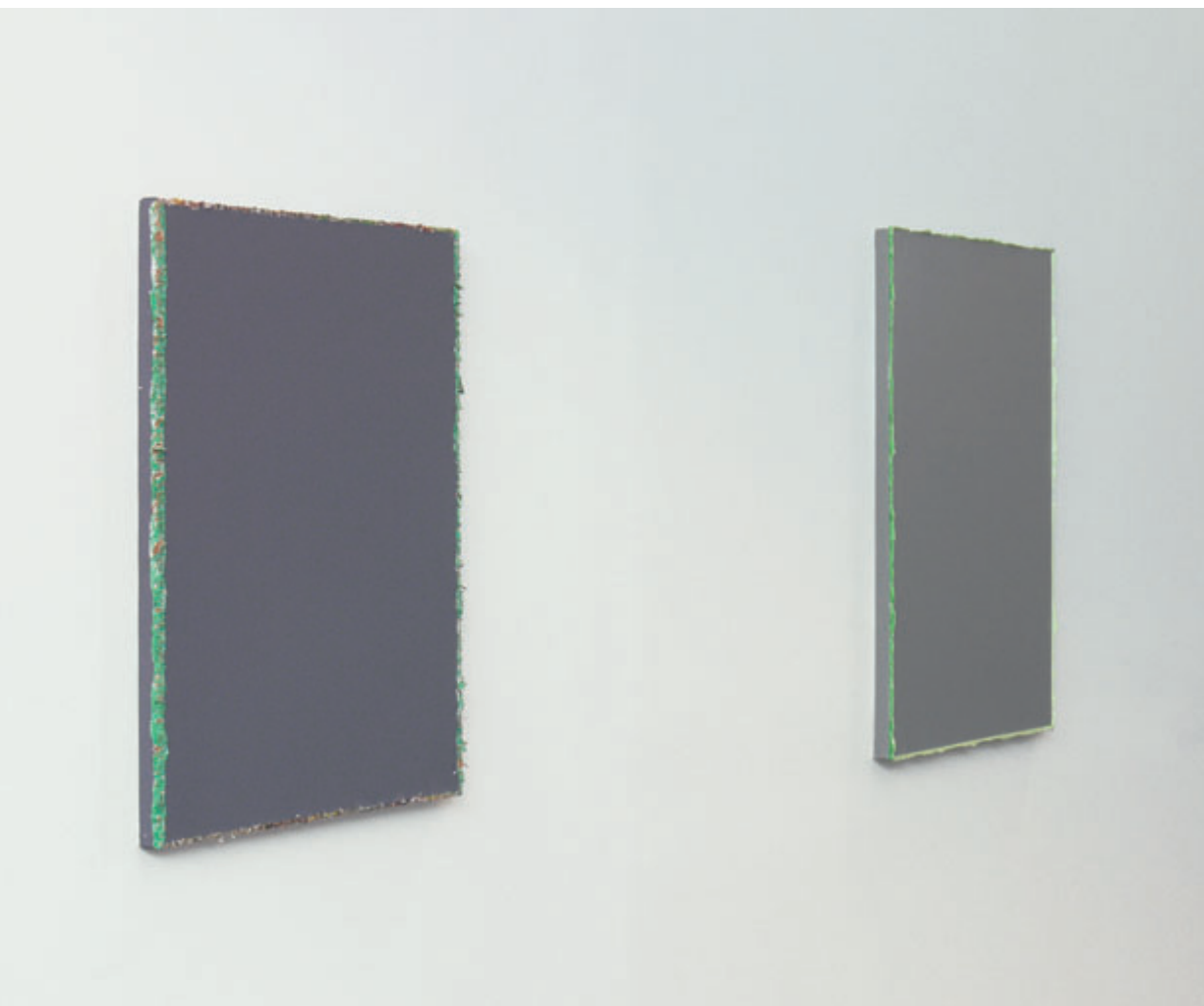
Valami, ami nincs is ott...

becomes the frame. All this is done without creating an illusory vacuum (just as in Erdélyi's works) since a unique equilibrium is preserved.

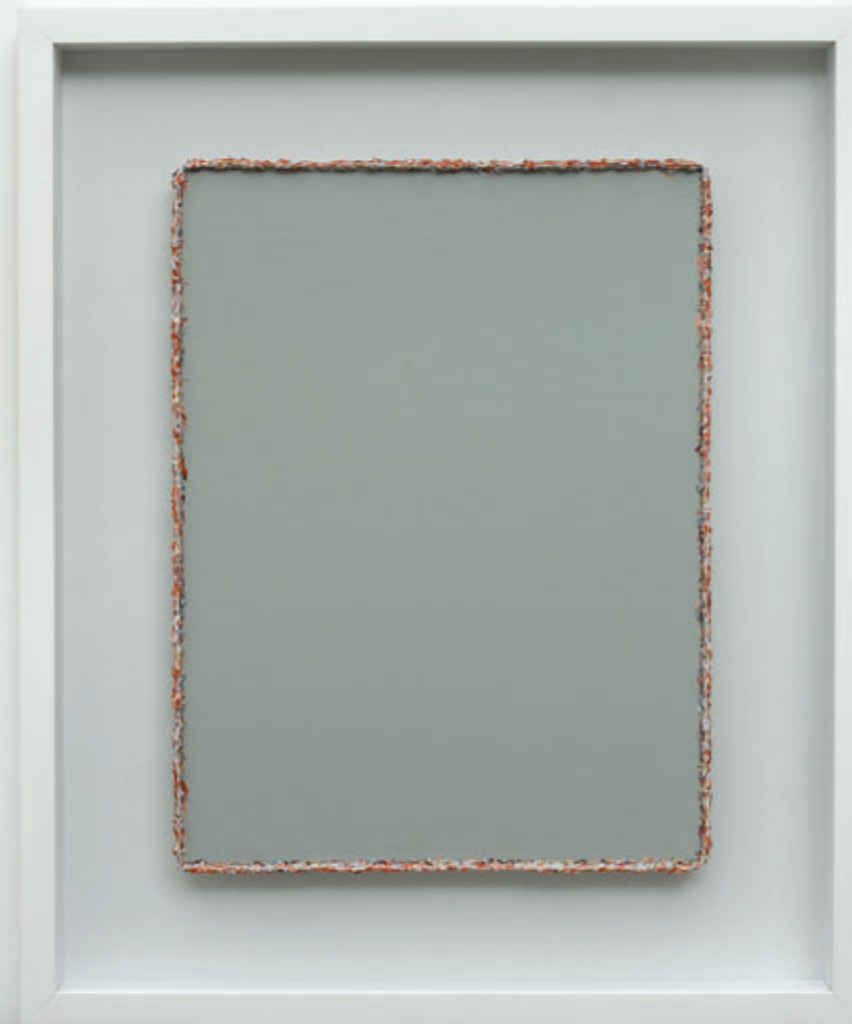
Equilibrium... Leó Popper, whom I find to be one of the most likeable figures among Hungarian art critics, and who was first in Hungary to articulate the interpretational validity and role of *misunderstanding*, wrote in 1908: “Equilibrium – in its thousand forms and balanced with a thousand weights – is a basic power in art. It is that which ultimately renders all excitement happy and peacefully complete; which makes everything it touches round and closed. If it is the wild chaos itself, it confines it to a frame; if it is the strand of infinity itself, it excises a piece of it and ties the two ends together. It is the deepest power – metaphysical power – of all artistic form: equilibrium.

The equilibrium of painting appears in spots and in the run of lines. Whether these lines are signs of things dead or signs of a rushing life: they must stop at the frame. Because if they point past the frame, if we sense the frame to be a thing of tyranny, then the equilibrium and closedness cease; something agape remains in its place, something torturous and always offensive. Indeed, the frame is no thing of tyranny, it is a necessity. It is the birth and death of the image: nothing exists beside it. Therefore, what happens in it must happen in a closed fashion, so that it can be completed and made whole before it reaches the border.”

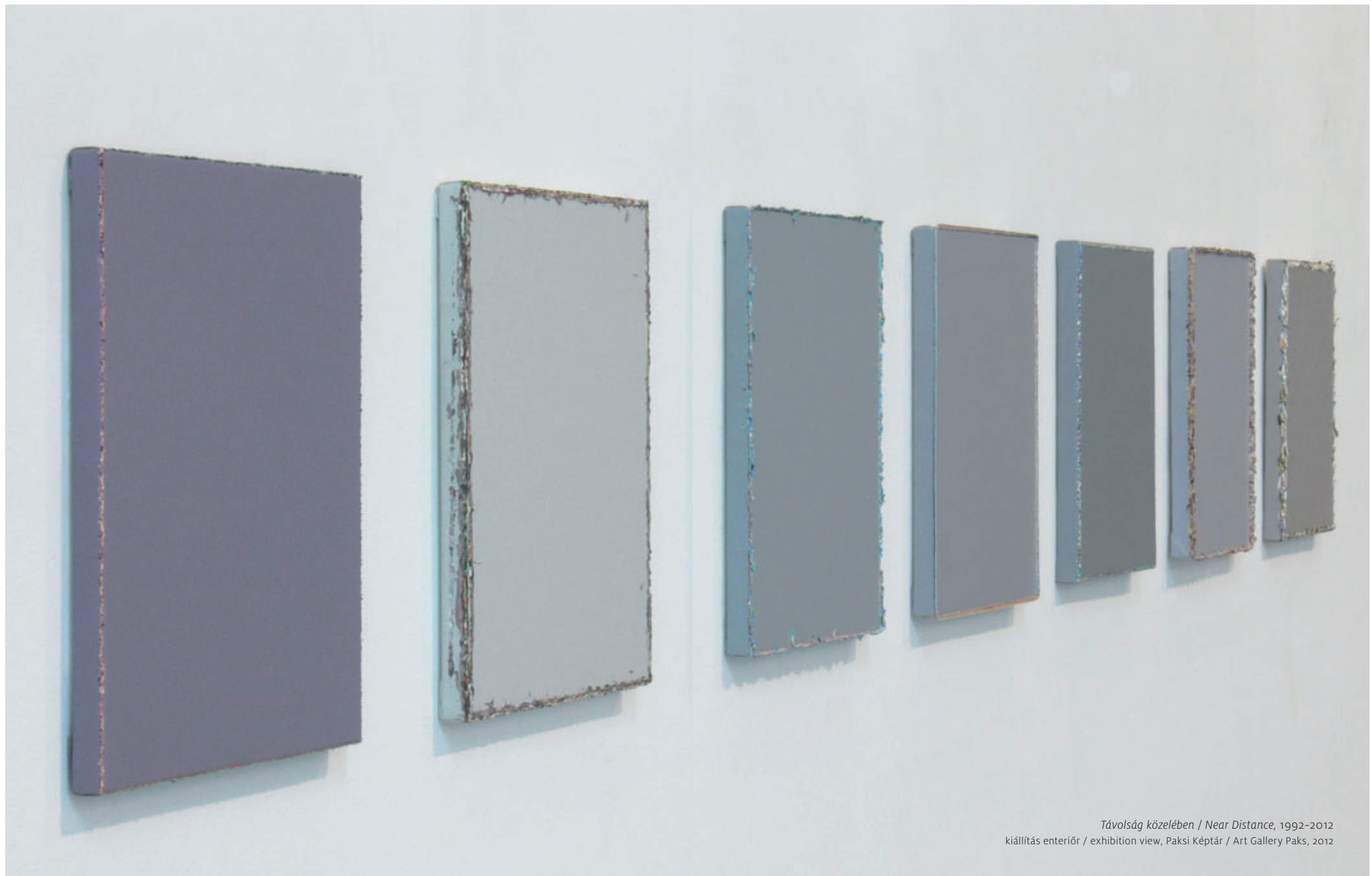
Something that is not there...



Távolság közelében / Near Distance, 1992–2012
kiállítás enteriőr / exhibition view, Paksi Képtár / Art Gallery Paks, 2012



Nincs címe / No title, 2011
akril, vászon / acryl on canvas, 40×30 cm, (magángyűjteményben / privat collection)



Távolság közelében / Near Distance, 1992-2012
kiállítás interiőr / exhibition view, Paksi Képtár / Art Gallery Paks, 2012



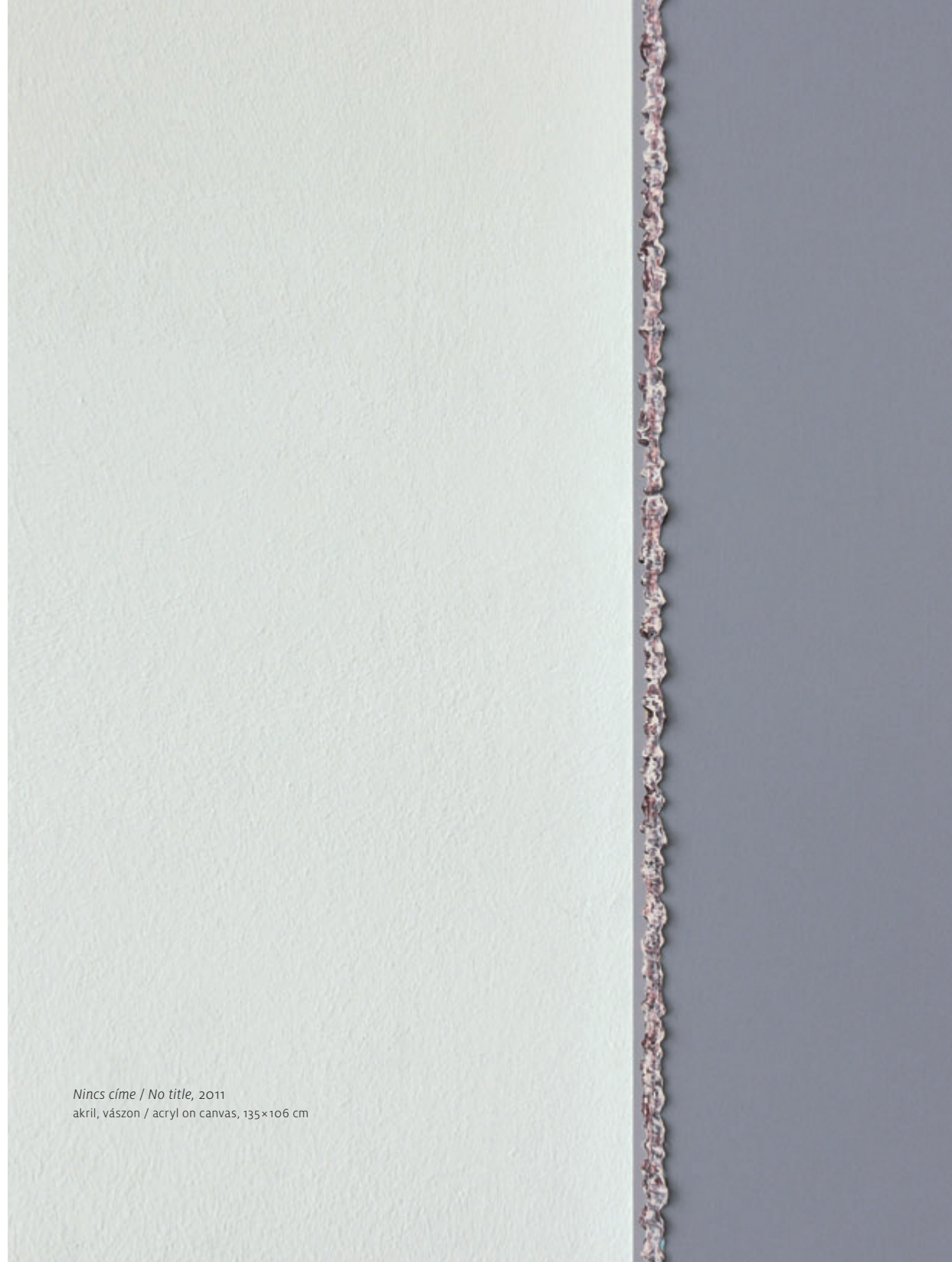
Nincs címe / No title, 2011
 akril, vászon / acryl on canvas, 30×25 cm, (részlet / detail)

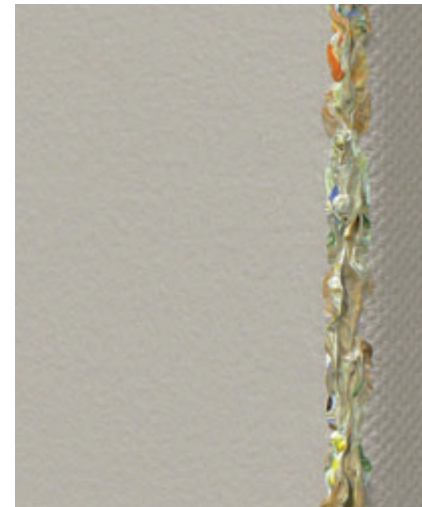


Távolság közelében / Near Distance, 1992–2012
 kiállítás enteriőr / exhibition view, Paksi Képtár / Art Gallery Paks, 2012



Nincs címe / No title, 2011
akril, vászon / acryl on canvas, 135×106 cm





Nincs címe / No title, 2009
akril, vászon / acryl on canvas, 40×30 cm



Nincs címe / No title, 2010
akril, vászon / acryl on canvas, 60×45 cm



Nincs címe / No title, 2009
akril, vászon / acryl on canvas, 30×30 cm



Nincs címe / No title, 2010
akril, vászon / acryl on canvas, 185×137 cm



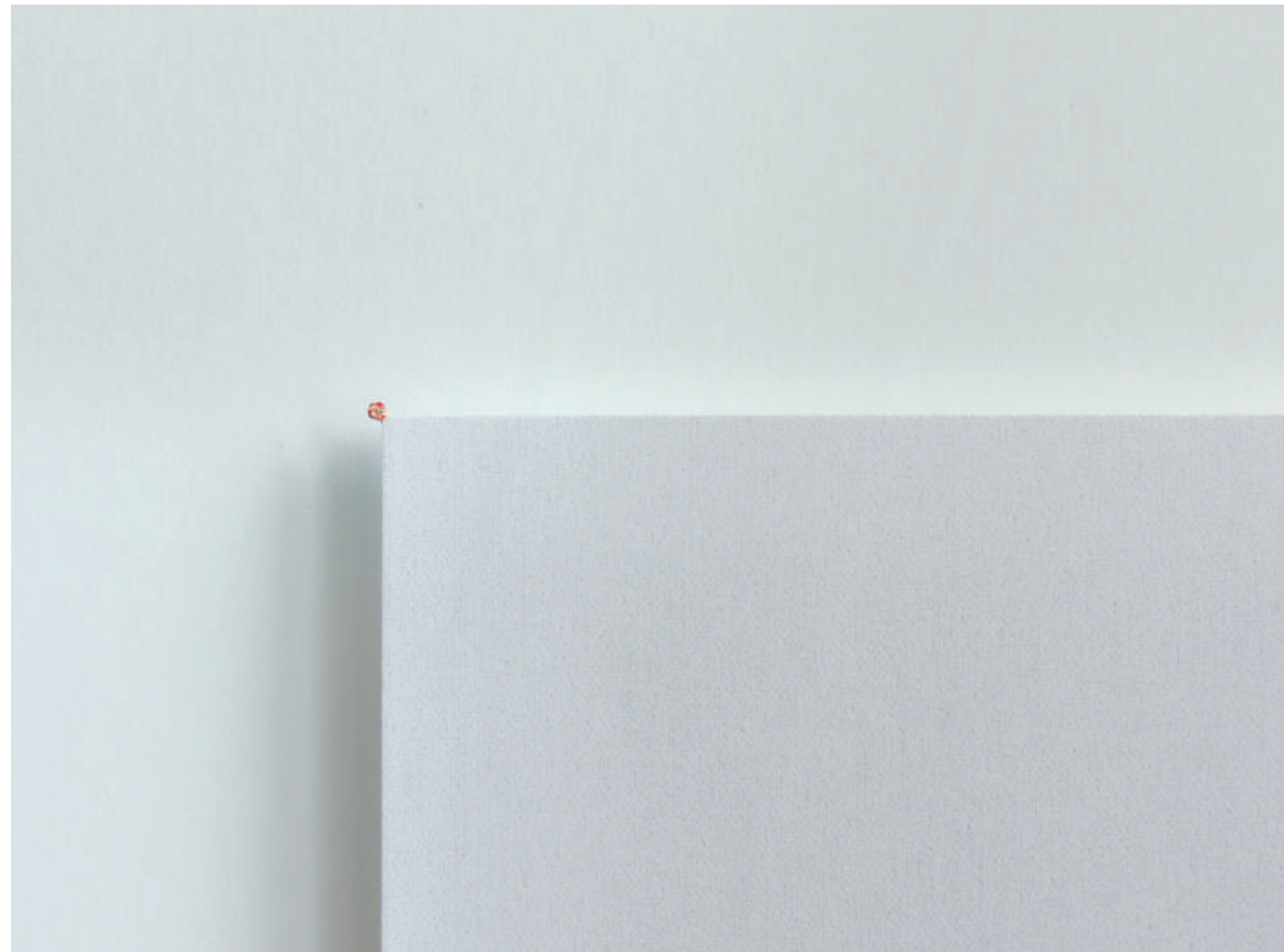
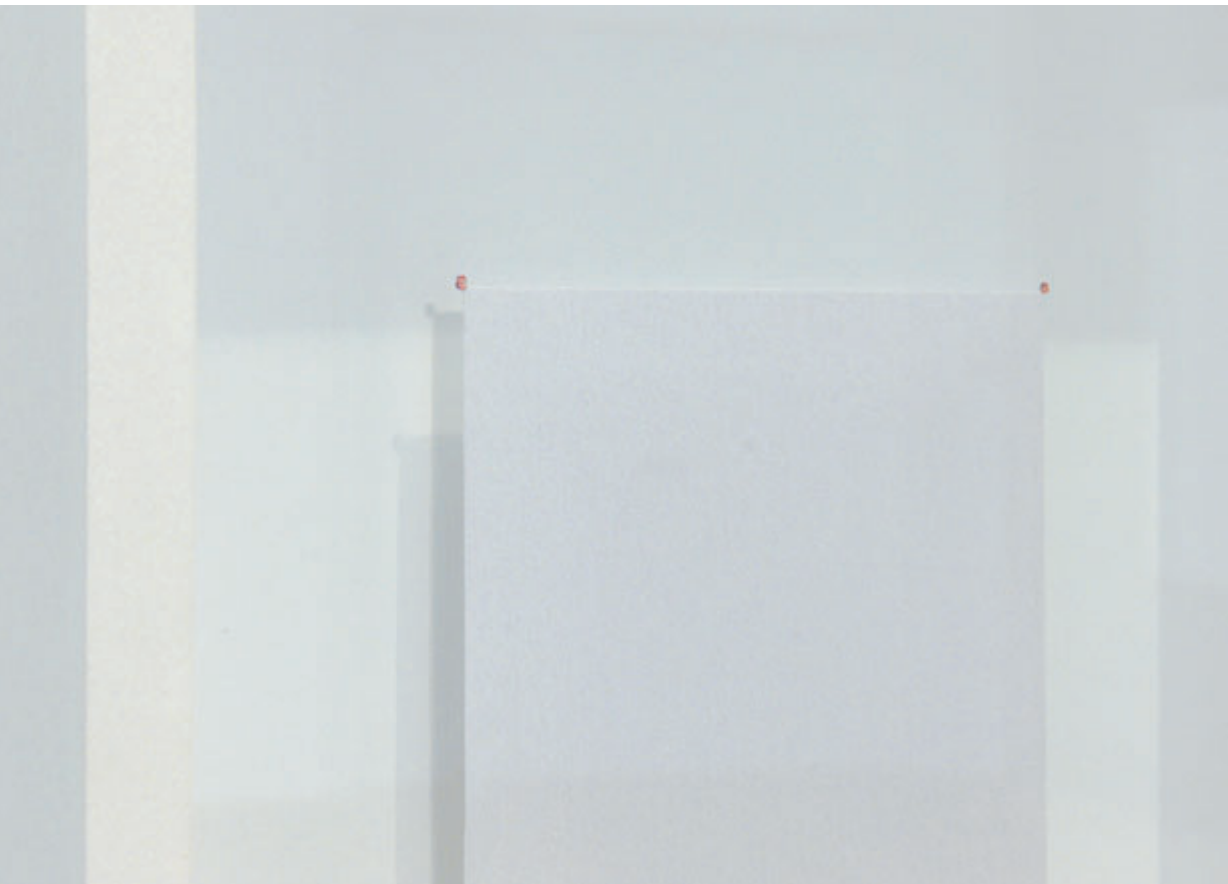
Nincs címe / No title, 2010
akril, vászon / acryl on canvas, 185×137 cm, (részlet / detail)

Nincs címe / No title, 2010
akril, vászon / acryl on canvas, 135×106 cm



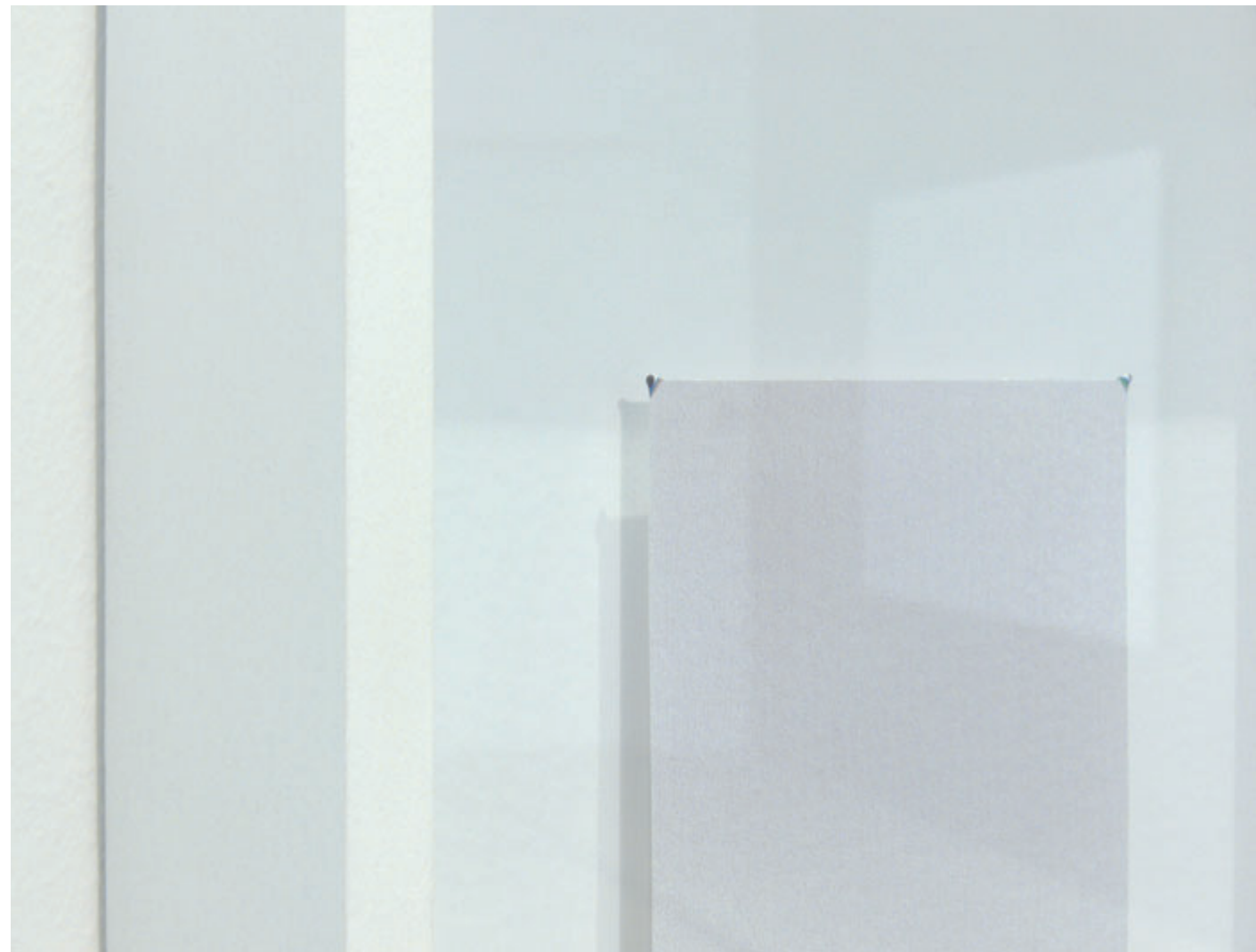


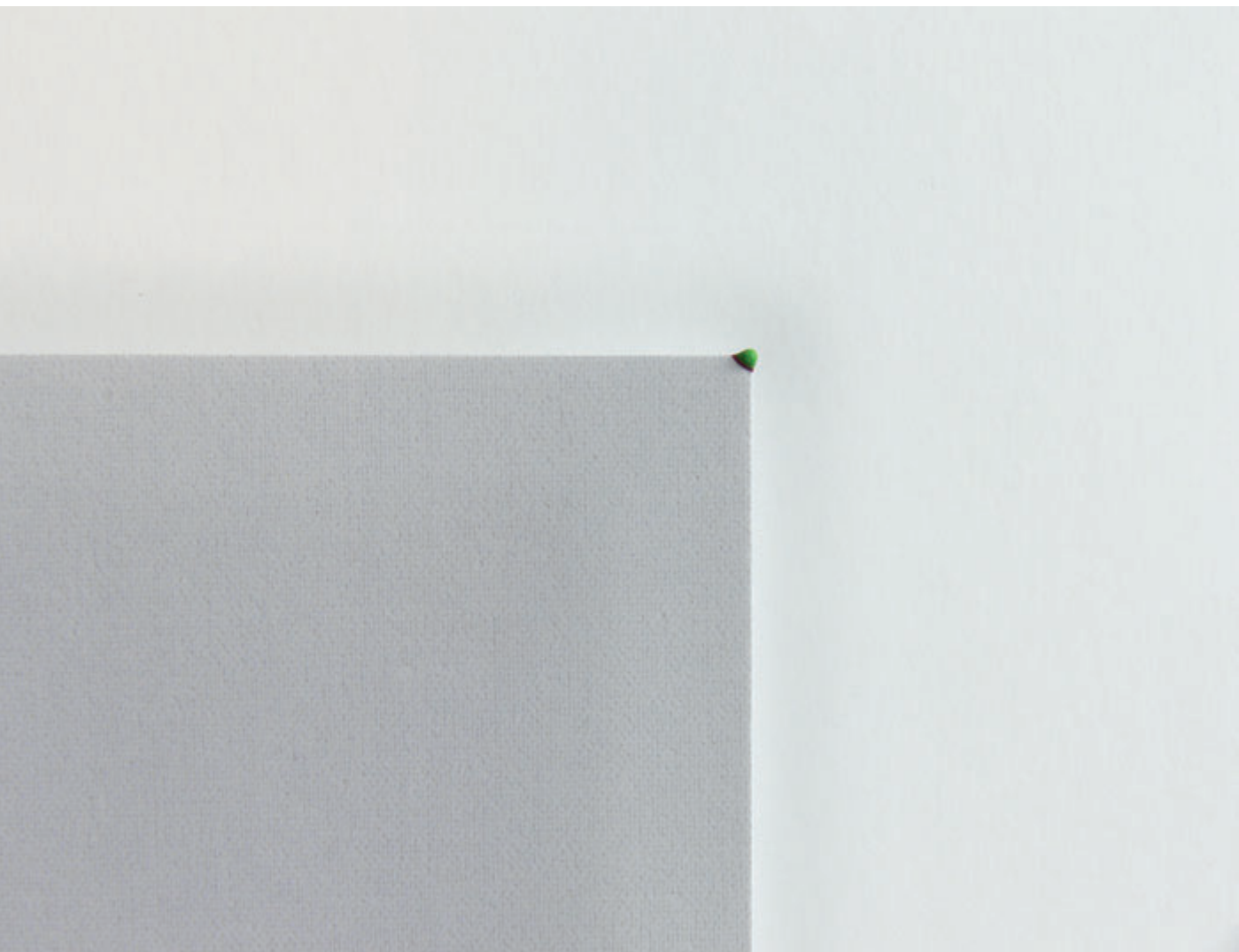
Távolság közelében / Near Distance, 1992–2012
kiállítás enteriőr / exhibition view, Paksi Képtár / Art Gallery Paks, 2012



Nincs címe, 4/5. / No title, 4/5, 2010
akril, fotó / acryl on photo, 15×10 cm, (részlet / detail)

Nincs címe, 5/5. / No title, 5/5, 2010
akril, fotó / acryl on photo, 15×10 cm, (részlet / detail)





Nincs címe, 2/5. / No title, 2/5, 2010
akril, fotó / acryl on photo, 15×10 cm, (részlet / detail)
Paksi Képtár gyűjteményéből / Collection of Paks Art Gallery

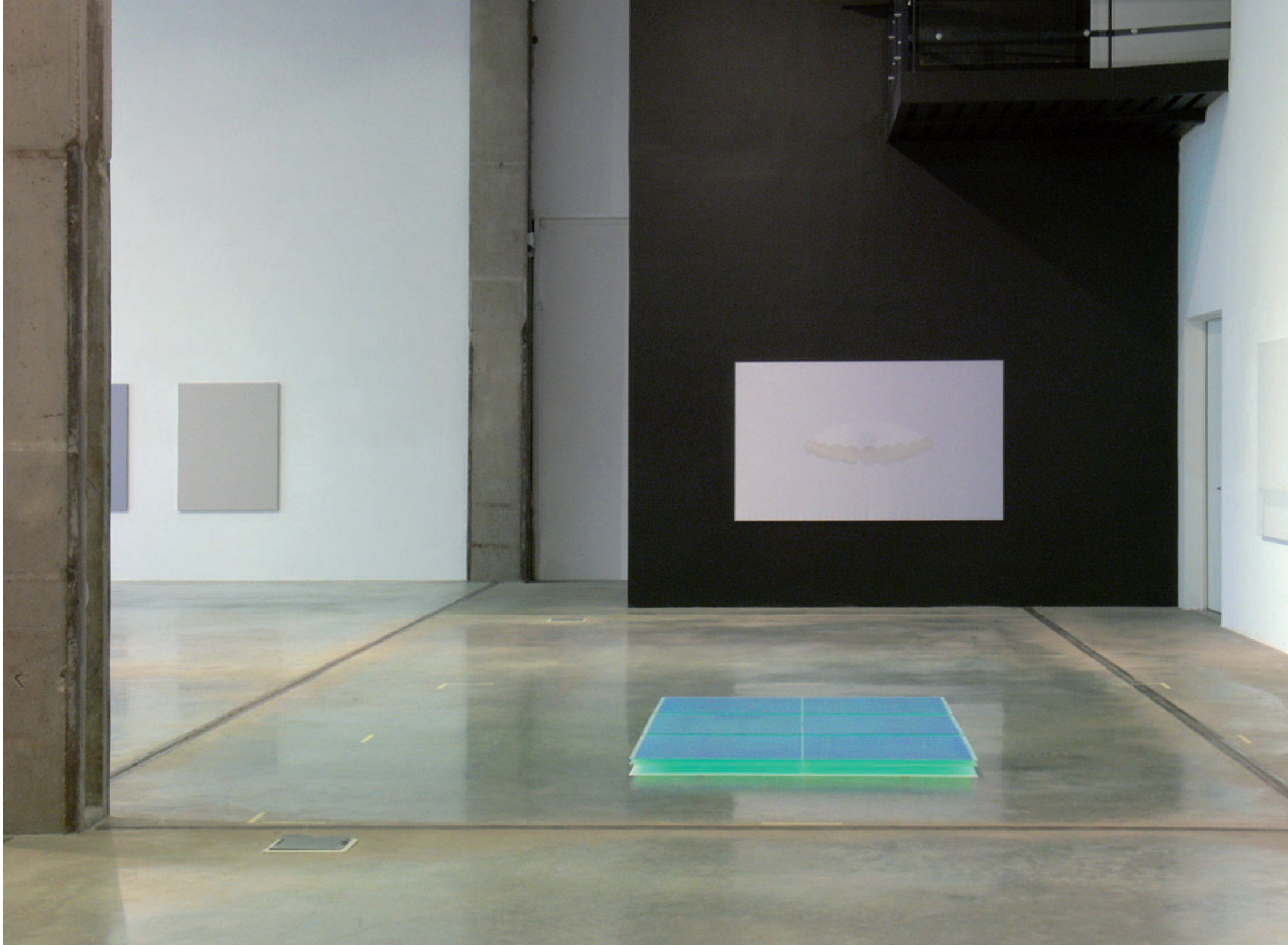
Nincs címe / No title, 2011
akril, vászon / acryl on canvas, 100×80 cm, (részlet / detail)



Nincs címe / No title, 2009
akril, vászon / acryl on canvas, 100×75 cm, (részlet / detail)



Távolság közelében
Near Distance, 1992–2012
kiállítás enteriőr
exhibition view
Paksi Képtár / Art Gallery Paks, 2012



Kivonatok

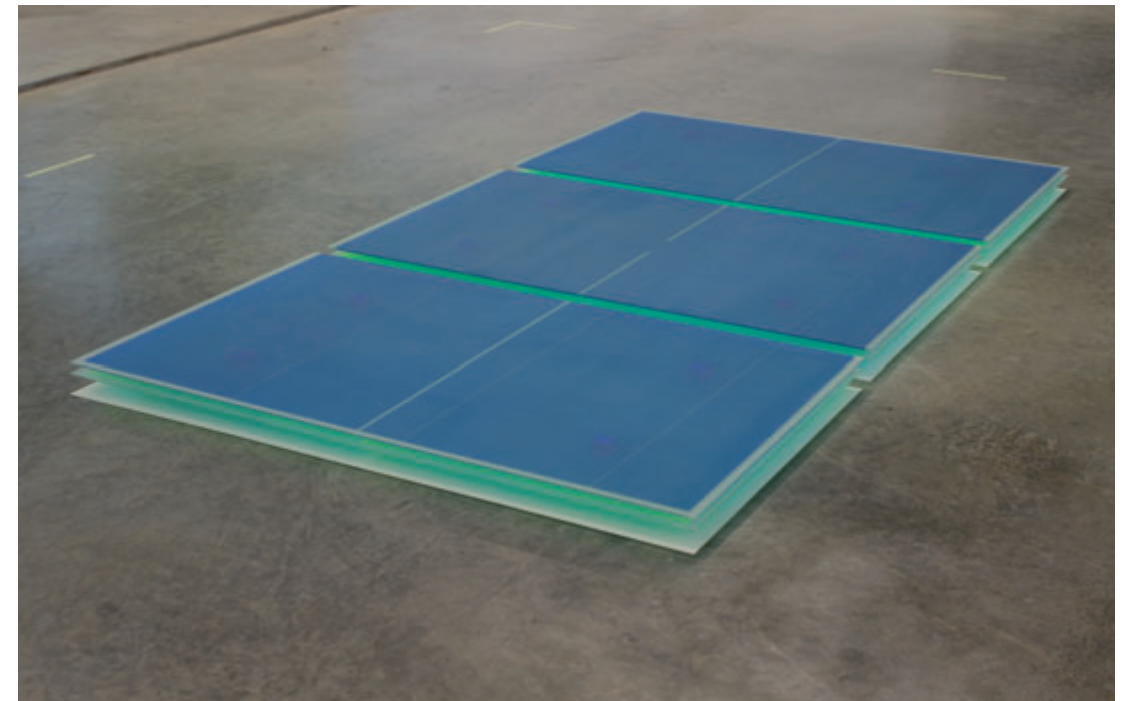
Zsikla Mónika írása alapján

Az 1990-es évek első felének Erdélyi Gábor kísérletező, útkereső korszakának éveiben olyan anyagok használata volt domináns, mint a hullámpala, dombormintás lepedő, homokfújt üveg. A megdolgozott felületek által létrejött művek egyik legfontosabb tulajdonsága a tárgyi mivoltuk. Alaphelyzetet tekintve mindig formát és ellenformát találunk. Például a hullám két görbéjét, a minták pozitív-negatív rajzolatát, az üveg homokmart és fényes oldalát. Képtárgy olyan megkonstruálásáról beszélünk, amely a tér harmadik dimenziója

Excerpts

from Mónika Zsikla's writing

In the first half of the 1990s, during the years of Gábor Erdélyi's period of experimentation and exploring possibilities, materials such as corrugated slate, embossed bed sheets, and windblown glass dominated his art. One of the most important characteristic of his artworks produced by worked over surfaces is their objectual nature. The basic scenario is always composed of form and counter-form, such as the two curves of a wave, the posi-



Játéktér / Game Space, 1992
üveg, akril, fólia / acryl and foil on glass, 273×153,5 cm



felé elindított gondolkodás. *Játéktér* című 1992-es művéről valójában eldönthetetlen, hogy egy vízszintesen elfektetett „képről” vagy egy térbe komponált struktúráról van szó? Itt foglalkoztatja először az egymásra helyezett, szeparált síkok interferenciájában rejlő lehetőség a látvány dekonstruálására, percepció mechanizmus kizökkentésére és a „kép” értelmezési tartományának tágítására. A mű belső fénymozgásában a zöldes szín dominál, térbeli egyesülését a zöld színben szétválaszthatatlan egységében létező két első szín (sárga és kék áttetsző homokfújt üvegfelület) optikailag fejezi ki. A zöld színre történő összpontosítás egy egész filozófiai háttérre takar. Erdélyi a munkával kapcsolatban ekként fogalmazott Goethe és Hamvas Béla nyomán: „A zöld köztudottan egységesítő szín: az ős-színek keveréke. Nálam a zöld nem

tive and negative contours of patterns, the sand blasted and shiny sides of glass. What we see is a construction of the painting-object that comprises thinking directed towards the third dimension of space. In reference to his 1992 work entitled *Game Space*, for example, it is, indeed, difficult to tell whether it is a horizontally laid out “picture” or a structure composed in space. It is here that he first becomes interested in the possibility inherent in the interference of superimposed, separate planes for deconstructing the spectacle, for derailing the mechanism of perception and for expanding the range of interpretation concerning the “picture.” In *Game Space*, the inner movement of light is dominated by a greenish colour;

a természet színe, hanem a lét és egyben az alkotói folyamat természetessége. Itt végtelen az áthatás, végtelen az egybekelés, folyamatos a kulmináció. Állandó a tiszta közlés, a dialógus, tiszta transzparencia.” Majd így folytatja: „Az üvegeken lévő ábra egy szimmetrikus felületrajz, ami leképezése az asztalitenisz rendjének, ahol a két játékos adó-fogadó módon egymásra hangolódik a variációk végtelenségével. Mindketten fogadnak, de nem időznek a játék pattogó természetéből fakadóan, hanem mindenki rögtön újra ad. A labda kettőjük között mozog, tehát mindegyiké. Ebben lelik örömeiket.”

•

„Mattüvegekkel foglalkoztam. Izgalmasnak találtam a körülményt, amikor az üvegek tisztítása, előkészítése közben még nem száradtak fel egészen, a lapok óhatatlanul összetapadtak és hol több vagy kevesebb volt köztük a víz. A víz levegőzött. Víz és levegő. Ennek ürügyén figyelmem fókuszatosan az otthon két, ilyen szempontból pólusos pontjára irányult: kád és ablak. Hétköznapi ‘kellékek’. Funkciójukat azzal idéztem meg, hogy a kádba vizet engedtem, ablakot kinyitottam. A kádban a víznek van elengedhetetlen szerepe,

•

Kád és ablak, 5/10. / Tub and Window, 5/10, 1993
fotó, akril, üveg / acryl on glass and photo, 13×18 cm



unification in space is optically expressed by the two primary colours (transparent yellow and blue sand blown glass surface) that exist in inseparable union in the colour green. This focus on the colour green reflects an entire philosophy. Following in the footsteps of Goethe and Béla Hamvas, Erdélyi had the following to say about his own work: “Green is known to be a colour of unification: it is a mixture of the ‘primal’ colours. To me, green is not the colour of nature, but the naturalness of being and the creative process itself. Here, pervasion is endless, unification is endless, and culmination is a continuous process. Clear communication, dialogue and clear transparency are constant.” He then continues: “The image on the glass is a symmetric surface-drawing that maps out the order of table tennis, where the two players attune to each other as giver and receiver with infinite variations. Both are receivers, but they do not dwell in this role; as a result of the quickly alternating rhythm of the game, each player immediately becomes a giver again. The ball moves between them, so it belongs to both of them. This is what gives them joy.”



Kád és ablak, 6/10. / Tub and Window, 6/10, 1993
fotó, akril, üveg / acryl on glass and photo, 13×18 cm

ahol az ember csak magával törődik; az ablaknál a levegő átjárhatóságának van fontos szerepe, ahonnan az ember kitekint és nem magával törődik. Az elidőzés két lehetősége. Képek, amelyekben a 'nedvesség' továbbra is bennmaradt, a 'kellékek' cserélődésének függvényében szűkül vagy tágul." ERDÉLYI GÁBOR, 1995.

Teregetett levegős színek című festmény első látásra éppúgy zavarba ejtő, mint Carl Andre kartonlap vastagságú szobrai. Erdélyi Gábor objektumának képként való értelmezése minden kritérium tekintetében helytálló, de a festmény klasszikus fogalmával már a legkevésbé ruházhatjuk fel. A mű kerekei szó szerint is túlmutatnak a festménytől megszokott két dimenzióra. A képkeret a festmény ugyanolyan fontos része, mint a képtér. Danto így ír erről: „A képkeret szélei mindig fontosak voltak a festészetben, és minden bizonnyal, mintegy generálták az általuk kijelölt teret kitöltő kompozíciót, hiszen a fókusz- és nézőpontok a szélekhez viszonyítva tesznek szert kompozíciós jelentőségre. A széleknek a fontossága ott derül ki leginkább, amikor semmibe vesznek...” A kereten kívül a kép

time. Pictures in which 'wetness' remains – it shrinks or expands depending on the swapping of the 'props'." GÁBOR ERDÉLYI, 1995

At first glance, his painting entitled *Airy Colours Hung out to Dry* is just as perplexing as Carl Andre's cardboard-thick sculptures. While interpreting Gábor Erdélyi's object as a painting is appropriate by every criteria, the classic concept of painting is the least applicable. The frames of the works literally point past the usual two dimensions of painting. The picture frame is an important part of the painting just as much as the image field. Danto points out: "The edges of the frame have always been important in painting, clearly serving to generate, as it were, the space-filling composition they mark out. As the focus and vantage points gain their compositional significance in relation to the edges. The importance of the edges becomes most apparent when they are ignored..." Aside from the frame, the other main component of the painting is the support. In the classic sense, the painting surface can be a wood panel or a canvas fixed to stretcher. While the canvas is present here as support, in being folded over the corners, it has an entirely different role. Next to the canvas, the wooden frame also appears, but only in its function of stretching the canvas to perfect tautness. This work is an attempt to rearticulate the traditional interpretation of painting.

Rembrandt's painted canvas, spread over a stretcher and hung on the wall seems light years away from what is seen here. It is the fact that the image enters into space that is most confusing. Just as planar sculpture has done away with volume, the frames, as a result of their structure, set the canvases off into space. The classic partitioning of painting surfaces into foreground, middle-ground, and background, was previously made possible through perspective. In this way, with the help of partitioning produced by foreshortening, paintings have always



Teregetett levegős színek / Airy Colours Hung out to Dry, 1997
olaj, akril, vászon, fa / oil on canvas and acryl on wood, 177×245 cm
Győri Városi Múzeum gyűjteményéből / Collection of Municipal Museum of Győr

másik főszereplője a hordozó felület. Klasszikus értelemben a festmények hordozó felülete lehet fatábla, illetve vakkeretre erősített vászon. A vászon itt ugyan jelen van mint hordozó felület, de sarkaiból kifordított állapotában merőben más szerepkörrel felruházva. A vászonhordozó mellett a fakeret előbukkan, de már nem a vászon tökéletesre feszített állapotának felelőseként. E műnél a festészet hagyományos értelmezésének újrafogalmazására tett kísérlet zajlik.

A falra akasztott, annak síkjával párhuzamos, vakrámára feszített rembrandt-i festett vászon fényévekre tűnik az itt láthatótól. A leginkább zavart keltő tény az, hogy a kép elindult a térbe. Ahogyan a sík szobor leszámolt a tömeggel, a keret szerkezeti felépítettsége elindítja a vásznakat a térbe. A festmények felületének klasszikus hármass – elő-, közép- és háttérre történő – tagolása korábban a perspektíván keresztül volt lehetséges. Így, a rövidülés teremtette felosztás segítségével a festményen általában mindig volt egy a nézőhöz legközelebb eső legnagyobb, középső, illetve egy legtávolabb eső legkisebb forma. A képtér hármass tagolása itt is megvan, de nem a perspektíva enyészvonalai által kiszervezve, hanem a térben lezajló felosztásként. A festészeti síkfelületet egy reliefszerű képtér váltja fel, amiben az egymás mögé lépcsőzetesen elhelyezett vásznak újszerű módon tagolják a mezőt. A vakkeret elemei a megszokottól eltérően nem felületet feszítenek, hanem mintegy alátámasztással tartják a rájuk hajtott vásznak súlyát. De mire is utal a vászon függése? A falra akasztott képtől megszokott négyzetes formátumnál a korábban rejtve maradó falécek itt függőleges osztásokban valódi keretként bukkannak elő. A négyzetet szegélyező felső, vízszintes oldalon folytatódna a hordozók (vásznak) a keret által kijelölt tér határain túl. A képfelület felső széléin a vászon áthajtódva a nem látható, kép mögötti térbe lép. Alsó részein a keret mögé bújtatva futnak tovább a vásznak a térben. A függő vásznak hosszúsága eltérő, és ha a képet nem szemből, hanem oldalról nézzük, akkor a falsíktól eltávolodott térközben egyenként szemrevételezhetjük eltérő hosszukat. A vásznak felületének egyes részei tehát nem a látómezőként kijelölt térben vannak, hanem a látható tér mögött folytatódnak. Ott is jelen vannak, ahol normális esetben számunkra mellékes a létük. Befogadói szempontból mindig a látható képmező eseményei szorulnak értelmezésre. A felületek kereten történő túlfutása itt azonban egy koráb-

contained forms on three different scales: largest and closest to the viewer, middle-sized, and smallest, or furthest from the viewer. The triple division of the image field is also present here. It is not structured according to the vanishing points of perspective, however, but according to divisions in actual space. The planar surface of paintings gives way to a relief-like image space, in which canvases placed behind one-another in a tiered fashion partition space in a novel manner. In contrast to the usual scenario, the components of the stretcher, rather than serving to keep the surface taut, function as an underprop, as it were, which supports the weight of canvases folded over them. But what is the hanging of the canvas a reference to? In case of the square format we are used to in paintings hung on the wall, the once-concealed wooden beams are now apparent in vertical segments forming a real frame. On the upper, horizontal side bordering the square the painting surfaces (canvases) continue on, past the space marked by the frame. At the upper edges of the painting surface, the canvas folds over, entering a space that is invisible to us behind the visible image. At its lower portions, the canvases continue on in space hidden behind the frame. The lengths of the hanging canvases vary. If we view the painting from the side instead of the front, we can observe their different lengths one by one in the space adjacent to the wall. Certain parts of the canvas surfaces are, thus, not in the designated visual field, but behind the visible space. They are also present where their existence would normally be inconsequential to us. From the perspective of the perceiver, it is always the events of the visible image field that require interpretation. Here, however, the extension of surfaces over the frame leads to a space that was previously unknown to the perceiver – behind the image. This gesture cannot be regarded as nothing. There are few examples in the history of painting for events simultaneously unfolding both on the front and back surfaces of a painting. An attempt to show the invisible is just as unusual as Velazquez covering one-eighth of the



Távolság közelében / Near Distance, 1992–2012
kiállítás enteriőr / exhibition view, Paksi Képtár / Art Gallery Paks, 2012

ban a befogadó számára ismeretlen térbe, a kép mögé vezet. Ez a gesztus nem tekinthető semmisnek.

A festmény egyszerre előlő és hátsó felületén zajló eseményekre való utalásra kevés példával szolgál a festészet-történet. A láthatatlan felmutatására tett kísérlet ugyanolyan szokatlan, mint Velazquez bravúros *Las Meninas* című képén annak előterének egynyolcados kitakarása egy másik – az éppen festett – kép hátuljával. *A Teregetett levegős színek* esetében a kép hátulja és a keret kérdése több szempontból is dilemmát okozhat. Mivel a vászon határai nem esnek egybe a keret szabta határokkal, ezért a vászon független önálló entitásként akár végtelenig terjeszkedhetne. A sík szobroknál ugyanez a végtelen irányú folytathatóság figyelhető meg, de míg ott a síkfelületet síkként uralja a szobor, addig itt a vásznak a térben terjeszkednek. Ez a tény a festészet kétdimenziós mozgásterét csakúgy

foreground of his brilliant painting *Las Meninas* with the back of another painting – the one he is in the process of working on. In the case of *Airy Colours Hung out to Dry*, the back of the painting and the question of the frame can cause a dilemma from a number of vantage points. As the boundaries of the canvas do not correlate with the boundaries marked out by the frame, the canvas could extend into infinity as an independent, autonomous entity. The same infinite continuity can be observed in planar sculpture, but while there the planar surface is ruled by the sculpture as a plane, here the canvasses extend into space. This fact contradicts the two-dimensional range of painting just as the mass of the planar sculpture stripped of its volume belies the three-dimensionality of sculpture.



Teregetett levegős színek / Airy Colours Hung out to Dry, 1997
olaj, akril, vászon, fa / oil on canvas and acryl on wood, 177×245 cm

teljességben meghazudtolja, mint a sík szobor térfogattól megfosztott tömege a szobrászat három dimenzióját. Danto erről a folyamatról Poussin festménye kapcsán ír: „a kép maga is műfajváltozáson megy át: mintegy háromdimenzióssá lesz, egy igen lapos domborművé... olyannyira, hogy a tér, amelyben élünk, magába foglalja Poussin festményeinek a széleit is, ám a festményen ábrázolt tereket nem... Sőt, ha a szélei részei a mi terünknek, akkor a felület is az, amely, úgy tartozik hozzá a tömeghez, ahogyan a Poussin festmény felülete sohasem esik egybe az ábrázolt dolgok felületével. A festmény felületét nem érintik az ábrázolt alakok, vagy épületek felületei, melyek nem léphetnek ki a képből. A felület hozzánk tartozik, nem hozzájuk.”

Danto writes about this process in connection to Poussin's painting: “The painting itself goes through a change in genres: it becomes three-dimensional, as it were, a very flat relief... so much so that the space in which we live also includes the edges of Poussin's paintings, but not the spaces depicted on it... Furthermore, if the edges also comprise part of our space, than so does the surface, which belongs to mass the same way the surface of the Poussin painting never coincides with the surface of the things depicted. The surface of the painting is never touched by the surfaces of the portrayed figures or buildings, which cannot extend past the image. The surface belongs not to them, but to us.”

The framework with its distance from the wall and the gapped interspaces created by the tiered structure of the canvasses all become filled with the substantial presence of the viewer. The more gaps are left in the surface, the more points of connection with reality are allowed by the work. Thus the space of the image belongs not only to the painting but also to us, the same way our digestive tract is a channel that runs through our body, but, by virtue of its two open ends, belongs to the outside world.

In the present case, the space contained by the frame is moved by the various depths and heights of the canvasses in a relief-like fashion. As relief, in terms of genre, utilizes the tools of sculpture for its treatment of space, the work could also be regarded as an image sculpture around which viewers are not intended to walk.

Aside from the problematic of space, the question of surface is also of consequence; the canvas too is part of the artwork. This is true even for surfaces which have not survived in the struggle against paint. During one's studies in painting, the most important step is choosing and carefully preparing the material. The painting surface plays a significant part in defining the theme. This approach is best exemplified by monochrome art, where the painted surface usually refuses to represent

A falsíktól eltávolodott keretszerkezet és a vásznak lépcsőzetes szerkezete általi hézagok magába foglaló részek a néző szubsztanciális jelenlétével mind-mind kitöltődnek. Minél több hézagosan hagyott felület van, annál több kapcsolódási pontot engedélyez a mű a valósággal. Így a kép tere nem csak a képhez tartozik, hanem hozzánk is, oly módon, ahogyan a bélrendszer csak egy rajtunk keresztül haladó csatornaként bennünk van, de kétoldali nyitottsága révén a külvilághoz tartozik.

Jelen esetben a keretbe foglalt térben a vásznak eltérő mélysége és magassága reliefszerűen mozgatja meg a rendelkezésre álló teret. A relief pedig műfajilag a szobrászat térkezelő eszközeit használja, így a mű lehetne egy nem körüljárásra szánt képszober is.

A térproblematikán túl a felület kérdésköre sem mellékes, a vászon is a mű része, és ez még azokra a felületekre is igaz, amelyeknek nem sikerült túlélniük a festékkel vívott harcot. A festészeti stúdiók során az első és legfontosabb lépés az alapanyag kiválasztása, illetve annak gondos előkészítése. Az alap a téma lényeges meghatározója. Ezt a felfogást legjobban a monokróm festészet példázza, ahol a festett felület általában elutasítja a festő személyes gesztusainak megjelenítését. Az irányzat legradikálisabb eseteiben a mű kizárólagos főszereplője a festék és a hordozó alap kapcsolata, így a festék minőségi befolyásolása csak a szövet milyen-ségén keresztül érhető el. Esetünkben a vászon durvasága olyannyira szembeötlő, hogy a felületből kiemelkedő göbökön megtörő fény már szinte a csillogás optikai hatását kelti. A műcím által jelölt téma szerint itt olyan levegős színeket láthatunk, melyek ki vannak teregetve. A kitergetett színek úgy lógnak hordozójuk által, mint a száradó mosott textíliák. A már említett eltérő vászonhosszúságok egyszeri és megismételhetetlen ritmusa tökéletesen megfeleltethető a mezőn száradó színes vásznak alkalmi egymásmellettségének. A teregetés technikai kiteljesítő eleme a levegő, a tér. Többnyire a textil felületén a szálak szövéséből adódó rácsrendszere áttetszővé teszi fényben az anyagot. Viszont Erdélyi durva, erős vásznainak felületéből kiálló göbökön megcsillogó fény úgy utal a felület áttetszőségére, mint Vermeer függönyeinek felületén az apró fényfoltok.



Teregetett levegős színek
Airy Colours Hung out to Dry, 1997
(részlet / detail)

the personal gestures of the painter. In the most radical cases of this school of painting, the work focuses exclusively on the relationship between the painting and the support and, thus, paint can only be qualitatively influenced through the nature of the fabric. In our case, the roughness of the canvas is so apparent that the light which breaks on the lumps protruding from its surface almost creates the optical effect of a shimmer. According to the theme indicated by the title of the work, we can find airy colours here that are hung out to dry. The laid out colours hang by their supports like pieces of washed textile drying. The unique rhythm of the different lengths of canvas can be brought into perfect correspondence with a casual juxtaposition of coloured canvasses drying in the field. The technical component which makes the act of hanging something out to dry is air – space. The latticework of the textile created by the weaving pattern of the strands renders the material transparent in the light. The light that glimmers on the lumps protruding from Erdélyi's rough, durable canvases, however, alludes to the transparent nature of the surface, like the tiny spots of light on the surface of Vermeer's curtains.



Különös könny / Peculiar Tear Drop, 1997
olaj, selyem, vászon / oil on canvas and silk, 138×231 cm

A festészettörténet évezredei alatt a festék mindig valami magától értetődő örökké változó esszencia volt, amely hol angyalok szárnyává, hol hadvezérek lovává, hol pedig Mona Lisa halvány arcpírjévé változott. Danto erre vonatkozóan ezt írja: „magának a festéknek a fizikai valósága, az az anyag, amelyből a festményeket mindig is készítették, ám a festők mindig elrejtették valahogy, mindig alárendeltek a témának.” A festék anyagságára történő rámutatást elsőként az egy színre festett vásznaival a monokróm festészet kísérte meg. Az egyszínű vásznak a befogadói figyelmet már nem egyes témák bravúros mimézisével, hanem a kép egyetlen témájává tett szín jelenlétével igyekeztek magukra irányítani. A monokromitás háttérben gyakran egy hosszas kutatással kikísérletezett szín festése állt. Ilyen speciális szín például Yves Klein által használt IKB (International Klein Blue). A festék-vászon konvencionális viszonyát Erdélyi Gábor úgy értelmezi újra (*Különös könny, Fordított világ, Alakuló szimmetria, Talp, Oldalnézet*), hogy a felhordott festékből zömmel száműzi a színpigmenteket, s azoknak jelenlétét a hordozó felület színességével helyettesíti. Sturcz János a következőképp fogalmazta ezt meg: „...Erdélyi számára a pusztán kiindulási pontként szolgáló monokróm kép sem nem monokróm, sem nem absztrakt, sem nem (egy) sík. Festményein nem használ festéket, csak egy a tíz arányban hígított lakkot vagy olajat, amelyet nem személyes vagy elvont ecsetnyomok látható struktúrájában, hanem a hordozó szövetét átítatva alkalmaz.

During the millennia of the history of painting, paint was always an ever-changing, self-evident essence, which then transformed into angel wings, or the horses of chieftains, or the rosy cheeks of the Mona Lisa. Danto wrote: “the physical reality of the paint itself – the material from which paintings were created – were always somehow concealed by painters, rendering it subordinate to the cause.” Monochrome painting was the first attempt at pointing to the material nature of painting. The uniformly coloured canvasses attracted the viewer’s attention not by their brilliantly executed mimesis, but by the presence of a single colour which in itself signified the theme of the painting. Oftentimes, the painted colour was the result of lengthy research and experimentation and it was this that stood in the background of monochromy. IKB (International Klein Blue), used by Yves Klein, is an example of such a special colour. Gábor Erdélyi reinterprets the conventional relationship between the paint and the canvas by generally banishing colour pigments from the applied paint, and replacing their presence by the colourfulness of the support surface (*Peculiar Tear Drop, Inverted World, Symmetry in Progress, Sole, Side-view*). János Sturcz articulated this as follows: “For Erdélyi, the monochrome image, which serves merely as a starting point, is neither abstract, nor a plane. He uses no paint in his works, only oil or enamel diluted in a proportion of 1:10 which he uses not for creating a visible structure of personal or abstract brushstrokes, but for soaking the fabric of the support. In this way, he subverts the usual painting-support relationship. As, in his art, it is not the paint that is colourful and the base that is neutral (white), but the other way around; the base of a carefully selected hue provides the colour, while the paint is colourless.” The concept of the pigment is also to be regarded as a negation, in other words, the concept points to that which is not present. In such paintings, by banishing the pigment from the repertoire of traditional oil painting, the emphasis

A techné felvállalása (48. Velencei Biennálé)
Tackling Techné (48th Venice Biennale), 1999
 kiállítás enteriőr / exhibition view
 Magyar pavilon / Hungarian Pavilion

shifts to the bonding agent. The reaction that takes place when industrially coloured and superimposed silk supports meet with oil is oftentimes ruled by unpredictable chance. The reaction of the materials is also characterized by a kind of temporal horizon. The oil, as it slowly swims and evaporates, leaves traces that stretch out in time and space on the coloured surface. Through certain painted motifs and, then, through the transparency of silk supports and oils used as paint, Erdélyi depicts improbable absurdities. His themes are representations of a collision of sizes and the systems of relationships that result from it. His association of ideas result in often surreal situations which bear human characteristics. To use the words of János Sturcz: “rather than striving for conceptual purity, he takes great joy in playing in the intellectual zone that stretches between abstraction and representation. His ‘paintings’ are not figurative, nor are they nonfigurative. Instead, they represent a playfully conceptual emblematic,

így felforgatja a szokásos festmény-hordozó viszonyt, ugyanis nála nem a festék színes és az alap semleges (fehér), hanem fordítva, a gondosan kiválasztott színű alap adja a színt és a festék színtelen.” A pigment fogalma negációként értendő, vagyis a fogalom felmutatása a nem jelen lévőre mutat rá, s az ide sorolható képeken a hagyományos olajfesték recepturából a pigment száműzésével tehát a kötőanyagra helyeződik a hangsúly. Az indusztriálisan megszínezett és egymásra fesztített selyemhordozók olajjal történő reakcióját sokszor a kiszámíthatatlan véletlenszerűség uralja. Az anyagok egymással történő reakcióját egyfajta időbeli horizont is jellemzi. Az olaj lassú úszása-párolgása egy időben és térben hosszasan alakuló nyomokat hagy maga után a színes felületeken. Bizonyos megfestett jelölő motívumokkal, majd a hordozó selymek és a festékként használt olajok transzparenciájával Erdélyi a valószínűtlen abszurdításokat ábrázolja. Témáinak világa a méretek ütköztetése és az által létrejövő viszonyrendszerek leképezései. A képzettársításai emberi jegyekkel felvértezett, gyakran szürreális helyzeteket eredményeznek. Sturcz János szavaival élve: „nem törekszik

Fordított világ / Inverted World, 1998
 olaj, selyem, gabardin / oil on silk and gabardine
 138 × 231 cm, (részlet / detail)
 (Ludwig Múzeum – Kortárs Művészeti Múzeum gyűjteményéből / Collection of Ludwig Museum – Museum of Contemporary Art)





fogalmi tisztaságra, éppen hogy nagy örömmel játszik az absztrakció és az ábrázolás közötti szellemi zónában. 'Képei' nem figuratívak, és nem non-figuratívak, hanem egyfajta játékosan konceptuális emblematikát képviselnek, melyben az egyszerű, élő formák, foltok a címmel együtt utalnak valóságos jelenségekre. A Pollock óta mítizált konkrét festői alkotói folyamatot deheroizálja, a 'vásznon' játszódó eseményeket profán fizikai, kémiai jelenségekként fogja fel, melyeket az emberi életre vonatkoztatott asszociációkkal 'humanizál'. Vizuális-esztétikai fenoménekként értelmezett fizikai jelenségeket vonatkoztatja az emberi világra. Optikai feladványok, játékok, érzékszalódások, a néző 'rászedése', tér- és formaérzékelésének, s ezen keresztül realitásérzékelésének megzavarása érdekli. De Erdélyit az se zavarja, ha nem veszi észre a logikai buktatókat, hagyja, hogy a szemlélő szabadon élvezhesse a kép bódító vizuális élményét, a szín érzéki sugárzását. Az optikai játéknak tehát semmilyen agresszív célja, 'tétje' nincs, eszközei szelídek, önleleplezőek. A kép illúzió, amellet, hogy az emberi vizualitás és megismerés episztemológiai problémáival szembesít, a gyermekjátékokhoz hasonlóan szórakoztat."

in which simple, living forms and spots, together with the title, allude to real phenomena. He deheroizes the concrete painterly process that has been mythologized since Pollock; he regards the events unfolding on the 'canvas' as profane physical and chemical phenomena, which he 'humanizes' through associations that refer to human life. He refers to physical occurrences that are interpreted as visual-aesthetic phenomena. He is interested in optical problems, games, sensory illusions, 'tricking' viewers, confusing their sense of space and form, as well as their perception of reality. Erdélyi is also not fazed by overlooking logical stumbling blocks; he lets viewers freely enjoy the intoxicating visual experience and sensuous radiance of the painting. Thus, the optical game has no aggressive objective, or 'stakes' – its tools are tame and self-revealing. The painting is an illusion. In addition to confronting the viewer with the epistemological problems of visibility and cognition, it also entertains similarly to a children's game."

Alakuló szimmetria / Symmetry in Progress, 1998
olaj, selyem, gabardin / oil on silk and gabardine, 140×233 cm

Talp / Sole, 2000
olaj, selyem vászon / oil on canvas and silk, 210×140 cm





Oldalnézet / Side-view, 1999
olaj, selyem, gabardin / oil on silk and gabardine, 137×210 cm

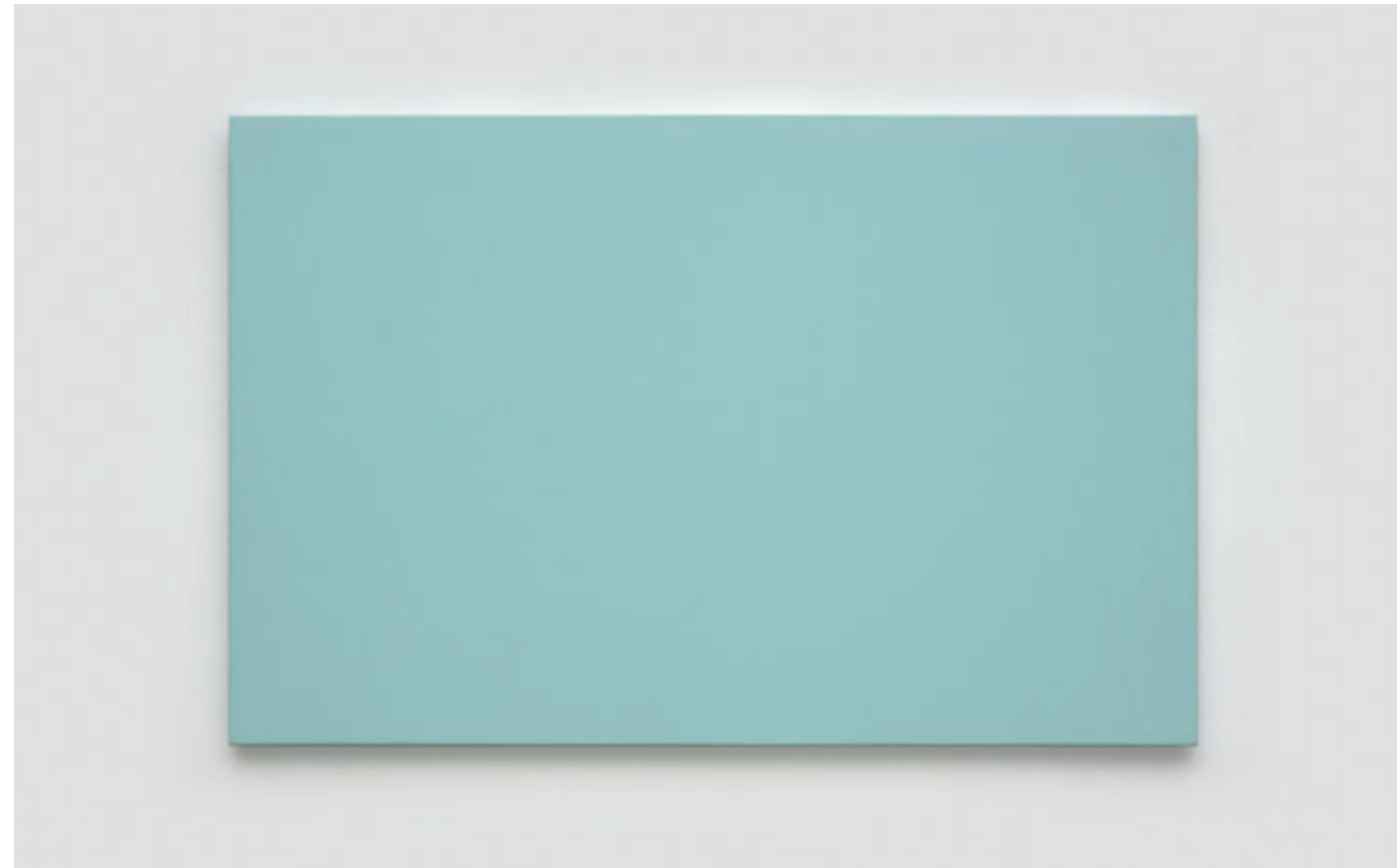
E képének (*Égbolt néhány hajszállal*) méretével és a cím általi ‘megkereszteléssel’ Erdélyi Gábor megoldhatatlan helyzet elé állítja a befogadót. A kép 89×137 cm-es mérete nem lép fel mindenáron a testközeli szemlélés igényével és a cím elolvasásáig nem is feltétlenül szükséges közelednünk. A cím tudomásul vétele után azonban érdemes elkezdenünk pásztázni a felületet, hogy rátaláljunk az égbolt ismérveire és a hajszálakra(?). De hol is vannak pontosan a hajszálak az égbolton? Elhelyezkedésük megállapíthatatlan, és miközben erre igyekszünk fényt deríteni, és néhány lépéssel eltávolodunk a képtől a hajszálak és a fehér apró ecsetnyomok nyomban eltűnnek a szemünk elől. Az ábrázolás tehát közlőről látszik, méreténél fogva a kép viszont távolról szemlélhető egészében. Ez a helyzet egy furcsa paradoxont teremt.

A képhez közeledésünk és távolodásunk, illetve szemünk erőltetése a legnagyobb erőfeszítések ellenére is sziszifuszi munkának bizonyul, mert képtelenek leszünk a kép négy sarkát az ábrázoltakkal együtt befogni. Felderítésünk képtelenségét még a valóság is igazolhatja, ugyanis a mindennapokban sem nézünk közlőről égboltot, viszont a kihullajtott hajszálakat kizárólag közlőről vagyunk képesek meglátni.

A közlőről felfedezett hajszálakat a lassú eltávolodás közben ugyan már nem a valóság szemünk általi leképezésében, de az eszünkkel továbbra is „látni fogjuk”. Mindezen túl a hajszálak elhelyezkedése még mindig megoldatlan maradt. Az a nézőpont, amelyből a kötöttségüktől megfosztott hajszálakat látni tudjuk, szinte minden esetben felülnézet, az égboltot pedig mindig alulnézetből látjuk. Az égbolt mint az objektív látótér legvégső határa milyen dimenziójában találkozhat össze a szubjektum legspeciálisabb egységével? A hajszál az emberi jelenlét egyszeri és megismételhetetlen lenyomatát őrző szaruréteg, amelyből a DNS kód bármikor rekonstruálható. Hajkoronánk minden egyes elhagyott darabja felér egy névjegy elhagyásával. Földi jelenlétünkben a gravitáció vonzásának engedelmessé az azonban mindig lefelé és nem felfelé hullanak az elhalt szálak. Ennek következtében természetes körülmények között szinte soha nem találkozhat szubjektumunk névjegye a beláthatóság legtávolabbi határával. És, bár racionális körülmények közötti találkozásuk kizárható, absztrakciós értelemben együttlevésük miatt

With the size and title (*Sky with a Few Strands of Hair*) of this work, Gábor Erdélyi presents the viewer with an unsolvable situation. The painting’s dimensions (89×137 cm) do not necessarily demand up-close viewing; we do not feel the need to approach it until we read the title. After acknowledging the title, however, we do well to begin scanning the surface in order to identify the sky and the strands of hair(?). But where exactly are these strands of hair in the sky? They are impossible to locate. While we are trying to solve this mystery, taking a few steps back from the painting, the strands of hair and the tiny white brush marks instantly vanish from our view. The depiction is visible from up close, but, by virtue of its size, the painting can only be viewed in its entirety from a distance. This situation creates a peculiar paradox. Moving up close and then away from the painting, along with the straining of our eyes, in spite of our greatest efforts, proves to be a Sisyphean task, as we will be incapable of containing the four corners of the painting together with what is depicted within our field of vision. The absurdity of our efforts is even validated by reality, as we cannot behold the sky up close in everyday life either, while we are only able to discover lost strands of hair when observing from up close.

While slowly pulling away, we will continue to “see” the strands of hair, not as our eyes perceive it in its reality, but by the image in our mind. Putting all this aside, the location of the pieces of hair still remains unsolved. The vantage point which allows us to see the freed strands of hair is almost always from above, while the sky can only be perceived from below. In what dimension can the sky as the final boundary of our objective field of vision meet the most specific unit of the subject? A strand of hair is composed of keratin which bears the unique imprint of human presence, and thus can be used at any time to reconstruct the DNS code of the individual. Every single strand of hair that we shed is the equivalent of leaving our identity card behind.



Égbolt néhány hajszállal / Sky with a Few Strands of Hair, 2000
akril, selyem, vászon / acryl on silk and canvas, 89×137 cm



Égbolt néhány hajszállal / Sky with a Few Strands of Hair, 2000
akril, selyem, vászon / acryl on silk and canvas, 89×137 cm, (részlet / detail)

mégis az objektív és a szubjektív végtelenek összegzése valósulhat meg. De hol választható le az absztrakcióról az illúzió? Egy hajszál gyakran összekeverhető a papírra került grafit nyomával. Egy felülettől távolodó ceruza akaratunkon kívül létrehozhat egy odakanyarított vonalat, amely által a félresöpörni szándékozó kéz egyből megcsalatkozva eshet áldozatul a hajszál illúziójának. A kép nézése közben ugyanennek az illúziónak eshetünk áldozatul. Ha az égboltot alulnézetből látjuk, a hajszálakat pedig felülnézetből, akkor találkozásuk verbális jelölése alkalmával milyen helyhatározót használhatunk? A hajszál az égen rajta van, lebeg, vagy alatta van? Netán magán a képtárgyon akadt meg? Erre vonatkozóan a művész által adott cím nem nyújt eligazítást. A manuális festőiség egyik legminimálisabb jelenlétével itt találkozhatunk a selyemképek közül.

In our earthly presence, however, thanks to the pull of gravitation, loose strands always fall downward. As a result of this, in natural circumstances, this proof of our identity can almost never meet the farthest boundary of visibility. And while the possibility of such a meeting among rational circumstances can be precluded, in an abstract sense, because of their shared presence, the summing up of objective and subjective infinities is nevertheless possible. But where is the line that separates abstraction from illusion? A strand of hair can often be confused with the mark left by graphite on paper. My pencil, in moving away from the surface, can leave behind an accidental squiggle, which can trick the hand that, in falling victim to the strand-of-hair illusion, wants to swipe it away. While looking at the painting, we can fall victim to the same illusion. If we view the sky from below and the strands of hair from above, then what adverb of place can we use to verbally articulate the point at which they meet? Is the strand of hair in the sky, floating, or is it beneath the sky? Is it perchance caught on the art object itself? The title of the work offers us no clarification in this respect.

This is one of the silk paintings, where we can encounter the most minimal presence of manual painterliness.

Harmat, Piros harmat, Csíkharmat, Verejték című munkáinak elsősre leginkább szembetűnő jellegzetessége a képtéren belüli egységes színhasználat. Erdélyi Gábor némileg visszakanyarodik a monokróm festészet tradíciójához. De a látszat ellenére itt mégsem pusztán erről, hanem a szín önállóságával rendelkező hordozó felület statikai szerepkörrel történő felruházásáról is szó van. A statikai szerepkör egy eddig teljesen szokatlan funkcionális minőséget ad az elsőd-

The most striking feature of these works (*Dew, Read Deaw, Dew Line, Sweat*) is the uniform use of colour within the image field. Gábor Erdélyi, to some extent, reaches back to the tradition of monochrome painting. In spite of appearances, however, the point here is not merely this; the role of the support surface in terms of statics is also significant. This role provides the monochrome, manually painted



Harmat / Dew, 2000
olaj, vászon, selyem, üveg / oil on canvas and glass on silk, 69×101 cm, (részlet / detail)

legesen monokróm szerepet öltő manuálisan festett vászon / ipuszttriálisan festett selyem entitásának. Képmezőjének egyszínű felületi kiterjedésén egy nem feltűnő jelensége – gyöngyöző üvegcspepek – a főszerep. A létrejött szimbiózis azonban távol tartja magától az alá- és fölérendelés gesztusát. Vagyis ez a mesterségesen teremtett statikai kapcsolat éppen arra igyekszik felhívni a figyelmet, hogy a kép mint tárgy nem csupán egy „részlegességekben” érvényes struktúra, hanem

canvas / industrially painted silk entity, operating in a monochrome mode, with a thus far completely unusual function. In the unicoloured surface of the image field, the focus is on a phenomenon that is, rather inconspicuous: glass dewdrops. The established symbiosis, however, keeps the gestures of subordination and domination at a distance. In other words, this artificially created rela-



Piros harmat / Red Dew, 2001
olaj, vászon, üveg / oil on canvas and glass, 45×65 cm, (részlet / detail)

egy minden részén egyenlő jogkörrel bíró organizmus. Erdélyi Gábor így írt saját festői törekvéséről: „A kép mindenütt él, mert csak önmagát, saját látványa kiértékelését igényli. Természetesen nem a műtárgy öncélú, önmagára való utalását értem, mint egyes minimalista irányzatoknál. Ellenkezőleg: a teljes nyitást, beleértve a látványos megvalósítási lehetőségek teljes skáláját, elmerészkedve akár a természetutánczás modellszerű, asszociatív, de mégis festészetközeli elemeihez, ami persze lehet attól még minimalisztikus. Lásd, harmat a kép felső peremén vagy verejték a festmény portréján. A téma a kép entitását tiszteletben tartó tárgyi kibillentés, amely azonban nem kérkedik, sőt, véglegesen visszazár, a mű egészéhez igazodik. Ezen túl felmerülhet a kérdés, nevezhetjük-e dimenzionális kitágításnak a variációt, és ha annak nevezzük, sérti-e a kép hagyományos formarendszerét?”.

A képtest hierarchia nélküli megközelítésének eredményeként a szerkezeti újraértelmezést a harmatképek esetében a kép korábbiakban figyelmen kívül hagyott külső peremének a megdolgozása adja. A keret felső részén meghúzódó illuzionisztikus vízcseppek tehát Erdélyi értelmezésében a dimenzió módosításának dilemmájaként vannak jelen. Általuk a kép tere kitágul, és a táguláson túl még új mikro történetekkel is gyarapszik az üveg felületi visszatükröző képessége miatt. A korábbi selyem képek szerkezeti transzparenciája itt tehát a monokróm kép szélein sorakozó üveg harmatok felületeire koncentrálódik.

A munkák az említetteken kívül még további konnotációt is hordoz. A képtér egyszínűségével az értelmezést megcélzó központi történet ábrázolása bizonyos értelemben teljesen eltűnik. A monokróm festő képe főszereplőjévé teszi a színt, hangsúlyozva ezzel is az alap szubsztanciális létét.

Ez a festői magatartás egyeztethető az ikonfestő törekvésével. Pavel Florenszkij ekként fogalmazta: „Az ikonfestő megmutatta őt nekem, de nem ő teremtette; az ikonfestő félrevonta a függönyt, s most ő, aki a függöny mögött volt, nemcsak előttem áll a maga objektív realitásban, hanem ugyanúgy az ikonfestő előtt is: ő talált rá, számára mutatkozik meg, de nem ő az alkotója...” A monokróm festő ugyanezt teszi, amikor képe főszereplőjévé a festéket/színt teszi meg. A monokróm festmények által ugyanúgy a függöny fellebbentéséről van szó, mint az ikonok esetében. Sőt, James McEville

tionship in statics is meant to draw attention to the fact that the painting as an object is a valid structure not only in its “particulars.” It is an organism that has equal authority in all its parts. Gábor Erdélyi writes about his own strivings as a painter: “The picture is alive everywhere, as it demands only itself, only the appreciation of its own spectacle. Of course, it is not the self-serving reference of the artwork back to itself that I speak of here, as is seen in certain minimalist trends. To the contrary, by this I mean a full openness, which includes the entire range of possibilities for spectacular realization, even daring to reach for the model-like, associative elements of copying nature – that are, nevertheless, close to painting – which, of course, can still be minimalistic. See for example the dew on the upper rim of the painting or the sweat on the portrait. The theme is an objectual “tipping over,” which still maintains respect for the painting as entity, and which doesn’t boast, but rather permanently closes ranks and conforms to the whole of the work. Furthermore, the question may arise whether we can refer to variation as dimensional expansion, and whether this violates the painting’s traditional system of forms.”

As a result of a non-hierarchical approach to the body of the painting, in the case of the dew paintings, a reinterpretation of structure is offered by engaging the – previously neglected – outside rim. Thus, the illusory water drops on the upper part of the frame, in Erdélyi’s interpretation, are present as the dilemma of modifying dimensions. Their presence causes the image space to expand and, as a result of the reflective surface of the glass, to become further enriched by new

Csíkharman / Dew Line, 2001
olaj, vászon, üveg / oil on canvas and glass, 110×90 cm



a monokróm képeket úgy jellemzi, mint XX. századi ikonokat: „Egy szem magasságban a falra akasztott, egy színnel, esetleg némileg moduláltan, lefestett négyszög, melyet áhítatos csendben bámul a szemlélő. Mi történik? A festmény nem a mesterségben való jártasság felvonultatásával ragadja meg a szemlélőt. A mesterségbeli tudás nem számít. Az ügyesség nem számít. Kompozíció nincs. A színeknek nincs kompozíciós értéke, (...) hiányzik a tartalom, a dráma, a narráció, a festői jelenlét (...) Ezzel az erővel a szemlélő a képet hordozó falat is nézhetné. És mégis, ebben a rituális-képi pillanatban, a nyugati modernizmus legmélyebb lényege rejtezik – legmagasabb spirituális törekvései, álma az utópikus jövőről, örülete és könnyelműsége.” Erdélyi egységes színmező felülete kiegészül a már említett üvegcsseppek jelenlétével. Átlátszó testekként tartoznak a képfelülethez, de testük neutrális jelenléte a képszéllal ötvöződik. A színtelen harmat így válik a valóságban is minden esetben színessé, hogy a felület színével, amin kicsapódik, szimbiotikus egységet hoz létre. Ilyen módon létrejött színtelen színesség látható itt is. Üvegből történő kivitelezése a harmatcseppek sajátosságait térben fixálódott módon hordozzák, és ellipszis formájuk felső görbületein a támaszték színével azonosulnak, és ugyanakkor konvex tükörhöz hasonlatosan tükrözik környezetüket. A különböző felületek kölcsönhatásai speciális képi helyzetet teremtenek mindennapi események tükörképét életre keltve. A hétköznapi realitás felé történő nyitásra Sturcz János így utalt: „Erdélyi furfangos képtárgyai első látásra megfelelnek a radikális festészet hagyományainak, mivel ugyanolyan műgonddal, alapossággal, analitikusan vizsgálják a festmény alkotóelemeit, mint azok. Elemzéseinek eredményeit azonban a számára akadémikusnak, ezotrikusnak tűnő radikális absztrakcióval kapcsolatos humoros kommentár szolgáltatába állítja, s a felbontott, ízeire szedett monokróm festményt megnyitja a hétköznapi realitás felé.” A felületükön üveggyöngyökkel verejtékező képtárgyak hierarchiamentes struktúrái a környezetükkel való párbeszédese létformában egy folyamatos esetlegességi faktorról együtt léteznek. Az apró tükröződő üveg felületek képei állandó változásban vannak azáltal, hogy épp mit tükröznek önmagukon. Teremtett helyzetükben képtelenek a fixálható állandóság elérésére.

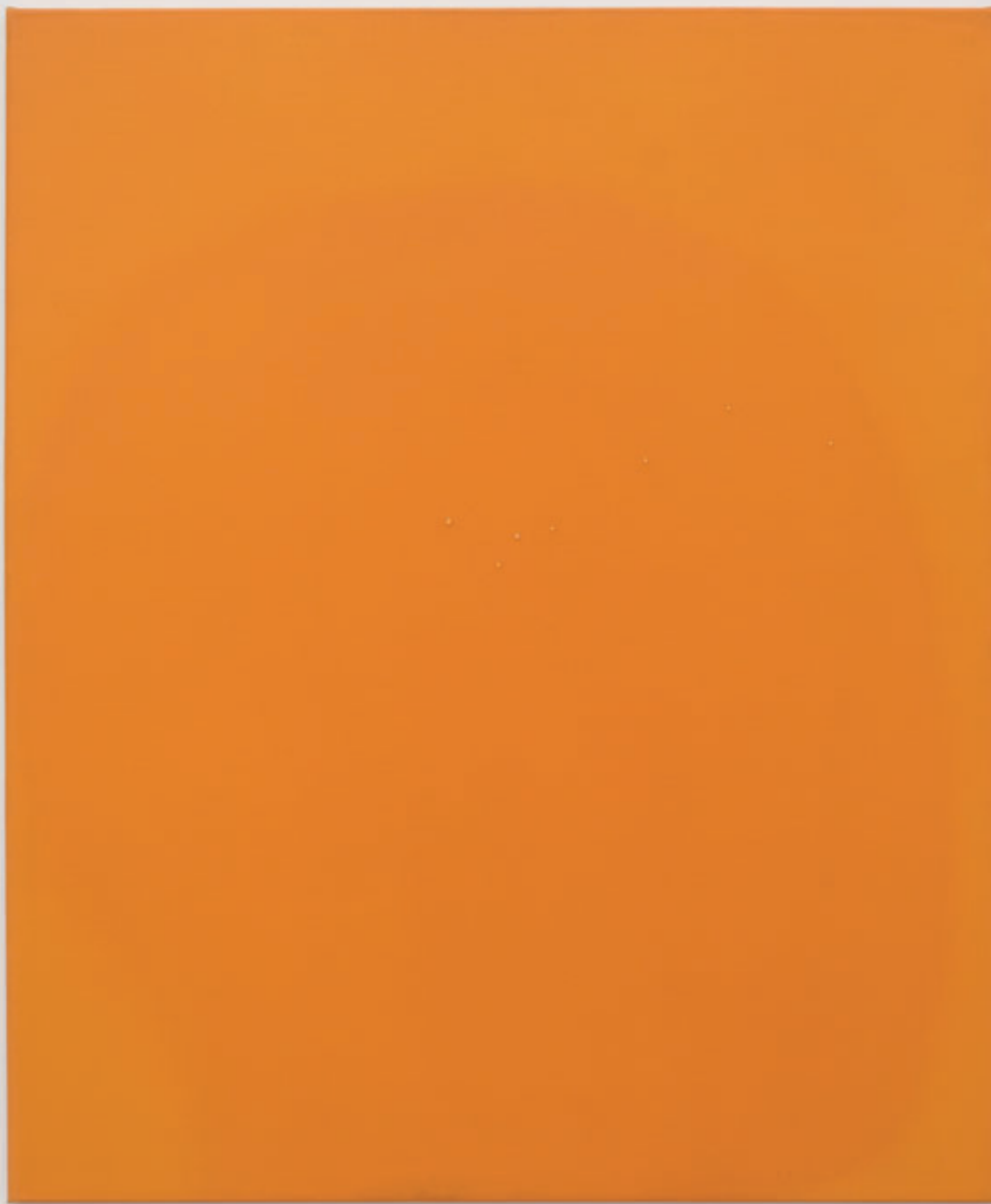
micro stories. The structural transparency of the previous silk paintings here becomes concentrated on the surface of the glass dewdrops lined up on the edges of the monochrome painting.

The works, aside from the aforementioned points, still carry further connotations. With the uniform colour of the image space, the depiction of the central theme aimed at interpretation, in a certain sense, completely disappears. The monochrome painter makes colour the focus of his painting, thereby further emphasizing the substantial nature of the support.

This painterly attitude can be brought into correlation with and icon painter's ambitions. In Pavel Florensky's words: "The icon painter has shown him to me, but hasn't created him; the icon painter has opened the curtain and now he, who had stood behind the curtain stands in his objective reality not only before me but also before the icon painter: the painter has found him, but he did not create him..." The monochrome painter does the same when he makes the paint/colour his point of focus. In the case of monochrome paintings too, we can speak of the same kind of curtain opening. In fact, James McEvill characterizes monochrome paintings as similar to 20th century icons: "The viewer stares reverently, and in silence, at a square painted with a single colour, and perhaps some modulation, hung from the wall. What is happening? The painting is not captivating the viewer with its display of masterful skill. Professional knowledge is of no consequence here. Nor is cleverness. There is no composition. The colours have no compositional value, (...) content, drama, narration and a painterly presence are

Csík harmat / Dew Line, 2001
olaj, vászon, üveg / oil on canvas and glass
110×90 cm, (részlet / detail)





Verejték / Sweat, 2001
olaj, vászon, üveg / oil on canvas and glass, 110×90 cm
(magángyűjteményben / private collection)

all absent (...) The viewer may as well be staring at the wall the painting is hanging from. And still, this ritual-visual moment conceals the deepest essence of Western Modernism – its highest spiritual strivings, its dream of a utopian future, its madness and carelessness.” The surface of Erdélyi’s uniform colour field is made whole by the presence of the aforementioned glass drops. As transparent bodies, they belong to the painting surface, but the neutrality in their presence becomes amalgamated with the edge of the painting. It is in this way that the colourless dew becomes colourful in reality as well; it connects to the colour of the surface it is attached to, creating symbiotic unity. What is seen here is also the colourless colourfulness that is thus created. With glass as the material for their realization, the unique characteristics of dewdrops are fixed in space. The upper curve of their elliptical shape takes on the colour of the support, while also reflecting their surroundings similarly to a convex mirror. The interplay of various surfaces create a special visual situation, while bringing to life the mirror image of everyday events. Regarding the gesture of opening toward everyday reality János Sturcz writes: “At first glance, Erdélyi’s tricky painting-objects correspond to the traditions of radical painting, since they examine the components of the painting with the same professional care, thoroughness, and analytical approach. The results of his analyses, however, are placed in the service of humorous commentary on radical abstraction, which seems to him rather academic and esoteric, while also opening the deconstructed, dismantled monochrome painting to everyday reality.” The hierarchical structures of the painting-objects, whose surfaces perspire glass beads, exist in dialogue with their environment together with a continuous factor of probability. The images of the tiny, reflective glass surfaces are in constant change depending on what they are mirroring at any given moment. In their created condition, they are incapable of achieving a fixable state of permanence.

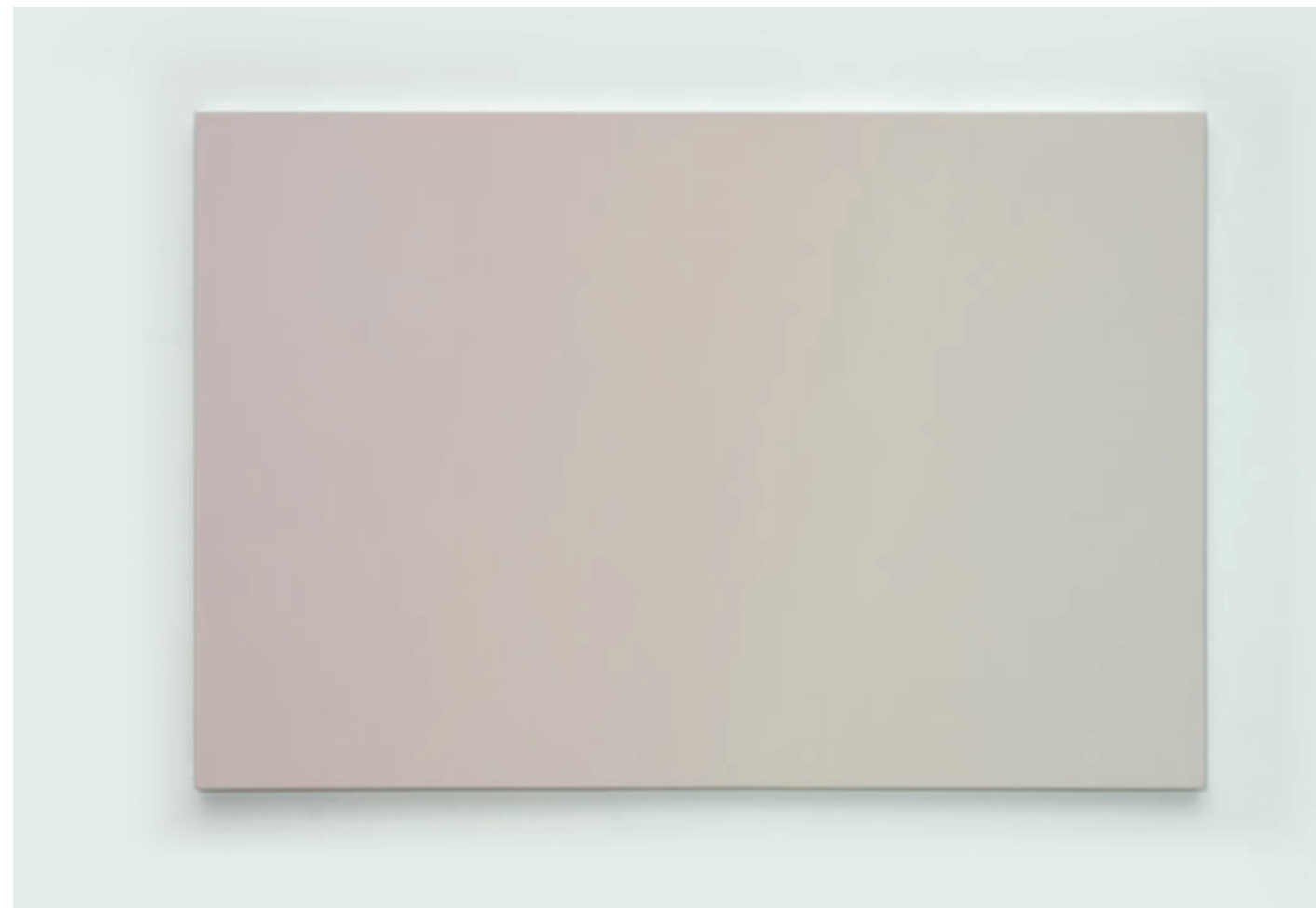
Ezen kép is (*Színeváltozás*) eltér technikailag a szokványos festményektől, bizonyos részben hasonlóan a többi selyemszövetű munkához. Felépítettség, azaz a rétegződés alatt nem a festékrétegek egymásra történő felhordása értendő, hanem a hordozó felületeknek az egymásra történő feszítése. A kiindulási pont egy a hagyományosan vakkereten lévő megfestett vászonhordozó, ezt az alapot fehér színű bélés selymekkel több rétegben elfedi az alkotó. A kép látványa az egymást egészében elfedő felületek általi összeadódásból jön létre. A hagyományos keret-vászon-festék hármasságát túllépve a selyemszövetek felületén átszűrődve olyannyira módosítja a vászonra festett témát, hogy annak eredeti pigmentek által létrehozott valóságából csupán egy diaphán jelenlét marad hátra.

Bellák Gábor a következőket írja: „Van jó kép, de ehhez a kép gátlástalan önfeltárlkozását kordában kell tartani. A selyem mögött ott dereng valami, a „jó kép” ígérete, de ne próbáld meg föltárni, mert csak a megsebzett vásznat találod! Erdélyi, mint egy orvos, betakarja a képet. Fehér selyembe, egy szinte angyali (és kórházi) tisztaságot sugalmazó anyagba. Elfedi a kép sebeit, új képfelületet kreál, szinte egy új szabályokat követelő, új dimenziójú képfelületet, amelyen nagyon halványan – hogy őt idézzem – átvérzik a régi kép. Ez azonban csak annyira látszik, hogy érzékeltesse: van valami emögött az első pillantásra tökéletesnek tűnő tisztaság mögött. És ez persze így tökéletes.”

A feszített selyemszövetek vibrálása mintegy káprázatba ejti a szemet. Az anyagok együttes működtetése a felületek fényáteresztő képességében valósulhat meg, az átszűrődő fény forrásától fokozatosan, a legtávolabb eső felület maximális torzításával. Az itt lezajló jelenség a rózsablakok működésének fordított irányú módszere, amely arra vonatkoztatható, hogy míg a rózsablak a homlokzat külsejéről vakfoltnak tűnik, és kintről befelé kel életre, addig a selyem kép bentről kifelé, és a látvány abban a stádiumában lesz látvánnyá, amikor a rózsablak még vakfolt.

This painting (*Transfiguration – Change of Colour*) also differs from what we are used to in terms of its technique, in some respects, similarly to the other silk works. Structure – or layering – signifies not the subsequent application of layers of paint, but the superimposition of support surfaces, as one is stretched over the next. The starting point is a painted canvas traditionally applied onto a stretcher. This base is covered by layers of white silk lining. The final visual result is created by the combined effect of the layers, each completely covered by the next. Moving beyond the traditional triune of stretcher-canvas-painting, the theme of the painted canvas is modified by the filtering effect of the layered silk fabrics, so that of its original, pigment-created reality, only a diaphanous scene remains.

Gábor Bellák writes: “There are ‘good paintings,’ but for this, the uninhibited self-disclosure of the image must be kept in check. Something glimmers behind the silk – the promise of a ‘good painting’ – but you should refrain from trying to uncover it, as you will only find a wounded canvas. Erdélyi, like a physician, covers the painting in white silk – in a material that suggests almost angelic purity (and hospital cleanness). He covers up the wounds of the painting and creates a new image surface – one that follows new rules and has new dimensions – through which the old painting vaguely, to use his expression, bleeds through. This, however, is visible just enough to indicate: there is something behind this, at first glance, perfectly clean surface. And, of course, this is what makes it perfect.” The vibrating layers of taut silk fabric enchant the eyes. The combined effect of the materials is realized through the translucent quality



Színeváltozás / Transfiguration – Change of Colours, 2002
olaj, selyem, vászon / oil on canvas and silk, 100×150 cm

of the surfaces, moving gradually from the source of the light that filters through to the maximal distortion of the farthest surface. In terms of its method, the observed phenomenon operates in the opposite direction as rose windows do. While the rose window appears to be a blind spot from the outside of the building, and comes to life from the outside in, the silk painting operates from the inside out, and becomes a spectacle at the stage when the rose window is still a blind spot.

A természettudományos szakirodalom azokat a sávokba rendeződött fénykötegeket nevezi tindálnak, amikor a nap fénye nem mindenre rávetülve szóródik szét, hanem az útjába kerülő közegben megtörve csóvákba rendeződve halad át valamin, vagy bukkan elő valami mögül.

A művészettörténet korszakai közül a barokk mind a festészetben, mind a szobrászatban gyakori kompozíciós elemként használta a tindál jelenségét. Bernini római Avilai Szent Teréz misztikus elhívását ábrázoló szobrán arany csóvákban



Tindál terei, No.1 / Spaces of Tyndall No.1, 2003
akril, selyem, vászon / acryl on silk and canvas, 30×45 cm
(magángyűjteményben / privat collection)

In natural science literature, the phenomenon where scattered sunlight is projected unevenly as the medium it encounters causes it to refract and pass through – or reappear – in beams, is referred to as the Tyndall effect. Viewed from the perspective of art history, it was the Baroque period that used the Tyndall phenomenon as a compositional element both in painting and in sculpture. In Bernini's sculpture depicting the mystical calling of the



Tindál terei, No.3 / Spaces of Tyndall No.3, 2003
akril, selyem, vászon / acryl on silk and canvas, 30×45 cm
(magángyűjteményben / privat collection)

pásztáz az isteni fénytindál Szent Terézre. A San Francesco a Ripa templomának bal oldali mellékszentélyében Boldog Ludovica Albertoni extázisát a szentély feletti ablakon áttörő tindál sugarak ragyogják be. A sugarak egy külső gyújtópontban találkozáva egyesülnek. Erdélyi Gábor képein kompozíciós megfontolásból ez a külső gyújtópont azonban csak gondolati síkon létező fogalom.

Az isteni valóság fénykötegek általi megidézése még a barokkban is csak a központi téma járulékos kísérője volt. Ezzel ellentétben Erdélyi kizárólag a fényt teszi a tindál képek központi témájává. Így gondolkodik e műveiről: „A megtapasztalás határán táncoló eltűnedezés-előtűnedezés a kétkedés és bizonyosság játszma. E dilemma ösztönös, beláthatatlan értelmezésre ingerel. Olyasféle értelmező alkotásra indít, amely sohasem fordul a kisebb ellenállás irányába, holott mégis a könnyed lebegésbe igyekszik. A tartalom örökös, a mennyei. Az egyértelműnek látszó tereket a látható és láthatatlan közötti termékeny állapot követi. A színmezők kevésbé a gyors szemmozdulatok által érvényesülnek, alig felfogható árnyalatban különböznek, újra meg újra rögzülnek és felejtődnek a néző retináján. A mű marasztal és leköt maga elé, így a finom eltérések hamarosan beleégnek a tudatba, átlenyúlva a látvány nehézségein és az alig-motívum tindálként tör felszínre.”

A képek (*Tindál terei, No.1, No.2, No.3*) transzcendens szimbóluma olyan geometrikus elemekből épül fel, mint egymáshoz közeledő és egymástól távolodó párhuzamosok, illetve hasábok, alul vagy felül megjelenő sávok.

Bernini az arany színnel utal a transzcendens szférára, mint a bizánci mozaikok. Erdélyi tindál képeinek színvilága azonban már távol áll a szakrális enteriőrök tradicionális aranyaitól. A tindál helyzetek valótlannak tetsző színei a létezőség illúzióját keltve vezetnek a földiből egy földön túli dimenzióba, csakúgy mint Caspar David Friedrich-nél. Itt viszont ez a geometrikus, de színpompás minimalista fény leképezés egy feszültséggel teli újra fogalmazott érzékiséget hoz létre, amelynek ugyan központi témája a transzcendencia, de mindig csak indirekt utalásként. Tehát a megfogalmazásnak egy olyan módozata feltételezhető, amikor egy erőteljes vizuális utalásrendszer valójában csak sejtetve enged az ábrázoltra következtetni.

Roman St. Teresa of Avila, the divine light falls on St. Teresa in golden beams. In the chapel of the left transept of the San Francesco a Ripa, the ecstasy of Blessed Ludovica Albertoni is bathed in shafts of light breaking through the window above. The rays of light unite by meeting in an external focal point. In Gábor Erdélyi's paintings, as per compositional considerations, this external focal point only exists on the plane of thought.

The invocation of divine reality through bundles of light was only a secondary accompaniment of the central them, even in the Baroque period. In contrast, Erdélyi makes light the exclusive central theme of his Tyndall-paintings. He articulates his thoughts about the

work as follows: “The vanishings and reappearances that dance on the edge of experience are but a game of doubt and certainty. This dilemma incites one to instinctual and unpredictable interpretation. It prompts the kind of interpretive creation process, which never turns in the direction of the least resistance, while nevertheless moving towards a light kind of floating. The content is eternal and divine. The seemingly obvious spaces are followed by the fertile condition between the visible and the invisible. The effectiveness of the image is not so much in the fast movements of the eyes: on parts of the picture, the colour and its environment differ by a barely perceivable shade – it fixates and then becomes forgotten again and again on the retina of the viewer. The work compels us to stay, binds us in front of it, so that the intricate differences are branded into our consciousness, propelling us over the difficulties of what is seen, and what is barely a motif breaks to the surface with the Tyndall effect.” The transcendent symbol of Erdélyi's works (*Spaces of Tyndall No.1, No.2, No.3*) consists of such geometric components, as parallels that travel away and towards one another, as well as prisms, and stripes that appear on the bottom or top.

Bernini uses gold to allude to the sphere of transcendence, as was the case in Byzantine mosaics. The colours of Erdélyi's Tyndall works, however, are far removed from the traditional gold of sacral interiors. The seemingly unreal colours of the Tyndall scenarios lead from the earthly to an unearthly dimension while creating the illusion of their possible existence – as was the case for Caspar David Friedrich. Here, however, this geometric, but colourful, minimalist delineation of light creates a tension-laden, rearticulated sensuousness, of which transcendence is a central theme, but only as an indirect allusion. Thus, we can assume that this is a method of articulation where a strong system of visual reference only allows for hints in deducing what is depicted.

E fotósorozat (*Szék talpak, 1-10*) egy „képtelen” állapot feldolgozása. A fotókon felnagyított széktalpak úgy kerülnek a figyelem középpontjába, ahogy valós funkciójukban soha. A szék használatának teljesen természetes helyzetében, talpukkal a padlón mindig a fény nélküli láthatatlanságban rejtőznek. A használat vagy akár csak a természetes levésük során, a talajjal történő kölcsönhatás eredményeként egy folyamatosan újra rajzolódó esemény alakul ki a felületükön. Hordoznak egyfajta megéltséget, változást, „ráncok” mélyednek rajta, simulnak el, életet élnek újra és újra. Csupa olyan jelenségek, amiknek létezéséről a legcsekélyebb szinten sem veszünk tudomást. Amolyan semmi, ami jelen van, és jelenlétének helyt követel, létrehozva egy láthatatlan univerzumot. Amennyiben valósnak tekintjük a képen a székláb irányát – mivel a látvány szerint a háttérben az égboltot érzékelhetjük –, akkor az elképzelt nézőpontunk egy szemtelennek mondható pozícióban van, hiszen fel kell emelnünk a tekintetünket a „levitáló” bútordarabhoz.

This photo series engages (*Chair Leg Bottoms, 1-10*) an “unpicturable” situation. In the photos, the enlarged undersides of chair legs become the centre of focus in a way that, in the context of their real function, they never had before. In the most natural position of the chair, as concurrent with its use, the undersides of the legs always rest against the floor, concealed in lightless invisibility. As a result of their interaction with the ground during use, a continuously redrawn story develops on their surface. Scratches, crumbs, traces of colour, strands of hair accumulate on these surfaces unnoticed. They tell a story of seasoned existence and changes; they bear “wrinkles” which are smoothed out and then come back to life again and again. These are all happenings of whose existence we don’t take even the slightest notice. It is a kind of nothing that is presented and demands space for its presence, creating an invisible universe. If we regard the direction of the depicted chair leg as real – since, based on what we see, we perceive the sky to be in the background – then our imagined vantage point is in a position of “eyelessness,” as we need to lift our gaze to this “levitating” piece of furniture.

Szék talpak, 1-10. / Chair Leg Bottoms, 1-10, 2005
fotó, C-print / photo, C Print, 20x20 cm





Szék talpak, 1/10. / Chair Leg Bottoms, 1/10, 2005
fotó, C-print / photo, C Print, 20×20 cm



Szék talpak, 2/10. / Chair Leg Bottoms, 2/10, 2005
fotó, C-print / photo, C Print, 20×20 cm



Szék talpak, 3/10. / Chair Leg Bottoms, 3/10, 2005
fotó, C-print / photo, C Print, 20×20 cm



Szék talpak, 4/10. / Chair Leg Bottoms, 4/10, 2005
fotó, C-print / photo, C Print, 20×20 cm



Távolság közelében / Near Distance, 1992–2012
kiállítás enteriőr / exhibition view, Paksi Képtár / Art Gallery Paks, 2012

Ha egy végtelen egyenesre gondolunk, mindig módunk nyílik bárhol a kétfelé elindulásra és annak következményeként megállásra. Az elképzelt mozdulat helye és ideje számunkra kitüntetett pontnak tekintendő a világ rendje szerint, hiszen perszónálisan ezen a ponton különül el a fönt és lent (vagy balra és jobbra). Ugyanez a helyzet Erdélyi Gábor „fekete” képei (2006–2008) esetében is. Vagyis képeinek festések és szemlélésekor ez a mozdulat lényeges, amely az ontológiai történet fontos része. El kell fogadnunk, hogy nem tudjuk, Erdélyi azért nyúlt az anyaghoz, hogy a vászonra hordható festék által elkezdje és ábrázolja a valamit, vagy, hogy megfesse számunkra a semmit, illetve befejezze a valamit. Törekvéssel az újkori filozófia történet probléma felvetéseinek kellős közepébe vezet a gyanútlan szemlélőt. S míg Heidegger és Gadamer a semmi metafizikai megtapasztalásának filozófiai feldolgozását igyekszik fogalmakkal kifejezni, addig Erdélyi a festészet adta lehetőségekkel él. A helyzet különösége csupán annyi, hogy a festmények által ábrázolt jelen-

If we think of a finite straight line, at any point we can set off in two directions and to stop as a consequence. We must consider the place and time of this imagined movement to be a special point, as this is the point where above and below (or left and right) separate in our personal universe. The same situation presents itself in the case of Gábor Erdélyi's "black" pictures (2006–2008). In other words, while painting or viewing these works, it is this single movement that is of significance – which comprises an important part of the ontological story. We must accept that we don't know whether

ségek valóban olyasmik, amikre nyelvi szinten nem találjuk a kifejezhetőséget. Nem virág és osztriga csendéletek, nem portrék, nem a szín materiális szabadságát hirdető monokróm felületek és nem is szentképek. Hanem egyszerűen légüres térben mozgó, amik materializálódott jelenlétükkel „dologgá” válnak. Erről a „dologról” viszont még az elemzésre vállalkozó képnéző is csak dadogni képes. Festői ars poeticája némileg közelebb enged jutni a remegő ecsetvonalak dekódolásához: „A képek távol tartják magukat napi társadalmi, szociológiai, még inkább politikai felvetésektől és moralizálástól. Sőt, azon igyekszik, hogy a képzőművészeti struktúrákkal, trendekkel, felépített koncepciókkal, látványos sémákkal és ötletekkel is szembeálljon. Azért nem öntörvényűsége vagy anarchikus szemléletre kell itt gondolni, hanem inkább a szabadság nagyfokú alkalmazására gyermeki öröm létérzéssel és terhektől mentes tudással. A tudásnak az az alázata, ami arra a pontra visz minket, hogy zavarba ejtően kérdéses, miszerint milyen mértékben érthetünk meg jelenségeket? A festményeim negligálják az illúziót, a formát-formákat, ezáltal értelmezhetetlen, mert nem szól ritmusról, csoportról, nincs konkrét színkompozíció. Nem beszélhetünk gesztusfestészetről vagy kalligráfiáról, mert annak a határozott konvencionális elemei is hiányoznak, végképp nem társíthatjuk tárgyfestészethez, ha mégoly szeretem is azt.

Hát akkor ezek a festmények micsodák? Koncentrált ésszerűlétségek, ami valójában paradoxon. Művek alapkonceptiója a túlzott gondolkodás állandó csapdájának határozott kerülése. Meg akarom fogalmazni, hogy az ész, az emberi felfogás véges és ezért nem érdemes a néha bálványként tekintett elmét, ésszerűséget, érthetőséget erőteljesen a frontvonalba tolni. Az emberi ész alkotta szabályok tiszteletben tartása, de mégis a lehető legnagyobb mértékű tudatos elvonása a célom. Kerülöm az automatizmust és az improvizációt: bizonyítékkal mondhatom, mert megmagyarázhatatlanul körültekintő minden egyes festett mozzanat. Könnyű érzelmeken felül helyezkedő, tulajdonképpen az ismeretlenül mélyről jövő, sallang mentes idő nélküli cselekvés-történetet igyekszem a képre vinni. A cselekvés-történet azon öröme, az a mozdulat, amiről nem tudjuk megítélni a festményen, hogy az első vagy az utolsó, csak annyit, hogy az élet. A létformák közötti nullpont. Maga a misztérium.”

Erdélyi reached for the material in order to start and depict the something by applying paint to the canvas, or to paint the nothing, or even to finish the something. His efforts lead the unsuspecting observer smack in the middle of the problematics of the history of modern philosophy. And while Heidegger and Gadamer attempt to conceptually express the philosophical processing of the metaphysical experience of nothing, Erdélyi does this through the possibilities afforded by painting. The only thing that is special about this situation is that the phenomena represented in the paintings are indeed things that we cannot express through language. What we have here are not oyster still lifes, portraits, sacred images, or monochrome surfaces advocating the material freedom of colour. What we have simply move in a vacuum. Through their materialized presence, they become “things”. But even viewers who endeavor to engage in analysis can only stutter when it comes to explaining this “thing”. The painter's ars poetica can guide us somewhat closer to decoding the shaking brushstrokes: “Paintings distance themselves from everyday social, sociological, and (especially) political assumptions and moralizing. In fact, it seeks to establish its position in opposition to visual art structures, trends, constructed concepts, spectacular schemes and ideas. We should think not so much in terms of an anarchic or law-onto-itself approach, but rather an application of freedom to a high degree, with a child's sense of joy and unburdened knowledge – the humility of knowledge that makes us question the extent to which we can understand

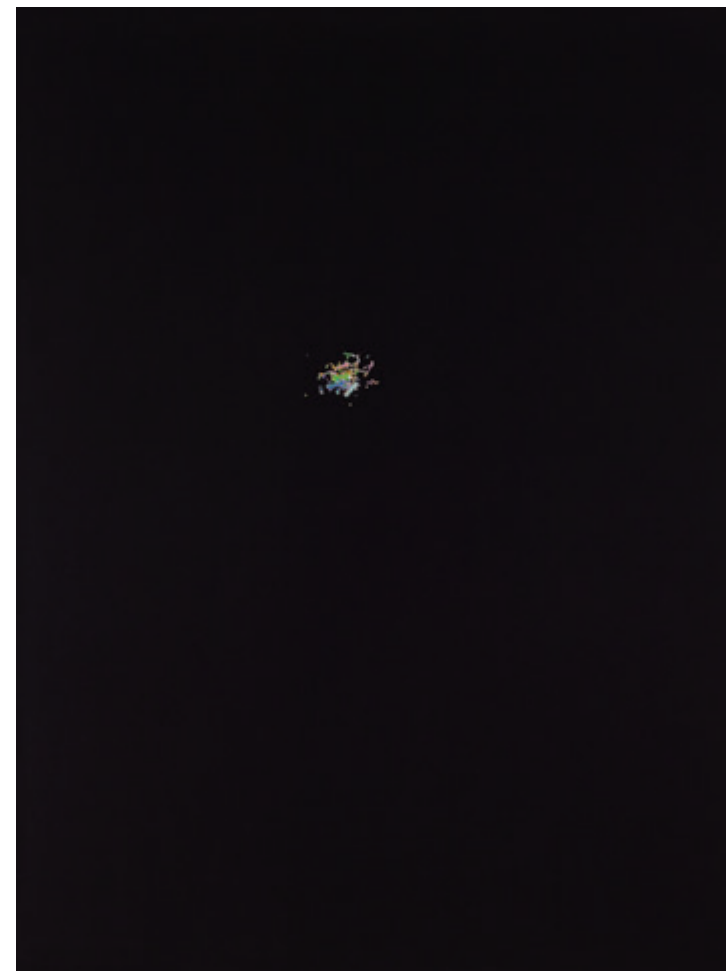


phenomena. My paintings neglect illusion and form/s, which renders them unintelligible, as they are not about rhythm or group, nor is there colour composition in the concrete sense. We cannot refer to these works as products of gesture painting or calligraphy, because the deliberate conventional elements of these are absent. Nor can we categorize them as object painting, however much I am a fan. What are these paintings then? They are concentrated irrationalities, which are in reality paradoxes. The basic concept of these works is the determined avoidance of the ever present traps of overthinking. I want to articulate that the human mind and cognition are finite, and for this reason it is not worth pushing the sometimes-idolized intellect, sensibility and comprehensibility so forcefully to the frontline. My aim is to respect – but also to deny to the greatest extent possible – the rules created by the human mind. I stay away from automatism and improvisation: as proof, each brushstroke is inexplicably cautious. I endeavour to express as image cliché-free, light actions and happenings, which fall outside the realm of emotion and, in fact, come from unknown depths. I do it for the joy of the action-happening, for the single movement that may be the first or the last – it is impossible to decipher, we can only tell that it is life. Point zero between forms of being. The mystery itself."

Na, mi van? / What's Up?
kiállítás enteriőr / exhibition view
Műcsarnok / Kunsthalle, 2008



Nincs címe / No title, 2008
akril, vászon / acryl on canvas, 126×95 cm



Nincs címe / No title, 2008
akril, vászon / acryl on canvas, 126×95 cm

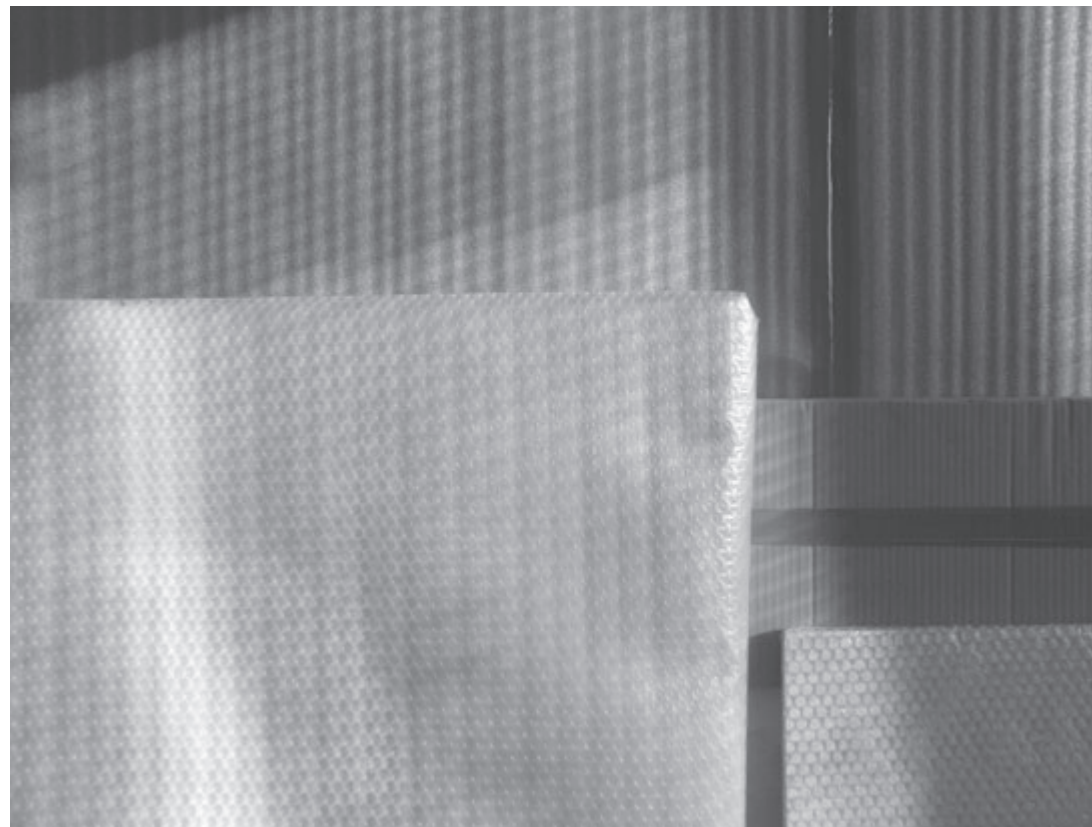


Na, mi van? / What's Up?
kiállítás enteriőr / exhibition view
Műcsarnok / Kunsthalle, 2008



GÁBOR ERDÉLYI was born in 1970 in Budapest. Between 1990 and 1995, he studied painting at the Hungarian Academy of Fine Arts. He also continued his education there at the postgraduate level from 1995 to 1997. In 1995, he received the awards of the Corvina Foundation and the Walz Foundation. In 1996 he was awarded the Derkovits Scholarship and the Barcsay Prize. In 1998, he won the Special Prize in Painting of the Magyar Aszfalt Kft. In 2000, he travelled to Lisbon on a scholarship awarded to him by the Municipality of Budapest. In 2006, he was a scholarship recipient of the Hungarian Academy of Rome. In 2009, he received the Munkácsy Mihály Prize. In 1999, his artworks were featured at the 48th Venice Biennial. He has participated in numerous exhibitions both internationally and in Hungary. His works can be found in the collections of such prestigious art institutions as the Hungarian National Gallery and Ludwig Museum – Museum of Contemporary Art Budapest, among others.

ERDÉLYI GÁBOR 1970-ben született Budapesten. 1990 és 1995 között a Magyar Képzőművészeti Főiskola festő szakán tanult. 1995-ben ugyanott posztgraduális képzésben folytatta tanulmányait 1997-ig. 1995-ben megkapta a Corvina Alapítvány és a Walz Alapítvány díját. 1996-ban Derkovits-ösztöndíjat és Barcsay-díjat kapott. 1998-ben elnyerte a Magyar Aszfalt Kft. festészeti különdíját. 2000-ben Budapest Önkormányzat ösztöndíjával Lisszabonban járt. 2006-ban a Római Magyar Akadémia ösztöndíjasa volt. 2009-ben Munkácsy Mihály-díjban részesült. 1999-ben bemutatták munkáit a XLVIII. Velencei Biennálén. Számtalan hazai és nemzetközi kiállítás résztvevője. Többek között a Magyar Nemzeti Galéria és a budapesti Ludwig Múzeum – Kortárs Művészeti Múzeum gyűjteményében található művei.



ERDÉLYI Gábor

Távolság közelében / Near Distance 1992–2012
2012.05.11.–2012.07.11.

Kiadó / Publisher

Paksi Képtár

Szerkesztő / Publication overseen by

ERDÉLYI Gábor, PROSEK Zoltán

Felelős kiadó / Editor

PROSEK Zoltán

Szerzők / Authors

HAJDU István • ZSIKLA Mónika

Fordítás / Translator

RUDNAY Zsófia

Grafikai tervezés / Graphic design

ELN Ferenc

Fotó / Photo

ERDÉLYI Gábor, SÜLYÖK Miklós

© szerzők / authors

© Paksi Képtár, 2012

A katalógus szerzői jogilag védett.
A kiadó előzetes írásos hozzájárulása nélkül részleteiben
sem reprodukálható.
All rights reserved. Without prior written permission
of the Publisher, even parts are forbidden to reproduce.

Paksi Képtár
H-7030, Paks, Tolnai u. 2.
www.paksikeptar. hu

A kiállítás támogatói / Benefactors of the exhibition



ISBN 978-615-5121-03-6

